



Universidade de Brasília
Faculdade de Ciência da Informação
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação

ANDRE MALVERDES

**O mundo dos cinemas de rua em imagens:
organização da informação e descrição de acervos fotográficos
reunidos em coleções**

Brasília, DF
2015

ANDRE MALVERDES

**O mundo dos cinemas de rua em imagens:
organização da informação e descrição de acervos fotográficos
reunidos em coleções**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Doutor em Ciência da Informação.

Área de concentração: Acervos Fotográficos.

Linha de pesquisa: Organização da Informação.

Orientador: Prof. Dr. André Porto Ancona Lopez

Brasília, DF
2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

- M262m Malverdes, Andre, 1972-
O mundo dos cinemas de rua em imagens : organização da
informação e descrição de acervos fotográficos reunidos em
coleções / Andre Malverdes. – 2015.
183 f. : il.
ISBN 978-85-908057-8-6
Orientador: Andre Porto Ancona Lopez.
Tese (Doutorado Interinstitucional em Ciência da Informação)
– Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação.
Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências
Jurídicas e Econômicas.
1. Descrição Arquivística Codificada. 2. Fototecas. 3.
Arquivos pessoais. I. Ancona Lopez, André Porto. II.
Universidade de Brasília. Faculdade de Ciência da Informação.
III. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências
Jurídicas e Econômicas. IV. Título.

CDU: 02



FOLHA DE APROVAÇÃO

Título: "O mundo dos cinemas de rua em imagens: organização da informação e descrição de acervos fotográficos reunidos em coleções".

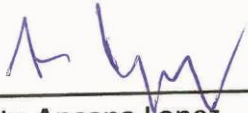
Autor (a): ANDRE MALVERDES

Área de concentração: Gestão da informação

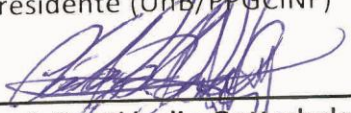
Linha de pesquisa: Organização da Informação

Tese submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Faculdade em Ciência da Informação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de **Doutor** em Ciência da Informação.


Tese aprovada em: 08 de dezembro de 2015.



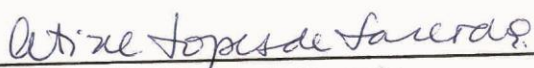
Prof. Dr. André Porto Ancona Lopez
Presidente (UnB/PPGCINF)



Prof. Dr. Cláudio Gottschalg-Duque
Membro Interno (UnB/PPGCINF)

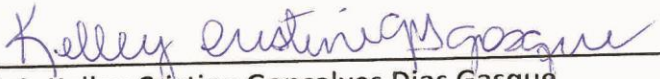


Prof.ª Dr.ª Telma Campanha de Carvalho Madio
Membro Externo (UNESP)



Prof.ª Dr.ª Aline Lopes de Lacerda
Membro Externo (Fundação Oswaldo Cruz)

Prof. Dr. Maurício Rocha Lyra
Membro Externo (UniCEUB)



Prof.ª Dr.ª Kelley Cristine Gonçalves Dias Gasque
Suplente (UnB/PPGCINF)

À minha esposa, Clara, por seu amor e dedicação, seu companheirismo e por ser minha grande inspiração. Foi indispensável a existência dela em minha vida para a realização deste trabalho.

Às minhas queridas filhas, Maria Fernanda e Maria Alice, cuja existência dá sentido à minha razão de ser, de viver e de vencer sempre.

Dedico à Clara, à Maria Fernanda e à Maria Alice esta Tese de Doutorado.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador professor André Porto Ancona Lopez. Não existem palavras para descrever o aprendizado pelo qual passei desde os primeiros momentos de doutorando até a entrega do trabalho final. Agradeço imensamente a oportunidade de conhecer importantes autores sobre o tema, em nível nacional e internacional. Hoje, se sou melhor professor, agradeço a oportunidade de conviver com o pesquisador e professor que ele é. O que houver de bom nesta tese são créditos dele, os equívocos são de minha inteira responsabilidade.

Na UFES, agradeço a todos os professores e colegas do Dinter, parceiros que me deram uma oportunidade de descobrir o meu caminho, em especial à professora Dulcinea Sarmiento Rosemberg por sempre ter acreditado no sonho de construirmos um programa de pós-graduação em Ciência da Informação.

Devo muito também à professora Margarete Farias de Moraes pela paciência e inúmeros cafés durante os quais foram possíveis trocas de ideias fundamentais para encontrar o caminho da proposta aqui apresentada. Às professoras Telma Madio e Aline Lacerda pela inspiração em seus trabalhos e contribuições para achar a direção a ser tomada nesta pesquisa. Aos professores do PPGCIN da Unb pelo carinho e atenção à proposta do Dinter, em especial à professora Georgete Medleg Rodriguez e ao professor Cláudio Gottschalg-Duque pela força e dedicação ao nosso grupo.

Agradecimentos aos que ajudaram na construção desse acervo contribuindo com seus documentos e memórias, em particular às famílias Careta, Gama e Rocha, e uma especial atenção ao grande amigo Marcelo Abaurre pelo entusiasmo e carinho que me levou à história das salas de cinema. Um sincero agradecimento a todos que contribuíram para o resgate do patrimônio fotográfico do parque exibidor cinematográfico do Espírito Santo.

Ao meu tio Nicomedes da Costa Bezerra por ter sido um referencial e um pai na minha trajetória de vida. Ao amigo Flávio Otone, pela ajuda nos gráficos e no cruzamento de dados. À amiga Stela Craus por ouvir minhas reflexões, angústias e ansiedades. Aos alunos do curso de Arquivologia e Biblioteconomia da Universidade Federal do Espírito Santo que contribuem para que os esforços sejam direcionados com vistas a uma transmissão de conhecimento como futuro fruto desta pesquisa.

Figura 1 - Inauguração do Cine Vitorinha, 1950.



Inauguração do Cine Vitória, popularmente conhecido como Vitorinha, no bairro do Centro, Vitória, com o público aguardando a sessão do filme Bagdá. Vitória. 04 out. 1950. Acervo Família Rocha. Fotografo Alfredo Mazzei.

A primeira tarefa da educação é ensinar a ver.

Rubem Alves

RESUMO

Este trabalho apresenta uma proposta de análise das adequações das normas de descrição arquivística para a organização de informações de acervos fotográficos reunidos em coleções. A pesquisa trabalha com conceitos da área da Ciência da Informação, com foco nas terminologias arquivísticas, como os conceitos de informação, documento, fotografia, patrimônio, arquivo, descrição e coleção, vistos a partir da análise de obras de autores consagrados e de dicionários reconhecidos nacional e internacionalmente. A análise dos dicionários e manuais no levantamento teórico parte da premissa de que servem para demonstrar como conceitos são percebidos e compreendidos pela comunidade profissional na qual são utilizados. Além disso, faremos uma observação empírica através de um estudo de caso do *Projeto Cine Memória*, visando analisar a aplicabilidade e a necessidade das adaptações da Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE), com a finalidade de atender às especificidades dos documentos fotográficos reunidos em coleção que compõem os patrimônios documentais das entidades custodiadoras de acervos arquivísticos. O objetivo do trabalho é analisar a utilização das normas de descrição arquivística como ferramenta de auxílio para a descrição de acervos fotográficos reunidos em coleções. Além disso, pretende discutir o conceito de patrimônio na perspectiva da fotografia como parte do patrimônio documental; verificar o contexto da fotografia como documento de arquivo e a relação da coleção dentro da proposta de inserção de um patrimônio documental comum; analisar a questão da descrição arquivística e a fotografia como objeto de análise e documento de arquivo; e apresentar seus desdobramentos com o intuito de analisar a aplicabilidade das normas de descrição arquivística.

Palavras-chaves: Descrição arquivística; acervos fotográficos; coleções; arquivos pessoais.

ABSTRACT

This paper presents a proposal for analysing the adequacy of archival descriptive standards for organising the information within photographic material held in collections. The research, focusing on archival terminology, works with concepts within the field of Information Science such as information, document, photograph, heritage, archive, description and collection, as seen in the analysis of works by established authors and nationally and internationally recognised dictionaries. The analysis of the dictionaries and works in this theoretical survey stems is based on the premise that it serves to demonstrate how concepts are perceived and understood by the professional community in which they are used. In addition, we will make empirical observations by means of a case study of the *Cine Memory Project*, with the aim of analysing the applicability of, and the need for adaptations to, the Brazilian Standard for Archival Description (NOBRADE), in order to meet the specificities of photographic documents gathered in the collections that form the documentary heritage of their custodians. The objective is to analyse the use of archival descriptive standards as a tool for the description of photographic material held in collections. Furthermore it also aims; to discuss the concept of the heritage perspective of photography as part of documentary heritage; to validate the medium of photography as an archive document and its relationship to the collection within a proposal to include it as a standard heritage document; to examine the question of archival description and the photograph as both an object of analysis and archival document; and to present their developments with the intention of analysing the applicability of archival descriptive standards.

Keywords: archival description; photographic collections; collections; personal archives.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Inauguração do Cine Vitorinha.....	6
Figura 2	Modelo das relações da produção documental.....	108
Figura 3	Análise iconológica.....	121
Figura 4	Gráfico origem das fotografias.....	137
Figura 5	Gráfico distribuição dos arquivos pessoais.....	139
Figura 6	Gráficos distribuição dos arquivos institucionais.....	140
Figura 7	Gráfico origem dos cinemas por localidade.....	141
Figura 8	Proposta de organização por cidade.....	146
Figura 9	Proposta de organização por família.....	147
Figura 10	Proposta de organização por vínculo de produção do documento.	173
Figura 11	Sessão de inauguração do Cine São Luiz, Vitória.....	181
Figura 12	Proposta de descrição da imagem.....	183

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Propriedades dos documentos de arquivo.....	80
Tabela 2	Tipos de análises das imagens.....	118
Tabela 3	Produtos culturais do projeto <i>Cine Memória</i>	132
Tabela 4	Material do projeto <i>Cine Memória</i>	136

LISTA DE ABREVIATURAS

AACR - Anglo-American Cataloguing Rules (Ver CCAA)

AGMV - Arquivo Geral do Município de Vitória

ANCINE - Agência Nacional de Cinema

APEES - Arquivo Público do Estado do Espírito Santo

APPM - Archives, Personal Papers and Manuscripts

BC-UFES - Biblioteca Central, na Seção de Coleções Especiais

CCAA - Código de Catalogação Anglo-Americano (Ver AACR)

CI – Ciência da Informação

CIA - Conselho Internacional de Arquivo (Ver ICA)

CNEDA - Comissão de Normas Espanholas de Descrição Arquivística

CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

CODEARQ - Cadastro Nacional de Entidades Custodiadoras de Acervos Arquivísticos

CONARQ - Conselho Nacional de Arquivos

CONCINE - Conselho Nacional de Cinema

CTDA - Câmara Técnica de Descrição Arquivística

CTDAIS - Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros

DACS - Describing Archives: a Content Standard

DEIP - Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda

DEIP — Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda

DINTER — Doutorado Interinstitucional em Ciência da Informação Ufes / Unb

DOPS - Departamento de Ordem Política e Social

EAD - Encoded Archival Description

EMBRAFILME - Empresa Brasileira de Cinema

EUA – Estados Unidos da América

FUNARTE - Fundação Nacional de Artes

GPAF - Grupo de Pesquisa Acervos Fotográficos

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

ICA - International Council on Archives (Ver CIA)

IGAD - Irish Guidelines for Archival Description

IJSN - Instituto Jones dos Santos Neves

INC – Instituto Nacional de Cinema

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IPHAN-ES — Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no Estado do Espírito Santo

ISAAR-CPF - Norma Internacional de Registro de Autoridade Arquivística para Entidades Coletivas, Pessoas e Famílias

ISAD(G) - General International Standard Archival Description

ISDF - Norma Internacional para a Descrição de Funções

ISDIAH - Norma Internacional para Descrição de Instituições com Acervo Arquivístico

MAD - Manual of Archival Description

MDM – Manual de Descrição Multinível

MSM – Museu Solar Monjardim

NEDA - Norma Española de Descripción Archivística

NOBRADE - Norma Brasileira de Descrição Arquivística

ODA - Orientações para a Descrição Arquivística

PPGCIN — Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação

RAD - Rules for Archival Description

RAMP - Programa de Administração de Documentos e Arquivos

SAA - Society of America Archivist

SEPIA — Safeguarding European Photographic Images for Access

SEPIADES - SEPIA Data Element Set

SINAR - Sistema Nacional de Arquivos

SPHAN - Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UFES – Universidade Federal do Espírito Santo

UFES-BC-CE - Biblioteca Central, na Seção de Coleções Especiais

UNB — Universidade de Brasília

UNESCO - Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura

URSS - União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

WGSAD - Working Group on Standards for Archival Description

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPITULO 1 – FOTOGRAFIA E SOCIEDADE NO UNIVERSO DOS ARQUIVOS	25
1.1 Um breve panorama do uso da fotografia na sociedade.....	25
1.2. A fotografia como documento e informação.....	32
1.3. A fotografia como documento de arquivo.....	40
CAPÍTULO 2 – PATRIMÔNIO FOTOGRÁFICO E OS ESPAÇOS DE MEMÓRIA NO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO	50
2.1. Valor patrimonial e cultural: o patrimônio documental como bem material da sociedade.....	50
2.2. O patrimônio fotográfico e sua integração na sociedade.....	54
2.3. Coleções e fundos fotográficos no Estado do Espírito Santo: um breve panorama do patrimônio fotográfico capixaba.....	63
CAPÍTULO 3 – INFORMAÇÃO, DOCUMENTO, ARQUIVO E COLEÇÃO: CONCEITOS E TERMOS RECORRENTES	71
CAPITULO 4 – A DESCRIÇÃO ARQUIVÍSTICA E A FOTOGRAFIA NOS ARQUIVOS	95
4.1. A descrição arquivística.....	95
4.2 A fotografia como objeto de descrição.....	112
CAPITULO 5 – ESTUDO DE CASO: O ACERVO FOTOGRÁFICO DO PROJETO <i>CINE MEMÓRIA</i>	123
5.1. Desenvolvimento metodológico.....	126
5.2. O contexto da documentação e o processo de doação.....	127

5.3. Seleção das fontes de informação e documentação complementar.....	130
5.4. As fotografias e seus usuários.....	131
5.5. Os produtos culturais e seus desdobramentos para a pesquisa e difusão.....	132
5.6. Avaliação e seleção.....	135
5.7. Organização e classificação.....	146
5.8. Digitalização e finalização.....	150
CAPÍTULO 6 – A NOBRADE E O DESENHO DE UM INSTRUMENTO DE DESCRIÇÃO	153
6.1. A importância do texto na descrição da imagem.....	153
6.2. Nível de profundidade da descrição.....	155
6.3. Os instrumentos de pesquisa.....	158
6.4. Sepia Data Element Set (SEPIADES)	160
6.5. Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE).....	161
6.6. Descrição da coleção <i>Cine Memória</i>	163
6.7. Descrição do conjunto documental.....	177
6.8. Descrição da unidade documental.....	181
CONSIDERAÇÕES FINAIS E DESAFIOS FUTUROS.....	185
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	193

INTRODUÇÃO

A questão que procuro aprofundar neste trabalho não é algo que tenha surgido do curso de doutorado em si, mas é, antes de tudo, parte de minha história de vida. Há alguns anos tenho trabalhado com pesquisas sobre a história do Estado do Espírito Santo e a organização de instrumentos de pesquisa junto aos arquivos públicos e privados capixabas. Essa vivência possibilitou discussões a respeito das questões sobre a organização da informação de acervos históricos e, conseqüentemente, sobre os acervos fotográficos que compõem o patrimônio arquivístico capixaba.

Além disso, no cotidiano da minha atuação como professor, arquivista e historiador, tornou-se coisa comum ouvir a célebre frase “uma imagem vale mais do que mil palavras”, o que refuto veementemente. A fotografia é, certamente, uma fonte histórica das mais ricas, que como qualquer outra tem que ser explorada com muito cuidado. Importante destacar que quanto mais colorida, mais bem traçada, mais considerada próxima da realidade, a armadilha iconográfica parece ser mais sedutora do que as outras fontes e mais propícia de promover anacronismo na história.

Analisando as produções científicas sobre fotografias na literatura arquivística brasileira percebemos que foram amplamente ignoradas nos estudos da área ou, quando abordadas, essas produções estão voltadas para a questão da preservação e conservação de acervos, e relegadas ao status de "arquivo especial"¹, cuja representação está voltada para a descrição do nível de item e para o acesso ao valor informacional da imagem.

Consideramos alguns trabalhos no Brasil como um marco inovador nesse cenário ao tratarem as especificidades dos documentos fotográficos em arquivos. O de Lopez (2000) é pioneiro, nesse sentido, quando propõe um estudo dos documentos imagéticos através da análise do seu contexto da gênese documental, de seus atributos funcionais e sua relação orgânica com as atividades do produtor do

¹ Apesar de concordarmos com a questão da necessidade da revisão do conceito de "arquivo especial", o utilizaremos no que diz respeito a nossa pesquisa. Primeiro por ser um termo amplamente aceito na literatura brasileira e internacional. E segundo por não termos encontrado uma opção plausível para suprimi-lo. Uma sugestão para o embate é a proposta de Lopez (2000) ao sugerir em sua tese o uso do termo "documento imagético", que consideramos bem coerente conforme veremos no desenvolvimento do trabalho. De toda forma, não constitui um dos objetivos de nossa pesquisa.

documento. O autor analisa as especificidades dos documentos imagéticos em arquivos observando, com base em uma crítica ao tipo de tratamento que os condena ao lugar de itens de coleção, defendendo a ideia da recuperação do caráter arquivístico das imagens, possível a partir da reconstrução do contexto de produção desses documentos no interior do próprio conjunto.

Outra pesquisa de importante relevância para essa mudança é a de Lacerda (2008), que debate a fotografia como documento de arquivo a partir dos acervos fotográficos da Fundação Rockefeller. E propõe uma visão de análise da fotografia como documento de arquivo em uma perspectiva voltada para os princípios arquivísticos como base da organização da informação e o entendimento da fotografia como parte de um todo orgânico. Destacamos aqui também o trabalho de Carvalho (2005), que analisa e ressalta a importância da gênese documental para identificação de acervos fotográficos ao pesquisar a fotografia na imprensa diária paulistana nas primeiras décadas do século XX.

No que diz respeito à produção em outros países. Schwartz (1995), que defende uma abordagem amplamente contextual para fotografias a partir dos princípios arquivísticos tradicionais com considerações importantes sobre a representação. De suma importância foi sua afirmação de que o que distingue uma fotografia de arquivo é a sua natureza como um documento criado por um autor, para um propósito, para transmitir uma mensagem, para uma atividade.

Em outros escritos contamos com o trabalho de O'Donnell (1994), Charbonneau (1998), Eastowd (1994), Opp (2008) e Parinet (1996) para explorar a questão da fotografia como documento de arquivo em termos de origens funcionais e valor probatório, normas descritivas, materialidade, características dos documentos, perspectivas disciplinares, análise documental, descrição e significado da fotografia.

Ressaltamos no nosso trabalho uma ampla contribuição de autores espanhóis no que diz respeito à fotografia e sua organização e à descrição arquivística, tais como Muñoz Benavente (1997), Sánchez Vigil e Salvador Benítez (2013), Barbadillo Alonso (2011), Bonal Zazo (2001) e Valle Gastaminza (1999a, 1999b, 1999, 2002), bem como o *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas* de Boadas, J.; Casellas, L.; Suquet (2001).

Nosso referencial teórico considerou como base os estudos desenvolvidos nas áreas de Ciência da Informação (CI), Documentação e Arquivologia acerca dos eixos principais: patrimônio fotográfico, arquivo, coleção, descrição arquivística e acervos fotográficos.

Considerando também a difícil e inesgotável tarefa de analisar os conceitos da arquivologia aplicados aos acervos fotográficos optamos por analisar as obras e autores consagrados da área, como o *Manual dos Arquivistas Holandeses* (1898), passando pelo *Manual dos Arquivos Administrativos* de Jenkinson (1966) e Schellenberg (1963), e também pelos dicionários de reconhecimento nacional e internacional. A análise dos dicionários e manuais no levantamento teórico parte da premissa que essas publicações servem para demonstrar como conceitos são percebidos e compreendidos pela comunidade profissional na qual são utilizados.

Qualificação do problema

Analisando a perspectiva de Cook (1993, p.26), corroboramos com a ideia de que, ao aplicarmos uma abordagem baseada nos princípios arquivísticos, os procedimentos são capazes de preservar a natureza orgânica de arquivos como evidência de transações e o caráter probatório dos arquivos são protegidos, assim como a ideia de que os registros inerentemente refletem as funções, programas e atividades da pessoa ou instituição que os criou, e os seus processos transacionais. Arquivos não são coleções adquiridas, organizadas e descritas por tema, assunto, local ou tempo, ao contrário, são adquiridos e descritos em um conjunto orgânico, numa relação natural contextual para o seu criador e para os atos de criação. Assim, em sendo respeitados os fundos como a emanção orgânica de um criador de registros, arquivistas em todo o mundo agregam valor aos registros como prova e como fonte de pesquisa, bem como para melhorar sua própria identidade como profissionais da informação que entendem a complexidade da relação única entre cada criador de registros e os registros resultantes, e entre séries inter-relacionadas ou agrupamentos de registros.

[...] O documento de arquivo está preservado com a finalidade de comprovação de atividades institucionais, diferindo de uma coleção (reunião artificial de documento que, não mantendo relação orgânica entre si,

apresenta alguma característica comum) ou de banco de dados, ou, no nosso caso, de um banco de imagens (apesar de o banco de dados ser apenas uma maneira de organização e disponibilização de informações, muitas vezes esse termo é usado equivocadamente como um termo equivalente a arquivo, principalmente quando contém reproduções de imagens, mesclando os conceitos de documento e informação).(LOPEZ, 2000, p.14).

Apesar de ser clara para nós a diferença entre arquivo (fundo) e coleção, é evidente que a realidade não é a mesma nos diferentes contextos das instituições mantenedoras de acervos. Lacerda (2013, p.238) destaca as irregularidades da natureza e da formação dos conjuntos documentais referentes aos acervos fotográficos:

[...] arquivos mais tradicionais que abarcam, além de documentos de gênero textual, também o material fotográfico, parcelas de arquivos que foram desmembrados e dos quais restam apenas seu componente fotográfico, coleções mais orgânicas de fotografias (pois que produzidas com alguma sistemática), coleções menos orgânicas de fotografias (pois que mais fragmentadas), pequenos conjuntos de fotografias avulsas reunidas sob critérios vários etc.

Ou seja, uma diversidade de realidades que, dos pontos de vista teórico e metodológico, precisam de uma reflexão a respeito de sua abordagem, principalmente, no que diz respeito à coleção, e uma padronização de descrição arquivística no uso da padronização da normalização em acervos fotográficos em instituições públicas mantenedoras do patrimônio documental.

Salvador Benítez e Ruiz Rodriguez (2006, p.10) destacam que a multiplicidade de coleções existentes nas mais diversas instituições, as distintas procedências e a variedade de administrações e centros gestores têm promovido – em melhor dos casos – a dispersão da documentação, conservando-se fotografias duplicadas (originais e/ou cópias) sobre os mesmos temas e épocas, inclusive na mesma cidade ou município. No outro extremo, a falta de controle sobre essa documentação e a fragilidade dos suportes — junto à ausência de pautas de tratamento adequadas para estes documentos — têm resultado em perda e destruição de numerosos arquivos fotográficos significativos para o patrimônio documental.

Ao estudar a aplicação das normas em acervos fotográficos para que estes fossem disponibilizados em entidades custodiadoras de arquivo, a questão da descrição arquivística aplicada a coleções se tornou uma inquietação, pois identificamos que esse tema não tem sido tratado pela arquivologia, apesar de ser uma realidade em

diversas instituições a necessidade de organizar o seu patrimônio fotográfico com vistas a promover o acesso e a difusão. Esta tese pretende unicamente pensar a questão de uma metodologia de trabalho e a possibilidade de adaptar ao patrimônio fotográfico as normas existentes no campo da arquivologia e da CI.

Com base nesses argumentos colocamos a principal questão deste trabalho:

É possível tratar as coleções já catalogadas (ou ainda por catalogar) em formatos normalizados pela Norma Brasileira de Descrição (NOBRADE), de forma que seus dados possam ser compartilhados com entidades custodiadoras de arquivo?

Para que possamos estudar o quadro, explorando suas especificidades, adotamos como campo empírico a descrição do acervo fotográfico da coleção *Cine Memória*. O trabalho parte da premissa de que é possível a adequação da NOBRADE para atender as especificidades da organização da informação e da descrição arquivística de acervos fotográficos reunidos em coleções.

A nossa tese trabalha com a hipótese de que é possível superarmos o desafio em desenvolver um marco descritivo que possibilite a comunicação efetiva e que permita representar de forma adequada a singularidade de cada coleção e de cada fundo fotográfico, permitindo uma interconexão entre o patrimônio fotográfico. Para isso compreendemos como maior desafio entender a corrente internacional de normalização da descrição na última década e racionalizarmos as possibilidades (e necessidades) de adequação da NOBRADE para organizar acervos fotográficos.

O caminho percorrido no sentido de explorar o tema levou-nos a indagar outras questões que se mostraram necessárias ao aprofundamento do problema apresentado:

- Quais as adaptações necessárias na NOBRADE para atendermos às especificidades da documentação fotográfica?
- Como pensar a fotografia reunida em coleções como documento, no arquivo?
- Qual a situação do documento fotográfico como parte do patrimônio documental no contexto do Estado do Espírito Santo?

Vale afirmar que não temos a pretensão de esgotar o assunto. Mas apenas de contribuir para o amadurecimento, a ampliação e a qualificação da questão.

OBJETIVOS

Objetivo Geral

O objetivo deste trabalho é o de verificar as possibilidades de adaptação das NOBRADE para a descrição de documentos fotográficos reunidos em coleção e sua inclusão no patrimônio documental em instituição custodiadora de arquivo a partir de um estudo de caso do projeto *Cine Memória*.

Objetivos Específicos

- Analisar a fotografia como documento de arquivo e suas especificidades no que diz respeito às suas características e utilizações pela sociedade (capítulo 1);
- Analisar as questões referentes ao patrimônio fotográfico e os espaços de memória no Espírito Santo (capítulo 2);
- Analisar os termos recorrentes dos conceitos de arquivo, documento, informação, documento arquivístico, documento de arquivo, documento especial e suas relações (capítulo 3);
- Avaliar a descrição arquivística normalizada no que diz respeito à sua utilização na organização da informação de documentos fotográficos (capítulo 4);
- Verificar as possibilidades de adequação da NOBRADE para a descrição de coleções fotográficas no âmbito do arquivo a partir de um estudo de caso do projeto *Cine Memória* (capítulo 5).

METODOLOGIA

Objetivando responder ao problema qualificado, bem como às questões norteadoras, percorreremos um caminho metodológico através de duas vertentes de pesquisa²:

- Construção do referencial teórico.

Além de discutir as questões pertinentes do problema, a pesquisa permitirá construir um conceito a respeito da fotografia como documento de arquivo, a descrição e a coleção reunida a partir da pesquisa como parte do patrimônio arquivístico³. O desenvolvimento da tese se baseia numa investigação bibliográfica de diferentes autores em relação à conceituação e tratamento de documentos fotográficos, complementado com o nosso ponto de vista a partir da experiência em descrição arquivística e na docência.

Na construção do quadro teórico buscaremos explorar a revisão de literatura da área sobre os temas: arquivos pessoais, coleção, acervos fotográficos, patrimônio fotográfico, normas, descrição arquivística e documentos. Na condução deste projeto iremos adotar como *locus* investigativo a pesquisa em fontes primárias (fotografias e documentos da coleção *Cine Memória*), a observação direta e a exploração bibliográfica referente à organização da informação em acervos fotográficos, nos referenciais teóricos e nas normas e métodos padronizados de maior impacto nacional e internacional.

- Realização da pesquisa empírica.

Como instrumento para a análise de nossa questão de investigação, utilizamos o inventário do projeto *Cine Memória*, organizado tendo como base a NOBRADE. O presente trabalho de pesquisa e organização de coleção de fotografias oriundas de arquivos institucionais (públicos e privados) e de arquivos pessoais tem por enfoque gerar e sistematizar informação visual e documental suficiente para a representação

² Essas duas vertentes da pesquisa, embora descritas separadamente, foram realizadas concomitantemente e deverão ser tomadas como imbricadas uma na outra.

³ Conjunto de arquivos de valor permanente, públicos ou privados, existentes no âmbito de uma nação, de um estado ou de um município. (Brasil, 2005, p.130).

dos objetos em questão. Visa, ainda, testar as ferramentas e métodos de documentação estandarizados que existem hoje, para logo dirigir os esforços na custódia e correção da informação documentada (ou omitida) até hoje, no acervo do projeto *Cine Memória*.

Para que possamos estudar o quadro, explorando um conjunto significativo de complexidades, adotamos um estudo de caso tendo como *locus* investigativo o acervo fotográfico do Projeto *Cine Memória – As Salas de Cinema do Espírito Santo*, compreendido do período de 1896 a 2013. Será considerado como *corpus* de trabalho, para a presente pesquisa, o acervo desse projeto que atualmente conta com 242 documentos iconográficos, 436 documentos textuais e 08 documentos audiovisuais, todos em formato digital.

O *Cine Memória — A história das Salas de Cinema do Espírito Santo* é um projeto de pesquisa do Departamento de Arquivologia da UFES, iniciado em 2000. Ao longo destes 15 anos de pesquisa, foi possível reunir um significativo acervo, que conta com fotografias, jornais, revistas, plantas e entrevistas, através deste inventário, hoje disponibilizado no APEES. Destacamos que essa coleção do projeto não possui documento físico. Todos, após serem digitalizados, são devolvidos aos seus acervos, públicos e privados, de origem.

A coleção, que compreende as imagens aqui apresentadas e disponibilizadas pelos arquivos familiares para o projeto de pesquisa, tem recebido um trabalho de normalização descritiva do acervo, para garantir que futuras gerações de pesquisadores a acessem e promovam, assim, novos olhares sobre a história das salas de cinema no Estado do Espírito Santo.

O acervo do projeto foi organizado conforme a NOBRADE e pensado com o propósito de acumular informações sobre o comércio cinematográfico, as políticas estatais para o cinema, as transformações urbanas das cidades e, principalmente, sobre a questão da sociabilidade das salas de exibição cinematográfica ao longo da história do Estado Espírito Santo.

A formação do acervo do Projeto *Cine Memória* “A História das Salas de Exibição no Estado do Espírito Santo” teve início no ano de 2000, no curso de Especialização do Programa de Pós-graduação em História da UFES, que, mais tarde, resultaria em

nossa dissertação de Mestrado em História Social das Relações Políticas, no mesmo programa. A partir daí, recebeu várias contribuições de doações de acervos pessoais e realizou um levantamento em arquivos públicos possibilitando a organização de um significativo acervo fotográfico ao longo dos anos.

Além disso, conseguiu reunir uma documentação exógena composta por registros da imprensa local, entrevistas e levantamentos. O projeto também organizou um expressivo circuito de produtos culturais, como exposições fotográficas, publicações, blogs e palestras, apresentados em feiras científicas, cinemas, bibliotecas, universidades, eventos científicos e escolas.

Os documentos do acervo baseiam-se em: documentos iconográficos, cartográficos e audiovisuais que registram, de forma significativa, as transformações urbanas dos costumes, as festas de inauguração, eventos oficiais, as obras e as estruturas das salas de cinema. Conta com fotografias, cartazes, plantas, entrevistas, jornais originários dos principais meios de comunicação do estado, além de coleções particulares. Parte significativa do acervo fotográfico é de ex-proprietários de cinemas no Estado do Espírito Santo e de seus familiares, e parte dele pode ser consultada no endereço eletrônico www.salasdecinemadoes.blogspot.com.br.

Os documentos que compõem o acervo do projeto *Cine Memória* estão divididos em três partes:

1 - *Acervo Iconográfico*

O acervo iconográfico é composto por fotografias, plantas e outras imagens diretamente relacionadas às salas de cinema do Estado do Espírito Santo. Esse acervo está subdividido em séries, que receberam os nomes dos cinemas, dentro das respectivas seções, que são os municípios. É composto por um total de 282 imagens, na sua maioria composta por fotografias.

2 - *Acervo Textual*

O acervo textual é composto pela série imprensa, com a reunião de reportagens, anúncios, cartazes, programações, entre outras publicações com menção às salas de cinema e oriundas de jornais e revistas locais. Esse acervo não possui seção,

compreendendo um único agrupamento documental: **Imprensa**. É composto por um total de 436 arquivos, na sua maioria composta por *clippings* das atividades de exibição cinematográfica no estado.

3 - *Acervo Audiovisual*

O acervo Audiovisual é composto por gravações de entrevistas de ex-frequentedores, ex-proprietários, entre outros, cedidas para o projeto *Cine Memória*. Compreende arquivos sonoros e vídeos. Esse acervo não possui seção, compreendendo um único agrupamento documental: **Entrevista**. É composto por um total de oito entrevistas com ex-proprietários e ex-frequentedores dos cinemas de calçada⁴.

A tese é apresentada em seis capítulos, nos quais analisaremos os problemas aqui apresentados e as suas respectivas discussões decorrentes da pesquisa.

No capítulo "fotografia e sociedade no universo dos arquivos" trabalhamos a fotografia na perspectiva informativo-documental, examinando a imagem como evidência de um registro dentro de um sistema da informação. E estudamos a gestão dos fundos e coleções fotográficas e do tratamento de seu conteúdo de representação icônica para gerar representações documentais secundárias, com o intuito de possibilitar a recuperação dos documentos e das informações neles contidas. Buscamos nessa etapa da pesquisa elencar a problemática da fotografia dentro do âmbito do arquivo e conceituar os documentos fotográficos na perspectiva da organização da informação.

Na proposta do capítulo "patrimônio fotográfico e os espaços de memória no Estado Espírito Santo", analisamos o conceito de patrimônio fotográfico e apresentamos as instituições do Estado do Espírito Santo que custodiam importantes coleções e fundos fotográficos capixabas. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica acompanhada de uma pesquisa de campo através da observação direta e de informações coletadas na web, em um universo que compreende as instituições públicas e

⁴ Cinema de calçada ou cinema de rua é uma denominação utilizada para as salas de projeção do Centro e dos bairros, em oposição aos cinemas de shoppings. São os cinemas que têm a entrada e saída voltada para a calçada, a rua.

privadas que custodiam acervos fotográficos que formam o patrimônio documental local.

No capítulo "informação, documento, arquivo e coleção: conceitos e termos recorrentes" buscamos consolidar os termos relativos a informação, documento, arquivo e coleção, em que procuramos estabelecer a problemática de conceituar os termos mais recorrentes que utilizamos durante o desenvolvimento do nosso trabalho. Tentamos enquadrar a fotografia como documento de arquivo, mesmo quando reunido em coleções, e procurando estabelecer uma base teórica com um estudo das denominações e significados relacionados à arquivística, esboçado por diferentes autores que fundamentam nosso estudo.

No capítulo "a descrição arquivística e a fotografia nos arquivos", apresentamos os conceitos de descrição arquivística e seu debate na literatura, com o objetivo de analisar as questões da descrição das imagens e suas possibilidades dentro da perspectiva da descrição e análise de conteúdo de documentos fotográficos.

No capítulo "estudo de caso: o acervo fotográfico do projeto *Cine Memória*", apresentamos de forma mais detalhada nosso objeto empírico, suas características, histórico e opções metodológicas de organização, além de outras questões, como o processo de seleção das fontes de informação e documentação exógena, a relação das fotografias e seus potenciais usuários, os produtos culturais e seus desdobramentos para a pesquisa e difusão.

É no capítulo "a NOBRADE e o desenho de um instrumento de descrição" que utilizamos a descrição do inventário do projeto seguindo cada elemento de nossa análise e ponderações. Pretendemos, a partir dessa análise de aplicação das normas brasileiras, avaliar até que ponto podemos pensar na adequação dessas normas para a descrição de acervos fotográficos reunidos em coleções, de forma a atender as questões arquivísticas.

Na última parte do trabalho, apresentamos nossas considerações finais e as reflexões do problema da tese com as referências bibliográficas utilizadas.

Esperamos que esta tese contribua para a questão do fortalecimento do patrimônio fotográfico e para as reflexões da classe arquivística, quanto ao reconhecimento da necessidade de uma alfabetização visual da profissão e das instituições.

CAPITULO 1 – FOTOGRAFIA E SOCIEDADE NO UNIVERSO DOS ARQUIVOS

A imagem fotográfica desempenha um importante papel na transmissão, conservação e visualização das atividades políticas, sociais, científicas ou culturais da humanidade. Além disso, reduz a tridimensionalidade característica do mundo real à bidimensionalidade própria do plano, marcada por um quadro, escolhido pelo fotógrafo, como limite infranqueável e com uma destacável alteração da escala de representação.

As fotografias estão em nossas casas em álbuns, emolduradas em paredes, nas estantes, ou em nossas carteiras. Embora sendo importante documento de memória pessoal, desde os primórdios da fotografia essa não é a única função de uma coleção ou de conjuntos específicos de fotografia. Desta maneira, no mundo inteiro se fotografa, seja por profissionais ou por amadores, e se publica em periódicos, revistas, livros, cartazes e também entram em fototecas, arquivos, banco de imagens, coleções ou álbuns.

Cumprindo diferentes funções e atendendo a critérios distintos, as fotografias se encontram custodiadas em arquivos, museus e bibliotecas e outras instituições públicas de caráter cultural, bem como também são conservadas em fundos e coleções em âmbito privado. Conhecer e estudar essa importante fonte documental e artística pode resultar, com frequência, uma atividade larga e penosa. Facilitar a difusão dos principais arquivos e coleções fotográficas ajudará a iniciar, ou continuar, frutíferas investigações que tem como objetivo a preservação e difusão do patrimônio fotográfico.

1.1 Um breve panorama do uso da fotografia na sociedade

A primeira fotografia produzida no mundo é atribuída ao francês Joseph-Nicéphore Niépce, conseguida mediante a exposição à luz de uma placa metálica recoberta de pó de asfalto e óleo de lavanda quente. Louis-Jacques-Mandé Daguerre revelou placas de cobre com vapores de mercúrio em 1837 e conseguiu fixar as fotos com uma solução de sal comum e, em 19 de agosto de 1839, François Arago apresentou oficialmente o daguerreótipo na Academia de Ciências de Paris.

Nos meados do século XIX, surgiu, definitivamente, a fotografia, e, a partir daí, começou-se a fixar, num meio físico, as primeiras imagens reproduzidas mecanicamente com o auxílio de equipamentos ópticos e produtos químicos. Nos primeiros anos em que, na França, Daguerre trabalhou para aperfeiçoar seu descobrimento, na Inglaterra, William Henry Fox Talbot (1800-1877) utilizava a câmera escura em suas composições de pintor amador⁵.

A partir de 1833, experimentou a fixação de imagens sobre papéis impregnados de nitrato de prata, aos quais denominou desenhos fotogênicos. Em 1839, no trabalho de conhecer os descobrimentos de Daguerre, Talbot comunica à Royal Society de Londres e à Academia de Ciências de Paris os resultados que havia obtido e denomina pela primeira vez, por conselho de seu amigo John Herschel (1792-1871), suas imagens com o conceito de fotografia. (BOADAS, 2001, p.19)

Talvez nenhuma outra invenção da humanidade tenha capturado a imaginação do público e conquistado o mundo com tal rapidez como foi o daguerreótipo. O Manual de Daguerre, publicado por ordem do governo francês, foi impresso em nada menos do que 32 edições, em oito idiomas. Isso tudo, apenas nos anos de 1839 e 1840. Inicialmente, as sessões de pose transcorriam em condições muito difíceis, já que era necessário que o fotografado permanecesse imóvel entre 15 e 20 minutos de frente para a luz solar para se obter bons resultados. Mais experimentações se seguiram e, em pouco mais de dois anos, melhorias químicas e ópticas resultaram em um aumento da sensibilidade das placas do daguerreótipo, menor tempo de exposição, câmeras menores, e lentes melhoradas. (SCHWARTZ, 2000, p.4).

Evidentemente, nos primeiros momentos tirar fotos demandava um aparato caro e complicado, distante da era das cômodas câmeras de bolso que convidam qualquer um a usá-las. “As primeiras câmeras, feitas na França e na Inglaterra no início da década de 1840, só contavam com os inventores e os aficionados para operá-las” (SONTAG, 2004, p.18). Inicialmente a prática de fotografar era reservada ao passatempo dos ricos e obsessivos, e tirar foto não tinha nenhuma utilidade social clara. Somente com a industrialização foi possível o uso social para atividades de fotógrafos e a popularização da fotografia nas mais diversas camadas sociais.

⁵ Embora esse seja um debate recorrente não temos como objetivo desta pesquisa discutir se a fotografia se define como técnica ou como arte.

Claro que o papel de testemunho ocular da fotografia sempre foi inquestionável, diante das mais diversas funções incorporadas pela técnica de registro das imagens. Sontag (2004, p.32) destaca que com a industrialização da fotografia aconteceu uma rápida absorção pelos meios burocráticos de gerir a sociedade.

[...]. As fotos foram arroladas a serviço de importantes instituições de controle, em especial a família e a polícia, como objetos simbólicos e como fonte de informação. Assim, na catalogação burocrática do mundo, muitos documentos importantes não são válidos a menos que tenham, coladas a eles, uma foto comprobatória do rosto do cidadão.

A família estabeleceu uma relação íntima com a fotografia quase desde que esta apareceu. E depois que George Eastman criou a Kodak, em 1888, esse meio se tornou o instrumento principal de sua representação. A revolução industrial, que produziu a tecnologia fotográfica, foi acompanhada por uma revolução do consumidor, tendo como alvo as famílias como compradores de fotografia e câmeras.

En 1899 George Eastman empezó a comercializar sus productos Kodak bajo el lema "you press the bottom, we do the rest" ("apriete el botón, nosotros nos ocupamos del resto"), con la intención de empezar a captar grandes cantidades de clientes que, sin tener conocimientos técnicos, compraran material fotográfico. Desde entonces, la obtención de retratos dejó de ser patrimonio de profesionales o de un sector elitista de aficionados. Con la masificación del mercado fotográfico, el encargo de retratos a los fotógrafos profesionales se fue reduciendo a las ocasiones especiales, relacionadas generalmente con ceremonias religiosas (p.e. bautizos, bodas, comuniones, etc.). (BOADAS, 2001, p.138).

Para pensar as funções das fotos das vidas privadas nos arquivos, recorreremos a Leite (2001, p. 159). Ela aponta que os retratos de família estão fundamentalmente ligados aos ritos de passagem, marcando uma mudança de situação ou troca de categoria social, como aniversários, batizados, festas de fim de ano, casamentos, enterros etc. Segundo a autora, há dois tipos diferentes de retratos de família: os formais, abrangendo retratos de casamento, batizados, formaturas e comunhões; e os informais, compreendendo férias e momentos ociosos.

Para Sontag (2004, p.19), comemorar as conquistas de indivíduos tidos como membros da família é o uso popular mais antigo da fotografia.

Segundo um estudo sociológico feito na França, a maioria das casas em que há crianças tem uma probabilidade duas vezes maior de ter pelo menos uma câmera, em comparação com as casas sem crianças. Não tirar fotos dos filhos, sobretudo quando pequenos, é sinal de indiferença paterna,

assim como não comparecer à foto de formatura é um gesto de rebeldia juvenil.

Para O'Donnell (1994, p.106), apesar de fotos de família, sendo privada e espontânea, parecerem muito fora do domínio e das principais preocupações dos arquivos, na verdade, a sua própria especificidade ajuda a desvendar um fato crucial: cada tipo de registro não só contém um histórico específico de informações e evidências sobre seus criadores, como também possui uma forma que revela algo único sobre a maior história das relações sociais estruturadas. É por isso que a autora defende que a proposta de “arquivos totais” dos canadenses, de documentar a história de toda a sociedade, deve ser baseada em uma abertura teórica e prática a todas as formas de registro.

A autora complementa sua leitura sobre os retratos de família definindo-os como parte de um sistema de práticas de representação, visuais e orais, que estão intimamente ligados com a forma como a família é construída. A família não é uma realidade objetiva estável, ela é um processo e sua história é realmente feita com e através da fotografia. Ou seja, a família não se limita a procurar uma certa forma nas fotos, mas, de certa forma, por causa de fotografias, a família constrói-se em suas autorrepresentações. Esse é o reconhecimento epistemológico chave da teoria crítica cultural contemporânea: não podemos conhecer um assunto exceto por meio de representações dele.

Assim, a fotografia da família é parte de um sistema de práticas de representações, visuais e orais, intimamente ligadas com a forma como a família é construída. A família não é uma realidade objetiva estável, que pode simplesmente ser refletida em uma fotografia. É, todavia, um processo e sua história é, realmente, feita com e através da fotografia. Em outras palavras, a família não se limita a procurar uma forma nas fotos, mas é, de certa maneira, por causa de fotografias que a família se constrói em suas autorrepresentações.

A fotografia não somente constitui um tipo de representação que goza de um extenso uso cultural e uma ampla trajetória histórica como também apresenta uma morfologia específica e um tipo documental com características específicas. Ao longo das duas últimas décadas, surgiu um grande interesse no âmbito das ciências sociais e humanas em torno da fotografia com uma abordagem interdisciplinar e

enfoques historiográficos, da história das técnicas fotográficas, filosóficos, artísticos, antropológicos, sociológicos, psicológicos, semióticos, educativos, para citar aqui apenas alguns.

No que tange ao conceito de imagem e à perspectiva icônica, adotaremos o conceito de Roman Gubern (apud PÉREZ, 1999, p.206), que a define como:

Una modalidad de la comunicación visual que representa de manera plástico-simbólica, sobre un soporte físico, un fragmento de entorno óptico (percepto), o reproduce una representación mental visualizable (ideoscena), o una combinación de ambos, y que es susceptible de conservarse en el espacio y/o en el tiempo para constituirse en experiencia vicarial óptica: es decir, en soporte de comunicación entre épocas, lugares y/o sujetos distintos de su existencia, incluyendo entres estos últimos al propio autor de la representación en momentos distintos de su existencia.

Com referência às imagens, de acordo com Rouillé (2009, p.37), são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas, não porque eternizem eventos, mas porque substituem eventos por cena. Uma das novidades da fotografia foi, segundo o autor, a introdução da quantidade, o número e a medida na própria matéria-imagem marcando o advento da série: uma passagem decisiva do único para o múltiplo, dos valores artísticos individuais para os valores industriais modernos.

Para Sontag (2004, p.106), as fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento, porque são instantâneos do tempo e não um fluxo. A televisão, por exemplo, é um fluxo de imagens em que cada imagem cancela a precedente.

Além disso, "uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem" (SONTAG, 2004, p.106).

Ainda segundo a autora, a fotografia é uma forma de aquisição, e um exemplo é que, mediante máquinas que criam imagens e as duplicam, podemos adquirir algo como informação e não como experiência. Quando fotografamos algo, isso se torna parte de um sistema de informação adaptado a esquemas de classificação, desde o acúmulo de sequências cronológicas em álbuns de família até os sistemas mais avançados de acúmulos obstinados e o arquivamento meticuloso, necessário às mais diversas áreas. (SONTAG, 2004, p.172).

Nossa pesquisa pretende focar a fotografia na perspectiva informativo-documental, examinando a imagem como evidência de um registro dentro de um sistema da informação, estudando a gestão dos fundos e coleções fotográficas, e do tratamento de seu conteúdo de representação icônica para gerar representações documentais secundárias⁶, visando possibilitar a recuperação dos documentos e das informações nelas contidas. Partindo dessa perspectiva, buscaremos, a partir de agora, a contribuição de autores como Agustín Lacruz (2015); Salvador Benítez (2006); Ruiz Rodriguez (2006), Boadas et al (2001), Valle Gastaminza (1999), Lacerda (2013) e Lopez (2000), que irão corroborar na construção teórica de nossa pesquisa, no que diz respeito aos conceitos da fotografia e de suas características.

Não temos aqui a pretensão de fazer uma proposta epistemológica da fotografia, senão promover os questionamentos das principais noções que compõem o tema, para recolocar a fotografia nas suas múltiplas possibilidades de estudo. É urgente a necessidade de, nas palavras de Rouille (2009, p.17), “[...] traçar novas direções, experimentar novas ferramentas teóricas, a fim de evitar que a cultura fotográfica prospere sobre um imenso vácuo de ideias”.

É indiscutível que a fotografia está presente na vida social, desde o álbum de família à Internet, proporcionando documentos pensados como entretenimento, experimento científico, negócio, indústria etc., na intenção de mostrar a “realidade”, de fazer visível através de uma representação um momento concreto, de torná-lo visível, para registrar os fatos. O estudo da fotografia, sua análise e tratamento, clamam por um espaço específico como matéria especializada no amplo espectro da CI, da Arquivologia e de outras áreas, para pesquisar as suas distintas especialidades.

A utilização da fotografia nos trâmites administrativos com fins oficiais se produz quase de maneira imediata à sua apresentação em Paris no ano de 1839. Todavia, destacamos aqui a fotografia pessoal que retrata algo excepcional, relacionada com o lazer e satisfação pessoal: nascimento e crescimento das crianças; férias e turismo; festas e cerimônias; e hobbies, como praticar esportes ou ter um animal de estimação. Normalmente, as fotografias de origem privada ingressam nos arquivos

⁶ Trabalhamos aqui com as representações documentais secundárias na fotografia, como aquela referente ao valor permanente desta, ou seja, pelo seu valor informativo e histórico, e não mais ao valor de prova na função da gênese de produção no qual o documento fotográfico foi criado.

como fruto de uma política de recuperação do Patrimônio, que inclui a compra, doação ou depósito desse tipo de documento.

Esse tipo de material leva a grandes desafios para o profissional no que diz respeito à sua organização e descrição. Enquanto numa instituição a sua organização está ligada a um processo de gestão documental e é possível relacioná-las a uma classificação e atividades que a produziram, no âmbito privado essas fotografias encontram-se guardadas em caixas e pequenos álbuns sem qualquer identificação ou, nos dias atuais, armazenadas em discos compactos (CD) e discos rígidos (HD) ou álbuns virtuais na internet.

Fotografia pessoal ou privada é, portanto, aquela gerada durante a vida de uma pessoa e faz parte de suas memórias e experiências. Deixando de lado o aspecto criativo que pode ser dado à fotografias produzidas pelos aficionados, sua principal função é a de registro. No entanto, não reflete a vida e as pessoas como elas são, o desejável. Como basearam-se nos modelos sociais correntes, a história dos verdadeiros protagonistas só é conhecida pelos próprios interessados. Além da afirmação da identidade individual das pessoas, esses tipos de imagens são muito importantes para fortalecer os laços dentro das famílias.

Susan Sontag (2004, p.18) escreveu: "Como todas as formas de arte de massa, a fotografia não é praticada pela maioria das pessoas como uma arte. É, principalmente, um rito social de defesa contra a ansiedade, e uma ferramenta de poder". Neste sentido, mostrar a família sorridente e unida em fotos pode não ser desonesto, entendendo-se como um sinal de esforço da família em sua autoconstrução positiva. Por exemplo, organizar fotos em álbuns promove conexões entre fotografias individuais e isso proporciona narrativa e coerência à compreensão da história familiar e pessoal. Frequentemente, durante o processo de preparação de álbuns de fotos da família, quaisquer imagens de pessoas não mais queridas do grupo (uma mãe solteira, um familiar preso ou que abandonou a esposa e filhos), não retratando a família positivamente, são eliminadas. (O'DONNELL, 1994, p. 111)

1.2. A fotografia como documento e informação

No que diz respeito ao conceito de fotografia, Lafuente (2013), na obra *Tesouro y Diccionario de objetos asociados a la expresión artística*, conceitua o termo como:

Instantánea conseguida mediante el proceso o arte de producir imágenes duraderas visibles, obtenidas directa o indirectamente por la acción de la luz u otra forma de energía sobre un soporte fotosensible: papel, placas o películas recubiertas previamente de sustancias sensibles a la misma. (...)

Para Cunha e Cavalcanti (2008, p.175), o termo fotografia é entendido como “técnica ou arte de produzir imagens visíveis pela ação da luz, que fixa essas imagens de modo direto e durável sobre uma superfície sensibilizada”. Para Ejarque (2000, p.217), defini como “arte y técnica com las que fijar y reproducir por médio de reacciones químicas a la luz, sobre superficies convenientemente preparadas, las imágenes visibles directa o indirectamente recogidas en el fondo de una cámara oscura”.

No glossário proposto pela Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros (CTDAIS), do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ), o termo é definido como “imagem produzida pela ação da luz sobre película coberta por emulsão fotossensível, revelada e fixada por meio de reagentes químicos”. (CONARQ, 2014, p.11).

Os conceitos aqui apresentados têm algo em comum: a ideia da captação da imagem pela ação da luz numa superfície coberta com substância sensível. Mas há um problema nas definições, ao excluir as fotos digitais, produzidas pelas novas câmeras digitais.

André Lopez (2000, p.170) comenta a necessidade de ampliação desse conceito ao dizer que:

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

O autor inova ao ampliar o termo utilizando o conceito de documento imagético para designar as múltiplas possibilidades de ocorrência da imagem nos arquivos,

englobando as diversas categorias da imagem de modo mais amplo do que os termos fotografia, pintura, obras de arte etc. Mas Lopez alerta que “nem todo registro fotográfico é necessariamente imagético: veja-se, por exemplo, os registros fotográficos gerados para produzir os microfimes de textos”. (2000, p.158).

Entendemos aqui, na proposta de Lopez, documento imagético como documento de arquivo e que os pesquisadores e profissionais da informação devem ter os cuidados necessários para não confundir análise documentária com a organização arquivística. No arquivo, o documento é entendido como testemunho de uma atividade e que seu objetivo principal é constituir provas das atividades de seu titular. O arquivo pode e deve disponibilizar informações para usuários em geral, mas como consequência direta de outro objetivo, a difusão dos documentos pelo seu valor secundário, seja informativo, histórico ou cultural.

Apesar de reconhecermos aqui as valorosas contribuições das propostas de Lopez (2011), não pretendemos destacar a rubrica de documentos fotográficos por considerá-lo necessário à identificação de nosso objeto de pesquisa. O próprio Lopez considera o termo um neologismo não reconhecido pelos dicionários da área e significa "relativo a imagem". Assim mesmo o autor destaca que

en Brasil, el uso del término está muy relacionado a los trabajos que algunos investigadores han desarrollando, tratando de no utilizar el término "iconográfico", tan consagrado en los archivos, dado que éste último presenta problemas de orden conceptual. La opción por el termino *imagético* responde a las múltiples posibilidades de ocurrencia de imágenes en los archivos. El término propone englobar las diversas categorías de la imagen de modo más amplio que los términos *fotografía, pintura, obra de arte* etc. La rúbrica *iconografía* ha sido descartada básicamente porque ese término se encuentra incómodamente asociado (directa o indirectamente) tanto a las cuestiones de la imagen como lenguaje, así como a la identificación de contenidos en la propia imagen. El objeto central de nuestras reflexiones es el documento de archivo de género *imagético* (o de imagen) independientemente de las implicaciones icónicas o lingüísticas. Una rúbrica relacionada primordialmente a la imagen es, conceptualmente, más operativa. Tal ampliación permite comprender el diferencial dado por la dimensión *imagética* del documento de archivo y las implicaciones en cuanto a la percepción visual. La dimensión *imagética* no excluye, a priori, el análisis de contenido de los documentos desde el punto de vista técnico, artístico, simbólico, cultural etc. (Lopez, 2011, p.4)

Porém, ainda estamos buscando um diálogo entre a fotografia analógica e digital, ambas como documento fotográfico, a partir do momento em que contêm uma informação registrada num suporte, não necessariamente um documento fotográfico de arquivo. Dentro da proposta do Grupo de Pesquisa Acervos Fotográficos (GPAF),

formalizado em 2008 dentro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), o termo fotografia é compreendido num sentido mais amplo, abarcando a diversidade dos processos técnicos, sendo utilizado o termo "documentos fotográficos" para os documentos imagéticos gerados por todo processo de captação fotográfica de imagem, inclusive os digitais. (LOPEZ E REZENDE, 2014, p. 2)

Mas podemos dizer que o GPAF tem avançado nas propostas de adequação das normas e as especificidades dos documentos fotográficos. Lopez e Rezende (2014, p. 3) destacam que a entrada tardia da fotografia no universo da Administração Pública como forma de registro provocou dificuldades extras no tratamento desses documentos, como produção sem configuração definida administrativa e juridicamente, utilização de maneira autônoma e menos controlada que os documentos tradicionais e acumulação à parte dos demais documentos.

A colaboração de Franch (2008, p.15) sobre o tema é muito interessante quando ressalta que o maior impacto da fotografia digital é o do "fenômeno da desmaterialização", consistindo na ausência de uma estrutura física da imagem, tendo consequências em todas as fases da intervenção, das quais a de conservação se torna a mais evidente. A questão da autenticidade, acesso e originalidade, dentre outros aspectos, tornam-se um desafio para os estudos sobre a questão. Todavia, no nosso caso, estamos trabalhando com as fotografias digitalizadas, ou seja, capturadas por um escâner com objetivo de preservação dos originais e de potencializar o acesso, e não com fotos digitais.

Com o digital, o princípio da câmara escura permaneceu, porém, o processo químico desaparece, produzindo uma verdadeira ruptura, pois o objeto final tem uma natureza bem diferente, e isto distingue a revolução digital de seus precedentes. Além disso, poucos anos depois da aparição das primeiras câmeras digitais, na década de 1980, entraram em cena os editores de imagem e a World Wide Web, dois fatores determinantes do desenvolvimento e uso da fotografia digital. (FRANCH, 2008, p.15).

Buscamos em Santaella (2001, p.304) uma melhor delimitação do conceito do documento fotográfico utilizado na pesquisa. Para a autora, no processo evolutivo de produção de imagem existem três paradigmas.

- O primeiro nomeia todas as imagens produzidas artesanalmente, ou seja, feitas à mão, dependendo fundamentalmente da habilidade de um indivíduo para construir o visível, a imaginação visual, compreendendo desde a imagem nas pedras, o desenho, a pintura e a gravura, até a escultura, processos artesanais da criação da imagem.
- O segundo se refere às imagens que mantêm uma conexão dinâmica e física com algo existente no mundo. Sua produção depende de máquinas capazes de registrar os objetos. Fazem parte desse paradigma fotografias, filmes, vídeos e também a holografia. Em suma, os processos automáticos da captação da imagem.
- O terceiro paradigma diz respeito às imagens sintéticas ou infográficas, inteiramente calculada por computação. Estas são o resultado da correspondência de uma matriz numérica com uma configuração de pixels elementares, podendo ser visualizadas na tela do computador.

O paradigma pós-fotográfico compreende imagens derivadas de matriz numérica e produzidas por técnicas computacionais. No segundo, predominam os processos automáticos de captação de imagem com o uso de equipamentos. Em resumo, processos automáticos de geração de imagem.

A infinidade de observações que permite este meio e por ele a infinidade de registros visuais de instantes fugazes, não observáveis de outra maneira, pode fazer emergir necessidades de apropriação e preservação. Como Barthes (1984, p.13) diz, a imagem parece ser inclassificável, pois a fotografia "repete mecanicamente o que nunca mais poderá ser repetido existencialmente".

Vale dizer que consideramos a fotografia como um documento integrado por suporte e informação, transmissor de uma mensagem codificada que exige um esforço decodificador por parte do destinatário. Por isso, quando analisamos fotografias não analisamos a realidade, senão uma representação da realidade, se bem que é certo

que se trata de uma representação muito fiel, em que pese os códigos. Para Valle Gastaminza (1999, p.114):

En el caso de la fotografía se trataría de estudiar la relación entre los diferentes procesos semióticos que dan entre los representámenes correspondientes a texto y foto referentes a un objeto dado frente a, al menos, tres interpretantes diferentes como son el fotógrafo, el documentalista y el usuario [...].

A imagem fotográfica exerce um importante papel na transmissão, conservação e visualização das atividades políticas, sociais, científicas ou culturais da humanidade, de tal maneira que se configura em verdadeiro documento social. O certo é que, por meio da fotografia, algo ou alguém situado num momento dado ante o objetivo de uma câmera passa a formar parte de um sistema de organização de conhecimento e informação, e pode ser armazenado e classificado em esquemas, conforme as palavras de Susan Sontag (apud VALLE GASTAMINZA, 1999, p. 17):

Desde el orden toscamente cronológico de las series de instantáneas familiares hasta las tenaces acumulaciones y meticulosas catalogaciones necesarias para la utilización de la fotografía em predicciones meteorológicas, astronomia, microbiologia, geologia, investigaciones policiales, educación, diagnóstico médico, reconocimient militar e historia del arte.

Schwartz (1995, p.146) considera que os arquivistas têm perpetuado o analfabetismo visual, promovendo uma concepção de fotografia, na maioria das vezes, descontextualizada, vista apenas em termos de seu valor informativo, acessível pelo nome ou lugar. Fotografias de arquivo são retiradas de seu contexto funcional e poder comunicativo e utilizadas por pesquisadores para "ilustrar" narrativas escritas, geralmente com o mínimo de informação de legenda. Por exemplo, fotografias horizontais são cortadas e reproduzidas como verticais para atender projeto de livro, e imagens são reproduzidas sem atribuição, o que reflete mais e reforça a ideia de que materiais visuais ocupam um nível mais baixo na hierarquia de documentos de arquivo.

Peter Burke (2004, p.12), corrobora com a questão de que há um evidente analfabetismo visual na utilização das fontes fotográficas, no que diz respeito aos historiadores, ao dizer que nossa educação (aqui incluímos também o cientista da informação), tanto na escola quanto na universidade, foi um treinamento em ler textos.

[...] Quando utilizam imagens, os historiadores tendem a tratá-la como meras ilustrações, reproduzindo-as nos livros sem comentários. Nos casos em que as imagens são discutidas no texto, essa evidência é frequentemente utilizada para ilustrar conclusões a que o autor já havia chegado por outros meios, em vez de oferecer novas respostas ou suscitar novas questões. Por que isso acontece? Num ensaio em que descreve sua descoberta das fotografias Vitorianas, o falecido Raphael Samuel descreveu-se e a outros historiadores sociais de sua geração como "visualmente analfabetos".

Mas como pensar o leitor da fotografia, seja arquivista ou não, diante da ambiguidade da fotografia, e que supõe responder a critérios marcados por tantos interesses? É primordial também pensar a fotografia como objeto da análise documental pertencente a uma determinada coleção ou fundo com o objetivo de obter uma representação de cada um deles, de forma que se possa, a partir de então, encontrar e recuperar o documento de acordo com critérios previstos e informar a seu respeito através de uma interface adequada.

Compreendemos aqui a leitura de imagem, nas palavras de Agustín Lacruz (2015, p.102), como:

el examen y el desarrollo de un proceso de atribución de sentido cuyo propósito es explicar el contenido de la representación icónica y de su significado, con el propósito final de que se redacten los resúmenes documentales, los descriptores y las palabras clave, que permitan la recuperación de la información.

As imagens constituem uma modalidade de comunicação humana muito eficaz por sua riqueza expressiva e por sua universalidade semântica. A leitura de imagens é uma atividade complexa que requer conhecimentos, habilidades e estratégias conforme as diversas situações e a interação com outros sujeitos nos entornos sociais que envolvem os documentos fotográficos. Para Agustín Lacruz e Gimeno Arlanzón, no Dicionario Digital de nuevas formas de lectura y escritura, a leitura de imagem implica:

- la identificación de los diferentes códigos significativos que articulan los ámbitos en que se despliega el significado de la imagen;
- el conocimiento de los rasgos específicos del lenguaje visual y de su sistema de significación;
- el conocimiento de la intencionalidad comunicativa y de los usos de la imagen;
- la capacidad para comprender y utilizar las imágenes con el fin de que el sujeto lector logre sus objetivos comunicativos.

Para compreendermos o significado das imagens, temos de considerá-las como produtos sociais e históricos, e como tal evoluem tanto de forma diacrônica (ao longo do tempo) como sincrônica (no espaço). Na comunicação fotográfica, há intervenção, pelo menos, dos seguintes elementos básicos: o fotógrafo (autor, criador e/ou produtor da imagem); a fotografia, isto é, a própria imagem icônica; o contexto, o conjunto de elementos que situam o processo comunicativo; e, o receptor, ou seja, o leitor.

Para analisar um documento é preciso conhecê-lo e isso implica colocar em prática diversas competências que levam à correta, ou supostamente correta, compreensão e interpretação. Valle Gastaminza (1999b, p. 120) afirma que a descrição de imagens fotográficas está relacionada com a capacidade e atitudes do profissional da informação, e compreende as seguintes competências:

Competência iconográfica. O leitor captura a redundância de certas formas visuais que têm um conteúdo próprio, o que leva a interpretar formas iconográficas facilmente detectáveis que reproduzem algo que existe na realidade.

- Competência iconográfica — O leitor captura a redundância de certas formas visuais com um conteúdo próprio, levando-o a interpretar formas iconográficas facilmente detectáveis, reproduzindo algo existente na realidade.
- Competência narrativa — A partir de suas experiências narrativas visuais, o leitor define sequências narrativas entre as diferentes figuras e objetos aparecendo na imagem. Nesta competência narrativa, contribui significativamente a existência da legenda ou de informações complementares.
- Competência estética — Com base em experiências simbólicas e estéticas, o leitor atribui sentido estético à composição, analisa seus valores e sinaliza um possível sentido dramático à representação.
- Competência enciclopédica — Com base em sua memória visual e cultural, o leitor identifica personagens e situações, contextos e conotações. Esta é provavelmente a mais importante competência para trabalhar com fotografias documentais. Pode ser uma competência basicamente enciclopédica, porém, em

muitos casos, será uma competição especializada: é difícil trabalhar com fotografias da transformação urbana de uma cidade se não se sabe reconhecer seus espaços, principais construções, comércios ou eventos. É preciso saber situar cada fotografia em seu contexto histórico.

- Competência linguístico-comunicativa — Com base nas suas competências linguísticas, o leitor atribui uma proposição à imagem da fotografia, podendo confrontar e coincidir ou não com a legenda da foto. Esta competência afeta o documentalista no sentido de que, em muitos casos, essa proposição passará a arquivar-se com a fotografia.
- Competência modal — O leitor interpreta espaço e tempo da fotografia e coloca adequadamente as coordenadas básicas do documento.

Essas competências certamente irão se confrontar com outras, como emotividade, memória visual, experiência e ideologia do leitor cuja influência é significativa na interpretação da imagem.

O objetivo principal do processo de análise documental é examinar a imagem como um registro ou evidência de interesse geral, como também buscar outros aspectos como os relativos às técnicas, qualidade estética, aspectos sociais, jurídicos etc., em consonância com outras disciplinas (AGUSTÍN LACRUZ, 2010, p.88). Contudo, em se tratando de fotografia, devemos ser conscientes de que nunca um texto irá expressar com suficiência o que uma imagem transmite, nem a quantidade de informações descrevendo os atributos contextuais de cada fotografia considerada como unidade documental.

Antes de entrarmos na questão da fotografia como objeto de análise documental e das metodologias possíveis para essa tarefa, é preciso enquadrar melhor a definição do tipo documental sendo tratada em nossa pesquisa. Essa necessidade parte da premissa da ausência de textos que consigam apontar com clareza os indícios relevantes dessa polissemia inesgotável da fotografia, no que diz respeito a sua análise como documento e sua interpretação.

Toda foto tem múltiplos significados. De fato, ver algo na forma de uma foto é enfrentar um objeto potencial de fascínio, pois ao primeiro olhar nos deparamos com o julgamento de "aí está a superfície. Agora, imagine - ou, antes, sinta, intua - o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem esse aspecto" (SONTAG, 2004, p.33). Fotografias retiradas de seu contexto e apresentadas de forma anônima são convites inesgotáveis à dedução e à especulação.

Uma fotografia totalmente descontextualizada e isolada de qualquer informação que consiga remontar sua gênese documental, talvez seja um dos maiores desafios a serem enfrentados no processo de ressignificação dos acervos fotográficos que se encontram hoje nas instituições custodiadoras. Leite (2001, p.31) define esse tipo de imagem como "fotografia anônima":

Trata-se de fotos tiradas rapidamente "com um mínimo de poses deliberadas da parte do fotógrafo, no que se refere ao ponto de onde se tira, ao enquadramento e à apreensão da imagem", derivadas, em parte, da mobilidade da câmera manual. Ao se tornarem públicas, ou seja, quando esses instantâneos são arrancados de redes de relações conhecidas e significativas, como quando estão conservadas em álbuns e coleções de família, para enfrentar esquemas interpretativos os mais variados, ao serem inseridas em coleções ou arquivos públicos, sofre alterações em suas informações/desinformações primitivas.

Esse tipo de material caracteriza boa parte do acervo aqui analisado, formado por desde fotografias de amadores ou de profissionais não identificados até fotografias comerciais e de imprensa, estando totalmente fora do contexto em que foram produzidas, e organizadas por uma perspectiva buscando minimamente dar um contexto a esse material, se não arquivístico pelo menos histórico e social.

1.3. A fotografia como documento de arquivo

Para a estudiosa dos arquivos Heredia Herrera (1993), os termos "arquivos fotográficos" e "fundos fotográficos" são denominações que entram em conflito com a terminologia arquivística. No primeiro caso, a palavra arquivo é utilizada simplesmente para designar armazém de documentos, neste caso, fotográficos. De toda forma, o conceito de arquivo, no que se refere a fotografias, está somente associado com a dimensão de arquivos pessoais quando se trata de uma produção de um fotógrafo.

Ainda segundo a autora, tampouco o “fundo fotográfico” resulta de uma terminologia, na maioria das vezes, conveniente, porque um “fundo”, para a arquivologia, tem uma relação de origem estreitamente ligada com uma instituição e se identifica com todo o volume de sua produção documental, resultado de sua gestão e de suas atividades, quando, na maioria das vezes, podemos observar o termo sendo utilizado equivocadamente como sinônimo de coleção fotográfica que é do que realmente se trata na nossa pesquisa.

Destacamos aqui a necessidade de aprofundarmos os princípios arquivísticos e suas formas de descrição e representação da fotografia para que o arquivista (e também o profissional da informação) possa alcançar um maior grau de alfabetização visual, e com isso ampliar a capacidade de "ler" a mensagem da fotografia, entender o seu valor de prova e compreendê-lo como um documento de arquivo. Ao se buscar essa perspectiva será possível entender a fotografia como uma representação mediada da realidade, o produto de uma série de decisões, criado por uma vontade, para um propósito, para transmitir uma mensagem, para uma atividade.

No Manual para la Gestión de Fondos y Colecciones Fotográficas, Boadas et al (2001, p.121) aponta que os tipos de agrupamento desse material podem ser naturais e constituir um reflexo direto da maneira como se produziu e acumulou a documentação, ou podem ser artificiais, formados depois da produção da documentação em função das necessidades do produtor ou de alguém que já tenha dado uma ordenação ao conjunto. Ainda apresenta uma terceira possibilidade quando a documentação, por motivo de traslado ou de uso descuidado, tenha se acumulado de maneira totalmente anárquica.

O manual orienta que o exame do conteúdo e a cronologia das fotografias sejam realizados por grupos de ordenação e contratado com o conhecimento das atividades do produtor para empregar as especialidades fotográficas que reflitam as atividades do produtor. Os autores definem as especialidades fotográficas como aquelas atividades realizadas pelos fotógrafos durante seu exercício profissional e vão surgindo e consolidando-se a partir da evolução das técnicas fotográficas. "Algunas de las especialidades fotográficas más frecuentes son la fotografía científica, la fotografía de viaje, el retrato individual, la fotografía social, la fotografía

publicitaria, la fotografía de moda, la fotografía artística, etc". (BOADAS et al, 2001, p.122).

Para Boadas *et al* (2001, p. 134), os diferentes estudos sobre a história da fotografia nos permitem estabelecer quatro funções básicas a partir das quais surgem diversas especialidades ou atividades fotográficas. As funções básicas apontadas pelos autores são as seguintes: função de registro, função informativa, função publicitária e função artística. Abordaremos aqui apenas algumas especialidades corroborando com as fotografias trabalhadas no estudo de caso apresentado no quinto capítulo.

Os autores alertam que essa classificação, apesar de cada fotografia predominar numa dessas quatro funções, muitas vezes não se dá de forma pura, senão que coexistem. A fotografia de registro, por exemplo, é também informativa e fotografia informativa muitas vezes serve também para promover ideologias. A função artística não é exclusiva do quarto grupo, mas pode se dar nos três anteriores, especialmente naquelas de publicidade em que o sucesso desta depende, principalmente, da expressividade da sua imagem.

Boadas *et al* (2001, p.167) destacam que fotografia social é a primeira manifestação da fotografia documental. Surge associada à imprensa ilustrada para mostrar e denunciar injustiça social e situações extremas em que as pessoas se acham economicamente mais desfavorecidas. Compreendemos para esta pesquisa o conceito de fotografia documental como sendo:

Imagen fotográfica tomada con un propósito social que recoge los diferentes testimonios sin la presión temporal de la fotografía informativa. Se trata del registro de la sociedad en cada momento. El término es utilizado para definir un estilo o una estética determinada relacionada con la crítica social. Nace en el segunda década del siglo xx, con antecedentes a finales del siglo xix, y se desvanece al término de la Segunda Guerra Mundial cuando sus principios son absorbidos por el fotoperiodismo. (LAFUENTE, 2013, p.203).

A expressão "fotografia documental" passou a ser utilizada na década de 1930 nos Estados Unidos da América (EUA) — e, logo após, a expressão "filme documentário" —, para se referir a cenas do cotidiano de pessoas comuns, especialmente os pobres. Elas tornaram-se importantes depois de vistas, por exemplo, através das lentes de Jacob Riis (1849-1914), Dorothea Lange (1895-1965) e Lewis Hine (1874-1940). Este último estudou sociologia na Universidade de Colúmbia e denominava seu trabalho de "Fotografia Social". (Burke, 2004, p. 26).

Sontag (2004, p.28) destaca que fotos podem ser mais memoráveis do que imagem em movimento. Cada foto é um momento único, convertido em um olhar que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes. Fotos como aquela nas primeiras páginas de muitos jornais do mundo, em 1972 — uma criança sul-vietnamita nua, o corpo todo queimado por bomba de napalm norte-americana, correndo de braços abertos na direção da câmera, gritando de dor — contribuíram mais para aumentar o repúdio público contra a guerra do que as centenas de horas de barbaridade exibidas pela televisão.

Outra função que nos interessa aqui é a informativa. Seu repertório abrange, por uma parte, fatos ou situações pontuais que quebram a rotina diária (por exemplo, um ataque terrorista, o naufrágio de um navio etc.). Esse registro é o que pode ser chamado fotografia de eventos. Além disso, também aborda questões que têm impacto sobre o coletivo mais ou menos numeroso (por exemplo, vítimas do terrorismo, poluição do planeta) e, neste caso, podemos falar de fotografia documental. A finalidade destas fotografias é dupla: primeiro, para fornecer informações e, segundo, gerar declarações de opinião. Por isso, tem algo em comum com fotografia publicitária.

Fotografia de imprensa é aquela divulgada principalmente através de periódicos jornalísticos. Surgiram em 1880, quando os jornais *New York Daily Graphic* e *Daily Herald*, publicados na cidade de Nova Iorque, introduziram as primeiras imagens para acompanhar os textos.

La presencia de la fotografía en la prensa forzó a cambiar el estilo informativo. El texto resultaba insuficiente si no iba acompañado de una información visual y las apariciones esporádicas de la fotografía de la prensa fue abriendo paso a la información visual para transmitir una información más directa. (SUSPERREGUI, 1988, p.261).

A função publicitária consiste na exploração das possibilidades comunicativas da fotografia para conseguir a promoção ou venda de produtos, ideias e modas. A fotografia publicitária surgiu em 1855 por iniciativa do intuitivo Disdéri, produzindo fotos para facilitar a venda de produtos. A fotografia em pouco tempo substituiu a arte comercial e, junto com a imagem móvel, tornou-se uma das mais poderosas ferramentas de marketing, seja como finalidades econômicas ou objetivos políticos e sociais (BOADAS et all, 2001, p.148).

Passaremos agora a discutir um conceito de documento original, muito caro às questões relacionadas à fotografia. Para Lacerda (2008, p.113), o termo "original", aplicado aos documentos fotográficos, é mais contextual e pode ser avaliado em cada situação documental específica que cria um original e em cada caso específico do arquivo em questão. Levantamos essa questão neste momento pelo fato de uma imagem num negativo poder gerar inúmeras cópias, situação que vai de encontro ao estatuto do documento único e de sua autenticidade.

Segundo Walter Benjamin, num estudo a respeito da reprodutibilidade técnica da obra de arte, a reprodução tira da obra o que ele considera sua autenticidade. Para o autor o aqui e agora compõem o conceito de sua autenticidade, "a totalidade do campo da autenticidade mantém-se alheia à reprodutibilidade - e naturalmente não somente a reprodutibilidade técnica". (BENJAMIN, 2013, p.54). De acordo com ele, a partir do momento em que é possível uma multiplicidade de revelações, tomando-se uma chapa fotográfica, a pergunta pela revelação autêntica não faz mais sentido.

Um original pode ter versões anteriores, as quais podem ser consideradas como originais distintos. Um discurso escrito pode ter passado por vários rascunhos, e uma cópia fotográfica pode ser feita a partir de um negativo. Em determinadas circunstâncias as cópias são designadas como originais pela legislação, como é o caso no Brasil para a questão dos microfilmes que são legalmente considerados equivalentes ao original. Para Luciana Duranti (1998, p.165):

An original is the first complete and effective document, that is, an original must present the qualities of primitiveness, completeness and effectiveness. With facsimile transmission, the first two qualities belong in the document transmitted while the latter belongs in the document received.

Ainda segundo Duranti (1996, p.33), no caso de fotografias, em primeiro lugar, há a imagem negativa, mas ela carece de perfeição (estado completo e capacidade para o trâmite), enquanto a primeira impressão que se extrai do negativo é o primeiro documento perfeito, isto é, o original. Se existirem muitos impressos desse mesmo negativo, nos deparamos com o caso de muitos originais do mesmo documento. Ou seja, se houver muitos impressos do mesmo negativo a primeira impressão se realiza em subseqüentes vezes e vai se distribuindo: a primeira é original, as outras são cópias como originais.

Lacerda apresenta um debate sobre a perda de autenticidade através da reprodução técnica do original e propõe: no processo fotográfico “o que é considerado elemento originário é o negativo, primeiro suporte onde a imagem se fixa” (1993, p.50). A autora destaca que tanto um negativo quanto uma cópia podem ser considerados itens originais e autênticos. Todavia, existe uma certa hierarquização em torno da importância do primeiro, por desempenhar também o papel de matriz a partir da qual outras cópias podem ser obtidas.

Nesse sentido, Lacerda (2008, p.113) conclui que a questão da originalidade do documento fotográfico “(...) é mais contextual, circunstancial, de acordo com as características do acervo em questão, e pode ser avaliado em cada situação documental específica que cria um original”. Já Schwartz (1995, p.46), o negativo pode ser de fato “o registro mais verdadeiro” porque não é o documento com a intenção de transmitir uma mensagem para o público. *Diplomática — estudo da tradição, elaboração e forma dos documentos legais e administrativos* — entende o negativo como apenas um esboço.

O fato de muitas impressões poderem ser feitas a partir de um único negativo ou que uma única impressão pode ser usada repetidamente em diferentes circunstâncias aponta para a possível existência de vários documentos fotográficos originais, com base na mesma imagem, mas feito em vários momentos, para diversas finalidades e públicos diferentes. Estes conceitos demonstram que o significado de um documento fotográfico não está no conteúdo ou na forma, mas no contexto da criação de documentos.

Para Boadas *et al* (2001, p.258), no sentido estrito da palavra o original da fotografia é o negativo fotográfico e a primeira cópia do autor, todavia, o conceito de cópia não pode ser aplicado da mesma maneira. Pode acontecer que o mesmo conteúdo icônico seja representado por métodos e formatos diferentes, feitos ao mesmo tempo ou em momentos diferentes, ou pode ser que isto tenha sido editado em séries diferentes pelo mesmo fotógrafo ou por diferentes profissionais.

(...) Si se entiende que una copia es un documento que reproduce el contenido de un original obtenido por un medio técnico diferente, todos estos casos podrían considerarse copias. Pero a diferencia de los documentos textuales, éstos no son automáticamente eliminables. Todas las posibles versiones de una única imagen de un mismo autor nos muestran la utilización y la difusión de la fotografía en las diferentes épocas.

Las representaciones de un mismo tema que hacen los distintos autores, señalan los tópicos que ha interesado representar en cada momento.

Em um comentário sobre essa questão, Schwartz (1995, p. 51) observa que o valor informativo de uma fotografia é fixado pelo seu conteúdo. E o seu valor probatório não é absoluto nem estático, variando de acordo com as várias circunstâncias de criação de documentos. Uma imagem fotográfica pode tornar-se vários documentos fotográficos separadamente; uma fotografia criada para uma finalidade poderá posteriormente ser utilizada para servir a outras.

Por exemplo: cada impressão idêntica pode ser feita em um momento diferente, para um fim diferente. Pode circular em diferentes discursos e finalidades — comerciais, científicas, políticas, econômicas, jornalísticas, sociais. E pode até servir a funções absolutamente opostas para a qual foi criada. Cada vez que um negativo é impresso, cada vez que uma cópia é usada, a imagem fotográfica é transformada num documento fotográfico criado por um autor com a finalidade de transmitir uma mensagem a uma função diferente da sua gênese documental.

Não importa quantas cópias existam de um determinado documento, num mesmo arquivo ou em arquivos distintos. em cada caso, devido ao significado que lhe for atribuído pelo produtor daquele arquivo, o documento/cópia será arquivado de forma distinta seguindo a característica da naturalidade e organicidade e, dessa forma, cada um será único em seu contexto. (OLIVEIRA, 2012, p. 67).

Cada utilização deve ser entendida como distinta, embora às vezes inter-relacionadas. Por esta razão, a existência da fotografia idêntica, em duas ou diferentes instituições, não deve ser interpretada como duplicação. Deve ser entendida como o resultado lógico de apropriação e reapropriação de uma fotografia com conteúdo e a configuração física em diferentes contextos funcionais, com a transformação de uma única imagem em documentos múltiplos.

Rondinelli (2013, p.184) aborda a importância da Diplomática na conferência da autenticidade dos documentos destacando que esta considera "autênticos os documentos elaborados de acordo com as práticas de seu tempo e devidamente atestado por quem de direito". Hillary Jenkinson contribui com uma dimensão bastante interessante ao relacionar a autenticidade à custódia permanente dos arquivos por seu produtor ou sucessor legítimo. Trata-se do conceito da *linha idônea de custodiadores responsáveis*, segundo o qual a qualidade da autenticidade nos arquivos depende da capacidade de se manter uma cadeia ininterrupta de custódia.

Cabe destacarmos aqui que autenticidade sozinha não implica, automaticamente, o conteúdo de um registro ser confiável. Enquanto a autenticidade compreende a credibilidade de um documento na sua qualidade de ser o que diz ser e de que está isento de adulteração ou qualquer outro tipo de modificação indevida, a confiabilidade compreende a credibilidade de um documento arquivístico enquanto afirmação de um fato estabelecido pelo exame da completeza, da forma do documento e do grau de controle exercido no seu processo de criação. (CONARQ, 2011, p. 126).

A fotografia como documento de arquivo deve ser pensada como tal. Para isso, as sete atividades da arquivística – produção, avaliação, aquisição, conservação, classificação, descrição e difusão – devem ser pensadas dentro do contexto dos documentos fotográficos inseridos nos arquivos e suas mais diversas possibilidades. Além da aproximação com outras temáticas, como diplomática, preservação digital, vocabulário controlado, mediação e, principalmente, da questão do estudo da fotografia e seu crescimento crescente nas redes digitais e na internet.

Nessa perspectiva, é importante considerar as possibilidades que a Diplomática oferece, possibilitando uma orientação pela qual podemos reconsiderar a fotografia no processo através das suas noções refinadas do que constitui a autoridade, a autenticidade, o propósito, e os elementos extrínsecos e intrínsecos do documento de arquivo em estudo. É preciso que pensemos que qualquer acervo, inclusive o fotográfico, configura-se a partir da produção documental, só podendo ser entendido como conjunto a partir de atividades que o transformaram num todo, constituindo um *corpus*.

Nesse contexto, devemos repensar a natureza, produção e o propósito de fotografias como documentos, a fim de alcançar uma compreensão contextual do seu uso no âmbito dos governos, dos negócios e dos indivíduos para transmitir a política do governo, comunicar propostas corporativas, construir identidade nacional, a forma de memória coletiva, estabelecer espaço simbólico e definir conceitos de si e a premissa central cultural do outro.

Estamos trabalhando com a ideia de que fotografias são documentos, criados por uma vontade, com um propósito, para transmitir uma mensagem de uma audiência. Para entendê-los como produto de ações e transações, seja burocrática ou

sociocultural, temos de devolvê-los para a ação em que participaram. É seu contexto funcional que transforma imagens fotográficas em documentos de arquivo. (SCHWARTZ, 1995, p.41).

A Diplomática exige que se estude a complexidade das forças criativas por trás da fotografia, apontando para a necessidade de esclarecer a relação entre a fotografia e o fotógrafo e de se identificar os principais entes envolvidos na produção documental. As fotografias não compartilham uma forma comum ou "estrutura típica" como é o caso dos documentos textuais. Elas não são produzidas pela mesma regra, sua estrutura é diferentemente constituída e muito menos rigorosamente definida. Palavras e imagens se comunicam de maneiras diferentes e transportam cargas ímpares, que surgem a partir de diferentes intenções, são dirigidas a públicos diversos e atendem a finalidades distintas.

Schwartz (1995, p.41) defende que a Diplomática oferece uma outra maneira de fazer as perguntas e abordar os conceitos essenciais para a compreensão de fotografias em termos de documento - criação, contexto, autoria, intencionalidade etc. A Diplomática nos oferece um caminho para a recontextualização desses documentos. Todavia, a autora alerta que a análise diplomática por si só não é suficiente para a compreensão dos documentos fotográficos. Esta mesma estudiosa conclui que como arquivistas não devemos nos limitar desnecessariamente escolhendo um quadro conceitual sobre o outro. Pelo contrário, devemos recorrer a todos os recursos que existem à nossa disposição para cumprir a meta de Diplomática: identificar, avaliar e comunicar a verdadeira natureza dos documentos de arquivo.

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

Quando nos referimos ao tratamento documental, entendemos que as funções arquivísticas de produção, avaliação, aquisição, conservação, classificação, descrição e difusão somente ocorrem com os documentos de arquivo, mesmo assim, precisamos ter em mente, apesar das diferenças entre coleções e arquivos, que ambos convivem dentro de um espaço institucional e precisam ser pensados como parte de um patrimônio documental. Mesmo no caso de arquivos é muito raro pensarmos num agrupamento documental intacto que consiga abarcar todos os materiais de uma determinada atividade.

Até aqui, buscamos preparar a problemática e conceituar os documentos fotográficos para refletirmos sua posição dentro de nosso estudo de caso e o emprego da NOBRADE na descrição arquivística de um conjunto documental fotográfico reunido em coleção. Uma vez reconhecida a fotografia como documento de arquivo, pretendemos, a partir de agora, realizar uma reflexão sobre a descrição arquivística e a sua aplicabilidade na fotografia como objeto de análise documental, seus principais métodos e possibilidades de organização de um acervo fotográfico reunido em coleção.

CAPÍTULO 2-PATRIMÔNIO FOTOGRÁFICO E OS ESPAÇOS DE MEMÓRIA NO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO

A fotografia, como parte do patrimônio cultural brasileiro, vem sendo objeto de atenção de diferentes disciplinas, nos seus mais diversos aspectos. Cumprindo diferentes funções e atendendo aos mais diversos critérios, as fotografias se encontram custodiadas em arquivos, museus e bibliotecas, entre outras instituições públicas de caráter cultural, além de fundos e coleções que se conservam em âmbito privado.

Os monumentos arquitetônicos, a criança no batizado, as paisagens, a arte, a política, a moda, o esporte, a história, o eletrodoméstico no catálogo comercial, a foto artística, a foto aérea, a imprensa de escândalos, os retratos pessoais, as fotografias técnico-científicas, as fotos publicitárias. Em suma, amadores e profissionais estão fotografando no mundo inteiro e isso contribui para que tenhamos acesso a imagens dos mais diversos tipos.

(...) a fijar em dos dimensiones la realidad haciéndola memorizable, clasificable, archivable, manipulable, transportable, transmisible, recortable, clasificable o reproducible... De esta manera se publica en periódicos, revistas, libros, carteles o en páginas web, y también entra en fototecas, archivos, bancos de imágenes, colecciones, ficheros o álbumes. No todas las fotografías se coleccionan o se conservan pero muchas de ellas entran a formar parte de esa memoria cultural que es necesario preservar. (VALLE GASTAMINZA, 1999, p.15).

Dessa forma, é necessário (re)conhecermos as instituições e os acervos privados que compõem nossa realidade para que possamos refletir sobre os desafios de proteger, fomentar, oferecer e divulgar a fotografia como parte do patrimônio cultural.

2.1. Valor patrimonial e cultural: o patrimônio documental como bem material da sociedade

Patrimônio é uma palavra de origem latina, *patrimonium*, que se referia, entre os romanos da antiguidade, a tudo que pertencia ao pai, *pater* ou *pater familias*. Nesse caso, a família compreendia tudo que pertencia ao senhor, inclusive filhos, mulheres, escravos e até mesmo os animais, incluindo, obviamente, os bens móveis e imóveis.

Importante destacar que o conceito de patrimônio surge no âmbito do interesse aristocrático e privado. Sendo assim, até a idade contemporânea não existia o conceito de patrimônio público nos termos que entendemos hoje. Cabe destacar que ideia de patrimonializar bens culturais somente ganhou relevância no decorrer do século XIX, principalmente, com a Revolução Francesa e após os processos de organização dos Estados nacionais modernos e a construção da ideia de nação.

Durante muitos séculos de evolução histórico-jurídica da proteção estatal dos arquivos, a utilização dos seus documentos era privilégio de sábios, monges e reis. Durante a Idade Antiga, toda a Idade Média e parte da Idade Moderna, o direito à informação não se baseava em princípios legais universais, mas atendiam aos interesses aristocráticos e particularmente da realeza (MATTAR, 2003, p.22). Desde os primórdios da civilização, o homem se preocupou em preservar documentos de sua vida econômica, política, social, administrativa e religiosa. Algumas transformações acompanharam a humanidade no que concerne ao acesso a esses documentos de arquivo, bem como o conceito de patrimônio cultural.

Na Antiguidade Clássica, o acesso aos arquivos estava restrito aos representantes do poder e a um reduzido grupo de eruditos bem relacionados com as elites políticas. Durante a Idade Média, a Igreja controlou a cultura e a preservação de documentos concentrados em conventos e mosteiros. Na Idade Moderna, com o absolutismo monárquico, a organização dos arquivos passou a ser “um conjunto de armas políticas e jurídicas a serviço dos Reis” (RICHTER, 1997, P. 18).

A prática arquivística nessa fase histórica era o sigilo documental e o acesso aos arquivos era autorizado a poucas pessoas. Após a Revolução Francesa, avançou-se para uma nova concepção no que diz respeito à administração de arquivos. Nessa época, permitiu-se que investigadores tivessem acesso aos documentos e fez-se divisão entre arquivos históricos e administrativos (CRUZ MUNDET, 2001, p.30).

Com a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, em 1789, o acesso aos arquivos passa a ser um direito de todos acompanhar a administração do Estado, pelo menos teoricamente. Contudo, a valorização dos arquivos administrativos vai ganhar maior importância com a crise econômica dos EUA, a partir de 1929, e vai consolidar-se com a Segunda Grande Guerra.

Com a Guerra Fria, União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e EUA, as duas grandes potências da época, passam a reconhecer a importância administrativa de seus arquivos, fundamentais para o bom andamento da economia. O mundo ocidental começa a considerar essas questões após a aprovação da Convenção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), em 1972, quando países do Terceiro Mundo pleitearam também, junto a essa organização, um instrumento internacional para a proteção às manifestações populares de valor cultural.

A resposta viria em 1989, por meio da Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, que orienta os países membros:

A identificação, a salvaguarda, a conservação, a difusão e a proteção da cultura tradicional e popular, por meio de registros, inventários, suporte econômico, introdução do seu conhecimento no sistema educativo, documentação e proteção à propriedade intelectual dos grupos detentores de conhecimentos tradicionais passa a ser uma obrigação do Estado e direito universal do cidadão.

Para Max Weber (1982, p.265), os documentos são os instrumentos de produção da burocracia do Estado. Em 1789 foi criado o Arquivo Nacional Francês; no Brasil, foi criado o Arquivo Nacional, em 1838. Observamos uma ampla preocupação da sociedade com as instituições ligadas à preservação da memória. Essa nova realidade é acompanhada de uma preocupação internacional, nacional e local com a criação de leis que protegessem o patrimônio documental em comum.

No Brasil, durante muito tempo, manteve-se um conceito restrito e tradicional de patrimônio histórico e cultural relacionando-o à prática da preservação de monumentos. O direito público brasileiro data da independência, com o ato de criação do Arquivo Nacional que teve, como finalidade principal, a legitimação do Estado e a construção da identidade cultural nacional. Tal situação criou a ideia de que as políticas relacionadas ao patrimônio cultural eram elitistas, uma vez que os critérios terminavam por privilegiar os grupos sociais identificados com as classes dominantes (FONSECA, 2003, p.74).

A noção no país de que o patrimônio cultural não se resume às edificações arquitetônicas e obras de arte, remonta à figura de Mário de Andrade, pioneiro do registro dos aspectos imateriais do patrimônio cultural brasileiro. O anteprojeto que o poeta modernista elaborou para o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico

Nacional (SPHAN)⁷, em 1936, apesar de revolucionário, não chegou a ser codificado em termos legais.

Contudo, logo depois, durante o Estado Novo, Getúlio Vargas assina, em 1937, o Decreto-lei nº 25, no qual o artigo primeiro declara que:

Constitui Patrimônio Histórico e Artístico Nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da História do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico e etnográfico, bibliográfico e artístico.

Assim, foi reconhecido o direito de toda pessoa em participar da vida cultural do seu país e a gozar dos benefícios do progresso científico e de suas aplicações, recomendando-se ao Estado medidas necessárias à conservação, ao desenvolvimento e à difusão da ciência e da cultura.

A Constituição Brasileira de 1988, promulgada pelo então Presidente José Sarney, além de oficializar a responsabilidade do Estado, em seu artigo 216, considera como patrimônio cultural:

[...] os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II – os modos de criar, fazer e viver;

III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; [grifo nosso]

V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

A principal contribuição da Constituição de 1988 foi a ampliação do conceito de patrimônio, pois incluiu os bens de natureza referentes “[...] à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”.

Sem dúvida, ao lado dessa evolução histórico-jurídica da proteção dos documentos de arquivo e do conceito de patrimônio cultural, aparece, também, a luta da sociedade folclorista, dos movimentos negros e indígenas, de descendentes de

⁷ O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) foi precedido pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) criado em 13 de janeiro de 1937 e regulamentado pelo Decreto-Lei nº 25 no dia 30 de novembro do mesmo ano, poucos dias após o golpe que instituiu o Estado Novo.

imigrantes de várias procedências, entre outros. O resultado dessa caminhada é o decreto 3551/2000, assinado pelo então Presidente da República Fernando Henrique Cardoso, instituindo o registro de bens culturais de natureza imaterial constituidores do patrimônio cultural brasileiro. Essa nova concepção de patrimônio cultural amplia significativamente o leque de saberes e de instituições envolvidas com a gestão e promoção desse patrimônio, ou seja,

A ampliação do conceito de cidadania, o que implica reconhecimento dos 'direitos culturais' de diferentes grupos que compõem uma sociedade, entre eles o direito à memória, ao acesso à cultura e à liberdade de criar, como também reconhecimento de que produzir e consumir cultura, são fatores fundamentais para o desenvolvimento da personalidade e da sociabilidade, veio contribuir para que o enfoque da questão do patrimônio cultural fosse ampliado para além da questão do que é 'nacional', beneficiando-se do aporte de compor com a Antropologia, a Sociologia, a Estética e a História. (FONSECA, 2003, p. 74).

Dessa forma, estabelece-se o elo indissociável entre os documentos de arquivo e a cultura, reconhecendo o direito de todos a participarem da vida cultural. Além disso, a Constituição de 1988 passa a considerar crime contra o patrimônio a destruição ou deterioração causada aos arquivos. Nesse sentido, foi-se produzindo lentamente uma distinção do conceito de patrimônio como instrumento privado para tornar-se uma interpretação com sentido público e universal.

2.2. O patrimônio fotográfico e sua integração na sociedade

Muñoz Benavente (1997, p.38) destaca que a fotografia foi utilizada nos trâmites administrativos com fins oficiais quase que de maneira imediata à sua apresentação em Paris, no ano de 1839. Atualmente não podemos sequer conceber certos tipos de expedientes sem a inclusão de imagens. Por exemplos, projetos arquitetônicos, processos judiciais, expedientes de identificação, etc. - indispensáveis para utilização como prova ou resolução dos processos.

A partir das contribuições da Escola dos Annales, no início do século XX, ampliou-se o conceito de fontes históricas, surgindo estudos baseados não só em documentos públicos, como também em documentos privados – diários íntimos, correspondências pessoais, arquivos pessoais, entre outros, e documentos não textuais. A chamada "História Nova" passou a valorizar registros, até então colocados em segundo plano, e as grandes invenções do século XIX, em termos

documentais e de comunicação de massa, como a fotografia, o cinema e a indústria fonográfica, tornaram-se cada vez mais acessíveis a diferentes grupos sociais.

De acordo com o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, os arquivos públicos são definidos como os “arquivos de entidade coletiva pública, independentemente de seu âmbito de ação e do sistema de governo do país” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 35). Ou seja, são conjuntos de documentos produzidos por autarquias federais, estaduais ou municipais, sendo obrigatória a organização e preservação desses arquivos.

No mesmo Dicionário, arquivo privado significa: “arquivo de entidade coletiva de direito privado, família ou pessoa. Também chamado arquivo particular” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 35). Na Lei de Arquivos, capítulo III, artigo 11, “consideram-se arquivos privados os conjuntos de documentos produzidos ou recebidos por pessoas físicas ou jurídicas, em decorrência das suas atividades” (CONARQ, 2013, p. 18).

O documento *Diretrizes para a salvaguarda do patrimônio documental*, da Organização das Nações Unidas para a Educação, reconhece e engloba a noção de patrimônio cultural quando define a noção de patrimônio documental da humanidade. O documento, o patrimônio documental, “compreende peças que se podem mover, preservar e deslocar e que se têm conservado graças a um processo de documentação intencional”. (EDMONSDSON, 2002, p. 68).

O Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivístico, por outro lado, adota o conceito de Patrimônio Arquivístico como o “conjunto dos arquivos de valor permanente, públicos ou privados, existentes no âmbito de uma nação, de um estado ou de um município” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p.130).

O Programa da UNESCO, *Memoria del Mundo: Directrices para la salvaguardia del Patrimonio documental* (EDMONSDSON, 2002, p.14), engloba e reconhece os documentos fotográficos na noção de Patrimônio Cultural quando define o conceito como aquilo que “documenta” ou “consigna” algo com um propósito intelectual deliberado e compreende elementos que são móveis, consistentes em símbolos/códigos, sons e/ou imagens, conserváveis, reproduzíveis e trasladáveis, e que são fruto de um processo de documentação deliberado.

Nessa mesma diretriz, se define o termo documento como aquele que consta de um conteúdo informativo, podendo ser textual, não textual, audiovisual e virtual. Adotaremos aqui o conceito de patrimônio documental pela sua proposta mais ampla no conceito abordado.

Adotaremos aqui o conceito de patrimônio documental pela sua proposta mais ampla no conceito abordado. À primeira vista, a definição brasileira de patrimônio arquivístico parece excluir o conjunto de documentos acumulados no âmbito privado e principalmente as coleções que se conservam nas mais diversas instituições custodiadoras de conjuntos documentais, como museus e bibliotecas. É indispensável, em níveis científico e de políticas públicas, uma revisão no dicionário brasileiro de arquivologia. Alguns conceitos precisam ser repensados e analisados diante da nova conjuntura por que passam os arquivos diante da realidade nacional.

O conceito do Diccionario de Terminologia Archivística Espanhola (1993) vai além ao definir Patrimônio Documental como:

Totalidad de documentos de cualquier época generados, conservados o reunidos en el ejercicio de su función por cualquier organismo o entidad de carácter público, por las personas jurídicas en cuyo capital participe mayoritariamente el Estado u otras entidades públicas y por las privadas, físicas o jurídicas, gestoras de servicios públicos en lo relacionado con la gestión de dichos servicios. También los documentos con una antigüedad superior a los cuarenta años, generados conservados o reunidos en el ejercicio de sus actividades por las entidades y asociaciones de carácter político, sindical o religioso y por las entidades, fundaciones y asociaciones culturales y educativas de carácter privado. Por último, integran el Patrimonio Documental los documentos con una antigüedad superior a los cien años, generados, conservados o reunidos por cualesquiera otras entidades particulares o personas físicas.

Avançar nessa definição é necessário para incluirmos no conceito de patrimônio fotográfico as coleções que se conservam em âmbito privado e as que hoje fazem parte do nosso patrimônio documental brasileiro. A Lei de Patrimônio Histórico da Espanha, de 1985, em seu Artigo 49, define como documento "toda expresión en lenguaje natural o convencional y cualquier otra expresión gráfica, sonora o en imagen, recogidas en cualquier tipo de soporte material, incluso los soportes informáticos", incluindo a fotografia.

Ainda, segundo a concepção espanhola, os documentos fotográficos estão abrangidos no conceito de patrimônio audiovisual. Nessa definição, estão inseridos todos os elementos multimídias, principalmente os referentes a publicidade e

cinema, mas também os próprios materiais publicitários como cartazes e fotografias. Entende-se como patrimônio audiovisual:

los objetos, materiales, desde los puntos de vista técnico, industrial, cultural, histórico u otro, comprenden los materiales relacionados con las industrias cinematográfica, radiotelesiva e de grabación, como las publicaciones, los guiones, las fotografías, los carteles, los materiales publicitarios, los manuscritos y creaciones diversas, entre las se cuentan los vestuarios y los equipos técnicos (y) conceptos como la perpetuación de técnicas y entornos caídos en desuso asociados con la reproducción y presentación de esos medios. (EDMONDSON, 1998, p.7).

Entre os arquivos privados, acham-se os arquivos pessoais de empresas, de partidos políticos, eclesiásticos, cartoriais etc. De uma forma geral, nos arquivos públicos, conforme destaca Muñoz Benavente (1997, p. 39), encontram-se dois tipos de documentos fotográficos: aqueles que têm origem administrativa e procedência institucional e os de origem privada, de procedência não administrativa.

No primeiro caso, as fotografias apresentam-se acompanhadas dos expedientes, sendo inseparáveis dos mesmos. Em outros momentos, formam arquivos fotográficos criados pelas diferentes unidades administrativas. O segundo caso são de fotografias agrupadas em coleções, entendidas aqui como as reunidas por um critério seletivo que lhes confere uma certa unidade — seja por serem separadas dos documentos textuais para favorecer a preservação, ou por temas ou por suportes. As coleções de origem privada que ingressam no arquivo, geralmente, são fruto de uma política de recuperação do patrimônio por compra, doação ou depósito.

Para Boadas (2007, p.15), a gestão do patrimônio fotográfico desencadeia especiais dificuldades surgidas na missão de conciliar e harmonizar a obrigação derivada da conservação do material fotográfico com os interesses dos autores (fotógrafos), os usuários e os centros responsáveis pela sua gestão. Para o autor, a grande maioria da documentação fotográfica existente nos mais distintos centros procede de quatro âmbitos:

- Fotografías generadas por la institución u organización titular del centro, que a menudo puede acompañar a documentación de naturaleza textual y que en determinados casos puede tener un origen y un valor administrativo;
- Reportajes contratados por la institución u organización titular del centro con el objetivo de dejar testimonio gráfico de sus actividades (sociales, culturales, promocionales, divulgativas, etc.);

- Adquisiciones. En el obligado contrato que se debe establecer con el fotógrafo, es preciso indicar quien detendrá a partir de este momento los derechos de explotación de las imágenes fotográficas

- Donaciones o cesiones. En general constituyen el volumen más importante en la mayoría de archivos fotográficos, circunstancia que debería exigir una clara regulación de los derechos de explotación en el momento de su aceptación.

Do ponto de vista documental, as coleções e arquivos privados possuem um grande interesse a partir do momento que se constituem um objeto de primeira ordem para o conhecimento da história, por ser depositário de informação de caráter social, econômico e científico e por ser, também, um reflexo e testemunho da ação criadora de uma instituição ou de um indivíduo.

Conhecer e identificar essa importante fonte documental e artística pode resultar, na maioria das vezes, numa atividade complexa e de difícil desenvolvimento. Mas, identificar e proporcionar a difusão dos principais arquivos e coleções fotográficas, em níveis local e nacional, irá propiciar, a médio e longo prazos, importantes investigações, que têm como objetivo o patrimônio fotográfico. O objetivo deste capítulo, a partir daqui, é apresentar algumas instituições do Estado do Espírito Santo que custodiam importantes coleções e fundos fotográficos.

Entre as grandes novidades do século XIX, em termos documentais, está a invenção da fotografia, seguida, já no final do mesmo século, pelo cinema, mais tarde acompanhado pela indústria fonográfica, do rádio e da televisão. Essas transformações promoveram uma enorme ampliação dos tipos de "suportes da memória" (CASTRO, 2008, p.22), gerando um crescimento nunca visto nesses documentos, tanto no âmbito público como no privado.

Ao avaliarmos o contexto desse crescimento dos suportes da memória, na última década, somos levados a concordar com Sánchez Vigil e Salvador Benítez (2013, p. 75), para quem essa questão nos remete a três aspectos:

- a existência de incalculáveis quantidades de originais em diversos suportes;
- a dispersão dos fundos; e,
- a necessidade de conservação e tratamento do patrimônio, não somente por seu conteúdo (memória histórica), mas também pelo seus desafios na preservação (suportes, emulsões, formatos etc.).

Tudo isso nos obriga a refletir sobre a iminente necessidade de fazer visíveis os fundos, no intuito de quantificarmos, inventariarmos e, posteriormente, analisarmos o patrimônio fotográfico.

Enquanto que a documentação de caráter textual, inquestionavelmente, pertence ao âmbito dos arquivos, as fotografias, independentemente de seu suporte e das considerações sobre a originalidade ou cópia, pertencem ou podem pertencer ao âmbito de qualquer instituição, de forma específica ou integrada ao seu fundo. Segundo Salvador Benítez e Ruiz Rodriguez (2006, p. 11), as distintas procedências e a variedade de administradores e centros gestores, provocando a dispersão da documentação e conservação, por um lado, e a falta de controle sobre a documentação, a fragilidade dos suportes, com a ausência de políticas de tratamento adequado para estes documentos, por outro, vem provocando perda e destruição de numerosos arquivos fotográficos.

Para Laila Foix (2011, p. 379), no que concerne ao valor patrimonial, os documentos fotográficos são considerados por si mesmos como patrimônio, mas, além da reprodução da imagem, seja pela sua antiguidade, autoria ou constituição formal, têm um valor intrínseco e inseparável do objeto físico que os configuram. A autora ainda destaca que podem reproduzir, assim mesmo, objetos do patrimônio cultural (monumentos, obras de arte etc.) ou mesmo do patrimônio imaterial (danças, tradições etc.). Porém, o valor de seu conteúdo não desmerece seu valor como objetos fotográficos.

Todavia, uma vez que a fotografia recebe o mesmo tratamento de um documento de arquivo, no que diz respeito às atividades da arquivologia e à avaliação, devemos guardar todas as fotografias? Apesar de ser eminente o valor patrimonial de um documento fotográfico, até que ponto se deve sobrepor sua importância como parte de um patrimônio documental?

Evidentemente, a valorização da fotografia não se radica em sua maior ou menor ambiguidade e beleza, se não na medida em que nos informa de aspectos históricos, econômicos ou sociais da época que se pretende recuperar. Nesse sentido, a fotografia constitui um valioso patrimônio documental por representar, mediante uma técnica concreta, acontecimentos e padrões culturais que, junto ao componente informativo, nos faz saber quem, como, quando, em que e onde

enriquece nossa compreensão do contexto social. A comunicação dessa informação é tão importante como o próprio suporte do qual procede — é dizer, a própria fotografia. (SALVADOR BENÍTEZ; RUIZ RODRIGUEZ, 2006, p. 31)

É o que Leite (2001, p.160) define como "valor do culto", nas suas mais diversas formas, algo que predomina em sua pesquisa nos álbuns de família, que tem um sentido muito diverso quando a fotografia encontra-se em outro contexto. Quando as fotografias de 3x4 foram instituídas, pós 1930, na Carteira de Trabalho e para controle da população pelo Estado, tinham um sentido muito diferente guardadas numa bolsa pessoal de quando arquivadas em fichas de delegacias de Polícia, por exemplo.

Para isso, Valle Gastaminza (1999b, p. 14) destaca que, tanto a imagem como a fotografia, estabelecem três modos de relação com o mundo:

- 1) O modo simbólico - presente desde a origem da humanidade na utilização da imagem como símbolo mágico e religioso.
- 2) O modo epistêmico - segundo o qual a imagem aporta informações (de caráter visual) sobre o mundo, cujo conhecimento permite assim abordar incluso em seus aspectos não visuais. É uma função geral do conhecimento e a fotografia cumpre deste modo uma função mediadora; o fotógrafo não substitui, ou melhor, nos representa no lugar do fato, são nossos olhos e incorpora o vivido à nossa memória. Essa função de conhecimento e mediação é especialmente significativa na fotografia documental de imprensa ou na fotografia científica.
- 3) O modo estético - pois a imagem está destinada a agradar o espectador, a proporcionar-lhe sensações específicas. É uma noção indissolúvel, ou quase, da arte até o ponto que se confundem.

Certamente, a fotografia participa dos três modos de relação com o mundo, sendo que as dimensões simbólica e estética são indissolúveis. A imagem fotográfica exerce um importante papel na transmissão, conservação e visualização das atividades políticas, sociais, científicas ou culturais da humanidade, de tal maneira que se constrói em verdadeiros documentos sociais. No âmbito privado, a fotografia encontra-se nas estantes, penduradas em quadros nas paredes, em nossas carteiras. Marcam nossas vidas, as datas importantes, os rostos daqueles que se

foram. Como avaliar a fotografia como parte do patrimônio documental na transição do privado para o público?

Evidentemente, isso depende do contexto dessa transição, a missão da instituição, a forma de cessão do acervo, uma conjuntura de políticas culturais e institucionais, etc. A aplicação de amostragem e seleção para tratar grandes volumes de documentos, cada vez mais, é ponto relevante na pauta da arquivologia. Todavia, no que diz respeito à fotografia, a questão permanece problemática, considerando a dificuldade de ajuizar um valor que pode representar uma imagem. E isso torna-se mais complexo quanto maior for a variedade dos elementos visuais e de suportes em cada instituição.

Embora os critérios de avaliação para a documentação fotográfica possa variar em função da missão e dos objetivos da instituição gestora, além das tentações que influenciam as decisões do profissional (seleção natural, seleção econômica, seleção técnica, seleção jurídica, seleção mercantil, seleção política e seleção intelectual)⁸, podemos assinalar alguns dos apontados por Salvador Benítez e Ruiz Rodriguez (2006, p.47):

- a) Antiguidade, raridade e escassez do documento. Embora esta questão seja primordial, em muitos casos não garante a qualidade da fotografia.
- b) Originalidade (original ou cópia). O fato de que uma fotografia não está em nenhum outro arquivo é um critério que precisamos ter em conta.
- c) Duplicação física. Trata-se de evitar a entrada desnecessária de fotografias duplicadas. Em alguns casos, existem departamentos de controle que procuram centralizar a documentação para evitar a duplicidade na hora de adquirir a foto.
- d) Reinteração temática. Consiste em avaliar o número de fotografias que teremos do mesmo fotógrafo ou tema.
- e) Identificação da imagem. As fotografias que não dispõem de qualquer elemento de identificação são muito problemáticas e, em alguns casos, a melhor opção é não conservá-las.

⁸ Para saber mais sobre essas definições, consultar Hoog, Emmanuel (2005). “¿Guardar todo?. Los dilemas de la memoria en la edad mediática”. Radio Educación, México.

f) Qualidade. Consiste em avaliar o estado de conservação e a possibilidade de recuperação e restauração necessária para o aproveitamento documental da fotografia.

g) Quantidade. Em acervos oriundos de periódicos, é comum existirem muitas fotografias similares. Por isso, é conveniente fazer uma seleção.

h) Direito de autor. A identificação dos direitos de autor e a possibilidade de uso e exploração é um condicionante a se levar em conta.

i) Fotógrafo. Em certas ocasiões, o prestígio do criador ou sua contribuição cultural podem ser determinantes na hora de selecionar uma fotografia, à margem dos demais critérios.

j) Valor probatório. Reconhecida a validade da fotografia como prova ou testemunho em uma situação do tipo judicial, é preciso ter em conta, dentre outras circunstâncias, que a informação proporcionada deve ser exclusiva e não advinda por outro tipo de documentação.

Evidentemente, não podemos perder de foco a avaliação do documento fotográfico segundo sua idade e a etapa que ocupa dentro do arquivo, para considerarmos as melhores condições de testemunhos e informações que contemham o arquivo histórico para sua conservação permanente. Dentro da infinidade de possibilidades e de instituições que contêm acervos fotográficos, assinalamos três grandes categorias, conforme nos apresenta Valle Gastaminza (1999, p.16):

Fotografia artística: realizada originalmente com finalidade de expressão artística.

Fotografia documental: criada com intenção de documentar todo tipo de entidade ou instituição. Dentro dessa se situa em primeiro lugar a fotografia da arte (reprodução das obras de arte). Também a fotografia de documentação profissional e científica para disciplinas diversas: arqueologia, arquitetura, engenharia, indústria, astronomia, antropologia, ou a fotografia institucional a serviço de empregos e organismos. A fotografia de imprensa se situa nessa categoria.

Fotografia privada: imagens comuns de indivíduos privados para uso particular.

No contexto local, a fotografia de artes não é a mais comum, mas, de um modo geral, representa bem essas categorizações propostas pelo autor, na maioria das ocasiões. Com raras exceções, os conjuntos documentais que compõem os acervos fotográficos das instituições estão reunidos em coleções caracterizadas pelo produtor, autor ou temática. Quanto à procedência, observamos três situações distintas muito similares com a proposta de SÁNCHEZ VIGIL(et al, 2013b, p.183).

1. Generadas por la institución que los custodia, a veces vinculadas a documentos de origem administrativo.
2. Reportajes encargados por la institución com el propósito de testimoniar graficamente las atividades (empresariales, culturales, divulgativas, etc.).
3. Adquisiciones. Colecciones conseguidas generalmente por compra cuya característica es de interés para el centro.
4. Donaciones o cesiones. Este bloque es el más común em las instituciones y no responde necessariamente al interés de los centros sino al valor de la colección, de ahí la disparidade de documentos, em tipología y contenidos, que se encuentran em bibliotecas, archivos, museos, fundaciones..

Podemos apontar dois casos distintos dos documentos nos arquivos. A primeira situação é quando as fotografias se apresentam inseridas em outros documentos e fazem parte indissolúvel e inseperável destes, como por exemplo, em dossiês de identificação pessoal, projetos arquitetônicos ou urbanísticos, pareceres técnicos das mais diversas áreas (comunicação, cultura, etc.). E uma segunda situação quando as fotografias são isoladas de sua gênese de produção original e organizadas separadamente pelos mais diversos critérios, perdendo, assim, seu vínculo orgânico com as atividades que a originaram.

2.3. Coleções e fundos fotográficos no Estado do Espírito Santo: um breve panorama do patrimônio fotográfico capixaba

Dentro desse contexto de situações e considerações é que se apresenta o patrimônio fotográfico, no caso do Estado do Espírito Santo. Entre os documentos iconográficos, a fotografia constitui o maior volume nas instituições e o mais utilizado nas mais diversas atividades. Por isso, buscamos apresentar aqui algumas instituições capixabas que possuem, sob sua custódia, importantes coleções e fundos fotográficos que compõem o patrimônio fotográfico do Estado do Espírito Santo. Para isso, utilizaremos informações disponíveis na internet, outras adquiridas

através de observação direta durante ações junto às instituições, e consultas realizadas junto aos profissionais responsáveis pela documentação nas instituições.

A nossa breve exposição de acervos e coleções fotográficas pretende apenas oferecer uma aproximação muito geral das principais fontes documentais conservadas nos arquivos públicos e privados do Estado do Espírito Santo. Existem duas linhas diferentes no que diz respeito à gestão e administração de acervos fotográficos: os organismos públicos e as empresas privadas. Entre os primeiros, podemos citar arquivos públicos, bibliotecas, hemerotecas, museus, fundações, universidades e Prefeituras, dentre outros. No segundo caso, instituições de imprensa, empresas e arquivos privados.

Optamos em apresentar esse breve panorama apenas das instituições públicas considerando que é nelas que se encontra a parte mais expressiva do patrimônio fotográfico do Estado do Espírito Santo.

De acordo com a Lei de Arquivos 8.159/1991, são considerados arquivos públicos “os conjuntos de documentos produzidos e recebidos, (...) em decorrência de suas funções administrativas, legislativas e judiciárias”, nos âmbitos federal, estadual e municipal.

Destacamos o **Arquivo Público do Estado do Espírito Santo - APEES**, Criado pelo então presidente do Estado, Jerônimo Monteiro, que dava especial atenção à documentação produzida no seu Governo. Não foi por outro motivo que ele criou, via Lei nº 559 de 18 de julho de 1908, o “Arquivo Público Espírito-Santense”, como um anexo da Biblioteca Pública, situada no térreo do Palácio Anchieta.

O APEES, atualmente vinculado à Secretaria de Estado de Cultura, tem a função social de gerir, organizar e democratizar o acesso público aos documentos de valor permanente. Ou seja: gerenciar os documentos de valor histórico, probatório e cultural, em condições que garantam a sua integridade e transmissão a gerações futuras, porquanto constitui parte do patrimônio cultural do Estado do Espírito Santo.

O acervo documental do APEES é de importante valor para a reconstituição da história e da memória do Estado do Espírito Santo. Portanto, de grande valor para o patrimônio cultural brasileiro, pois resgata as transformações e permanências que

caracterizam a evolução do Estado e da sociedade capixaba no tempo e no espaço. Ele é composto por coleções de fotografias, de material sonoro, de plantas arquitetônicas, mapas, microfilmes, filmes, fitas magnéticas, anuários, boletins, jornais, legislação avulsa do Espírito Santo, publicações oficiais, relatórios e mensagens de governo produzidas pela administração pública, que, no decorrer dos anos, também incorporou documentos particulares.

Dentre as peças que compõem o acervo iconográfico do APEES encontram-se O Serviço de Cinema, Rádio e Teatro Educativos – Seção Fotográfica, que era subordinado ao Departamento de Educação da Secretaria de Educação e Saúde, depois, Educação e Cultura, e é composto por aproximadamente 40 mil negativos datados de 1944 a 1971.

O referido acervo contém informações sobre as ações governamentais em diversos municípios capixabas, é de acesso irrestrito e, para localização e disponibilização ao pesquisador, é utilizada uma lista de recolhimento, que contém as informações descritas de forma didática e simples. No catálogo, é possível identificar o governador, data e o título do envelope. Neste último caso, o título resume a ação para qual a fotografia foi registrada.

O acervo é de extrema relevância histórica, pois retrata diversas atividades políticas e culturais adotadas pelos governadores durante seus respectivos mandatos. É possível verificar a existência de fotografias de inaugurações de estradas, visitas de presidentes e outras autoridades, construções de escolas, manifestações culturais, fatos solenes, personagens ilustres e anônimos da história capixaba. Nota-se também a evolução urbana e econômica do Estado do Espírito Santo, nesses quase 50 anos que representaram o grande boom industrial, econômico e social do Estado.

O APEES conta com aproximadamente 11 fundos documentais de valor permanente, sendo estes preservados em caráter definitivo, em função do seu valor probatório ou informativo. A maior parte da documentação é oriunda do Poder Executivo ou de instituições a este vinculadas. Os acervos fotográficos estão inseridos nos fundos como parte dos documentos, com exceções de algumas coleções separadas dos seus documentos de origem, como a do Foto Clube Espírito Santo (com 45 fotografias), Terceira Ponte (com 489) e dos ex-governadores Albuíno Azeredo e Eurico Rezende (1.555 e 1.804, respectivamente).

O APEES recebeu conjuntos de documentos produzidos por diversas pessoas, em decorrência de suas atividades intelectuais, possuindo uma relação orgânica perceptível através de processo de acumulação. Esses recolhimentos são frutos de doações familiares. O acervo de origem privada é composto por quatro fundos, nos quais constam arquivos pessoais de um ex-governador, de um político, de uma historiadora e de um desembargador (site institucional do APEES).

O Arquivo Geral do Município de Vitória – AGMV foi criado junto com o prédio da municipalidade, na Rua Sete de Setembro, no Centro de Vitória, em 1909, onde inicialmente funcionou a Prefeitura Municipal e, conseqüentemente, o AGMV, também conhecido, informalmente, por "Arquivo Público". Ainda hoje, o AGMV não possui uma sede própria, capaz de abrigar seu rico acervo, constituído por textos, mapas, plantas, projetos, jornais, leis, decretos, resoluções, filmes, negativos de vidro e fotografias, produzidos e/ou recebidos pela administração pública a partir do século XIX.

Seu acervo fotográfico contém, atualmente, mais de 8000 fotografias, contando com os negativos em vidro. Abrange fotografias referentes aos anos de 1902 a 1993. Secretaria de Cultura do Município, aguardando encaminhamento para o Arquivo. Os primeiros registros apontam para a primeira metade do século XX (1902 a 1950), sendo que o período de 1920 a 1950 representa cerca de um terço dessas fotografias. Esse acervo é “composto por aproximadamente 6.300 originais positivos de 18 x 24 cm, 1.700 originais 6 x 6 cm e 800 negativos de vidro,” além de aproximadamente 400 reproduções. (PERINI, 2005, p. 17).

O acervo está reunido em coleção e se perdeu-se completamente seu vínculo arquivístico com os documentos administrativos que o geraram e o histórico das doações e cessões realizadas ao município. Seu instrumento de pesquisa é temático. De modo geral, esse acervo é composto por vários conjuntos de fotografias: há imagens referentes a diversos períodos administrativos, fotos relativas a obras públicas e serviços urbanos, registros feitos de vários ângulos das paisagens da capital; fotografias de vários monumentos e casarios, de diversas personalidades, de diversos eventos, tais como solenidades, carnaval, desfiles cívicos e manifestações populares, além de algumas fotos de outros Municípios,

como por exemplo, Vila Velha e Cariacica, além dos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo.

As fotografias nos museus podem apresentar-se como peça artística ou como documento integrante do arquivo do próprio museu ou ainda como parte de uma coleção temática formada a partir da missão da instituição. O **Museu Solar Monjardim - MSM** foi criado em 1939 e conta com um acervo de mais de duas mil peças, entre mobílias sacras e utensílios domésticos.

O acervo fotográfico do MSM é formado basicamente de 1.174 fotos, 186 tiras de negativos e 21 postais, compreende o período da década de 1860 à década de 1970, abrangendo aproximadamente um século. Foi formado pela transferência do acervo do Museu Capichaba e por doação da família Monjardim.

Entre os acervos de fotógrafos destaca-se o de Eutychio D'Oliver contratado em 1907, durante o mandato do governador Henrique Coutinho, para organizar um álbum fotográfico, cuja finalidade era a de fazer propaganda do Estado na Exposição Nacional que iria ser realizada no Rio de Janeiro. O fotógrafo, que realizou mais de 300 imagens, empreendeu excursões por diversos municípios captando vistas de povoados e fazendas de café e gado, com fotografias de apuradas composições e destaques para gradações de tons e efeitos de luz e sombra.

Não podemos deixar de focar também o acervo fotográfico da **Superintendência Regional do Instituto Histórico e Artístico do Patrimônio Brasileiro no Espírito Santo – IPHAN-ES**, que tem como competência a coordenação, o planejamento, a operacionalização e a execução das ações do IPHAN, em âmbito estadual, bem como a supervisão técnica e administrativa dos escritórios técnicos e de outros mecanismos de gestão localizados nas áreas de sua jurisdição.

A 21ª Superintendência do IPHAN no Espírito Santo, criada em 2003, vem coordenando ações voltadas para análise, aprovação e fiscalização de projetos e obras em bens móveis e imóveis do patrimônio histórico, artístico, arquitetônico, arqueológico, etnográfico e natural; elaboração de inventários, estudos e pesquisas; instrução de processos de tombamento e registro do patrimônio imaterial. Todas

essas ações buscam a proteção e a promoção do patrimônio cultural, garantindo à sociedade o acesso à cultura, conforme o estabelecido na Constituição Federal.

O acervo fotográfico resgata atuação do IPHAN-ES nos bens tombados e de interesse artístico e histórico do Estado e dos municípios, nas áreas de fiscalização ou vistoria, intervenções de restauração e eventos ligados ao Patrimônio Cultural, tanto ao patrimônio material quanto o imaterial. A produção fotográfica contabiliza em seu acervo o total de 9.730 fotos em suporte de papel, 5.803 fotogramas (destacando um negativo de vidro) e 4.653 digitais.

A UFES possui um precioso Patrimônio Fotográfico que se encontra custodiado na **Biblioteca Central, na Seção de Coleções Especiais – BC-UFES**. O acervo da Seção de Coleções Especiais reúne uma série de obras doadas e/ou adquiridas pela Universidade e que pertenceram a renomadas personalidades do meio científico ou de destacada atuação na vida pública capixaba.

No acervo fotográfico da BC-UFES estão aproximadamente 2.000 fotografias, provenientes da sua própria gestão administrativa, que compreendendo o período do primeiro reitor Ceciliano Abel de Almeida, na fundação da instituição em 1954, até a década de 1990, bem como as adquiridas e recebidas de doações de particulares. Destacamos a coleção fotográfica de Mário Aristides Freire composta por várias obras raras adquiridas de seu acervo particular. Faz parte desse acervo centenas de imagens fotográficas e uma expressiva coleção de cartões postais coloridos, datados no início do século XX, com aproximadamente 460 fotografias.

O **Instituto Jones dos Santos Neves – IJSN**, criado em 31 de dezembro de 1975 com a finalidade de produzir conhecimento e subsidiar políticas públicas através da elaboração e implementação de estudos, pesquisas, planos, projetos, programas de ação e organização de bases de dados estatísticos e georreferenciados, também se destaca pelo seu potencial no que diz respeito ao patrimônio fotográfico. A instituição possui aproximadamente 2 mil imagens, compreendidas entre 1920 e 1990, a maioria oriundas de doações de arquivos pessoais e de relatórios técnicos e pesquisas realizadas pelos funcionários da instituição.

Evidentemente, a fotografia se conserva em outras instituições culturais de caráter público ou privado. Em destaque, aquelas que atuam na área de jornais impressos, custodiando importantes arquivos de imagens fixas. No Estado do Espírito Santo destacamos a Rede Gazeta de Comunicações, que criou a Agência AG um portal de comercialização de conteúdo jornalístico produzido pelos veículos da empresa. A Agência AG disponibiliza aos seus clientes um vasto acervo de conteúdo multimídia, sobre o estado do Espírito Santo que conta com um acervo fotográfico do Jornal **A Gazeta**, já com 82 anos de história, sendo seu carro chefe. São mais de 2 milhões de imagens que podem ser requisitadas por meio do Banco de Imagens.

Outro exemplo é a empresa **Usina da Imagem**, especializada em organização, catalogação, digitalização e disponibilização de imagens em programa gerenciador para internet ou intranet, que se destaca tanto pelo volume como pelo seu extraordinário valor qualitativo e informativo de seu acervo. A empresa conta com Milhares de imagens digitalizadas, com originais em cromos, negativos e arquivos digitais, catalogadas e disponíveis para busca pela internet. O acervo do banco contempla uma diversidade de temas - natureza, cultura, economia, gente e outros - de cidades e estados do Brasil e do mundo.

Na impossibilidade de mencionar todos os arquivos públicos e privados, o breve panorama do patrimônio fotográfico no Estado do Espírito Santo aqui realizado nos permite que suscitamos algumas reflexões finais. É necessário o desenvolvimento de uma metodologia descritiva e de tratamento adequado para que o patrimônio fotográfico alcance seu potencial através de diversos produtos visando um resultado atraente, claro e de acesso universal.

Ao observarmos os acervos, percebemos a duplicação de coleções e fotografias, como consequência de várias doações e não de uma política de aquisições sistemáticas e planejadas. Notamos também a falta de uma coordenação entre as administrações públicas visando à recuperação, conservação e difusão dos fundos e coleções fotográficas. E, por fim, a falta de uma proposta de metodologia descritiva para um tratamento adequado, acompanhado de uma política de recursos humanos visando estabelecer uma terminologia específica, as formas e sistemas de

digitalização e de como oferecer e divulgar ao cidadão o patrimônio fotográfico do Estado do Espírito Santo.

A partir dessas reflexões e cenário das instituições que compõem o patrimônio fotográfico do Espírito Santo, então, iremos refletir sobre a aplicação das normas nesses acervos ou nos seus bancos de dados, visando à análise e estudo de alternativas possíveis nessa construção. As pesquisas e as novas ferramentas da informação devem trabalhar tendo em vista a tarefa de controle, preservação e difusão dos arquivos e coleções fotográficas que compõem o patrimônio fotográfico.

CAPÍTULO 3 - INFORMAÇÃO, DOCUMENTO, ARQUIVO E COLEÇÃO: CONCEITOS E TERMOS RECORRENTES.

Numa proposta acadêmica, destacamos a frase de Heredia Herrera (2005, p.27): "los nombres de las cosas son esenciales para el conocimiento de tales cosas". Compreendemos a importância da difícil tarefa de buscarmos na literatura as definições que nos são tão caras em qualquer área do conhecimento e essencial para o diálogo entre nossos pares e para com a comunidade científica como um todo. A polissemia existente no termo 'arquivo' nos leva a repensar a importância de um debate, em nível arquivístico, com outras disciplinas que dialogam com um objeto comum: a informação.

Evidentemente, as proposições das ciências sociais apresentam um grau de imprecisão muito maior que o das ciências exatas. Discussões sobre o conceito de informação em outras disciplinas são muito importantes para a arquivística porque muitas teorias e abordagens na arquivística têm suas origens em outras áreas. Sobre os desafios da conceituação na área, Rondinelli (2013, p.21) destaca que:

Penso que concordamos que o conceito de massa de Newton tem um significado bem mais preciso que o conceito de democracia, por exemplo. É plausível sugerir-se que a razão para o significado relativamente preciso do primeiro termo repousa no fato de que esse conceito representa uma função específica e bem-definida no contexto de uma teoria precisa e bem-elaborada: a mecânica newtoniana. Em contraste, as teorias sociais nas quais se usa o conceito de democracia são vagas e múltiplas.

Considerando também a difícil e inesgotável tarefa de analisar os conceitos da arquivologia aplicados aos acervos fotográficos, partiremos da análise de obras e autores consagrados, como o Manual dos Arquivistas Holandeses (1898), passando pelo manual dos arquivos administrativos de Jenkinson (1966) e Schellenberg (1963), e os dicionários de reconhecimento nacional e internacional. A análise dos dicionários e manuais no levantamento teórico parte da premissa de que as definições não apresentam verdades irrefutáveis. Todavia, servem para demonstrar como conceitos são percebidos e compreendidos pela comunidade profissional na qual são utilizados.

Consideramos essencial discutirmos o conceito de informação, como pontapé inicial para esse debate. A escolha de dialogar com a Ciência da Informação, em particular, se deve ao fato de a pesquisa se originar de um trabalho desenvolvido no âmbito de

um programa de pós-graduação em CI, área que prima pela produção de vasta literatura sobre os conceitos de informação e documento. Além disso, a CI é essencialmente uma ciência interdisciplinar por natureza que apresenta questões voltadas para a geração, comunicação e apropriação do conhecimento com um amplo espectro de possíveis temáticas para as mais diversas áreas. Com isso traz uma riqueza de possibilidades de metodologias e abordagens propiciando um desenvolvimento de diferentes processos e métodos no tratamento e recuperação da informação.

A opção de partir do conceito de informação para o documento e depois para o documento arquivístico é entendida aqui como o caminho epistemológico para a construção de nossa fundamentação teórica a partir do momento em que o documento só existe com a finalidade de transmitir uma informação.

Adotamos aqui o conceito de Harold Borko (1968, p.5) para CI, que a entende como

a disciplina que investiga as propriedades e comportamento da informação, as forças que governam os fluxos e os usos da informação, bem como as técnicas, tanto manual quanto mecânica, de processamento da informação, visando sua armazenagem, recuperação e disseminação ideal. Essa disciplina está preocupada com esse corpo de conhecimento relacionado com a produção, recolhimento, organização, armazenamento, recuperação, interpretação, transmissão, transformação e utilização da informação.

O Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (Arquivo Nacional, 2005, p.107) conceitua informação como "elemento referencial, noção, ideia ou mensagem contidos num documento". O Conselho Internacional de Arquivo (CIA), em sua base de dados Multilingual Archival Terminology, define a informação como "conjunto de dados organizado para transmitir uma unidade complexa dotada de significado".

O Dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia (Cunha e Cavalcanti, 2008, p. 201) define esse termo como sendo "registro de um conhecimento que pode ser necessário a uma decisão. O vocábulo 'registro' inclui não só os documentos tipográficos, mas também os reprográveis, e quaisquer outros suscetíveis de serem armazenados, visando sua utilização". O mesmo glossário define como documento de arquivo: "Documento que produzido ou recebido por uma instituição pública ou privada, no exercício de suas atividades, constitua elementos de prova ou informação".

No que tange ao conceito de informação em nível formativo e aplicacional, concordamos com Silva et al (2002, p.37) sobre a necessidade de repensar a arquivística, não podendo continuar a ser apenas guardiã da memória, ao conservar e arrumar o documento a serviço do pesquisador, mas necessita se assumir como estruturadora e gestora da informação em qualquer contexto orgânico produtor de fluxo informacional. Adotamos aqui a informação como sendo:

Um conjunto estruturado de representações mentais codificadas (símbolos significantes) socialmente contextualizadas e passíveis de serem registradas em qualquer suporte material (papel, filme, banda magnética, disco compacto, etc.) e, portanto, comunicadas de forma assíncrona e multidirecionada. (SILVA, 2002, p.37).

Ao buscarmos uma conceituação da arquivística, concordamos com Rousseau e Coutoure (1998, p.29), para quem a dificuldade reside essencialmente na utilização dos termos “arquivos”, “arquivistas” e “arquivística” para designar o objeto, o profissional e a disciplina. Adotamos então como terminologia o conceito do Glossary of Archival and Records Terminology, em que *archival science* (ciência de arquivo) surgida a partir da diplomática, no século XIX, “é um corpo de conceitos e métodos voltados para o estudo de registros em termos de seu documentário e as relações funcionais e as maneiras pelas quais eles são controlados e comunicados”.

A definição de informação arquivística, como aquela elaborada, expedida ou recebida no âmbito da missão de um organismo (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p.291) numa perspectiva canadense, apresenta uma proposta como uma nova versão da disciplina. Refutamos aqui a ideia de cisão que propõe a separação entre a arquivologia e a gestão de documentos típico da arquivística norte-americana que propõe a separação entre arquivistas, profissionais encarregados dos arquivos permanentes, e *records management*, profissionais encarregados da gestão de documentos.

Para Cruz Mundet (2001, p.61), a arquivística é uma ciência a partir do momento que possui os atributos para tal, definindo-a como:

...una ciencia emergente. Es ciencia por cuanto posee un objeto, los archivos en su doble consideración: los fondos documentales y su entorno; posee, además, un método, compuesto por un conjunto de principios teóricos y procedimientos prácticos, cuya evolución constante la perfilan con mayor nitidez día a día. Y un fin: hacer recuperable la información documental para su uso.

Embora o termo ainda precise de um debate para sua consolidação na terminologia, entendemos que o conceito de informação não é esclarecedor quando se deseja conceituar 'arquivo'. Alguns autores, como Rousseau e Couture (1994, p.284), conceituam arquivo como "um conjunto de informações, qualquer que seja a sua data, natureza, ou suporte". Mesmo concordando em parte com esses autores, não entendemos que a informação arquivística não dependa do suporte, por considerarmos que a autenticidade dessa informação, de certa forma, depende de um conjunto de características, dentre as quais estaria o suporte.

Mesmo tendo o entendimento que o termo ainda é recente na literatura e carece de um aprofundamento teórico, achamos pertinentes as contribuições de Cruz Mundet (2001, p.68) a respeito do assunto. A informação é um espaço comum a outras áreas como a informática, a comunicação, e a biblioteconomia, dentre outras. Embora trabalhem com o mesmo objeto, não se confundem, muito menos se pretendem em uma só profissão ou disciplina. Por outro lado, a informação trabalhada na arquivologia é diferente por sua natureza, suas características, sua materialidade e os contextos de seus documentos. A informação para a arquivologia está constitutivamente relacionada ao documento no que diz respeito a atividade, a função, ao produtos e seus vários contextos de produção.

Para o autor, o que distingue a informação, objeto da arquivologia, é que sempre atende a três condições simultâneas que constituem características definidoras.

1. És una información interna, producida por personas (físicas o jurídicas) en desarrollo de sus actividades, de forma necesaria e inevitable.
2. Es una información previsible, por cuanto es fruto de procesos establecidos, sean los procedimientos administrativos (caso de las administraciones Públicas)), sean los procesos de negocio (caso de las organizaciones privadas), sean la gestión de las actividades propias de las personas físicas en las que no interviene la voluntad creativa.
3. Es una información reglada, en su creación, uso y conservación. La creación de todos estos documentos está recogida y regulada por normas legales y/o de procedimiento interno. Su utilización (tramitación, acceso, información, obtención de copias) también está sancionada por normas legales de carácter público - incluidas las de defensa de la privacidad y/o por normativa interna de las organización, entendida en términos de eliminación o conservación, asimismo está regulada por normas. (CRUZ MUNDET, 2001, p. 68)

As principais características da informação, que estamos procurando definir, é que ela deve ser registrada em um suporte material e ser resultado do cumprimento da

missão da organização. Ou seja, essa informação é construída a partir do desenvolvimento das atividades de uma determinada pessoa, física ou jurídica, que as produz, recebe e acumula, visando à consecução de um fim administrativo, legal ou fiscal. Todavia, a informação só existe por estar registrada em um suporte material e esse ato de registrar é o ato de criação de um documento.

Mas, se a CI e os profissionais da informação têm como finalidade servir a humanidade, qual seria então a função da arquivística? Concordamos com Cervantes (2008, p.26) quando afirma que podemos identificar três elementos básicos na Arquivologia: organização, preservação e acesso. Destes, o terceiro é o que se traduz numa utilidade prática para a sociedade: através do uso da informação arquivística, seja com a finalidade de gestão ou para sua utilização com fins culturais e históricos. A existência dos primeiros elementos, organização e preservação, é condição *sine qua non* para que possa existir o último, embora não represente o objetivo maior, mas apenas meios para que o acesso exista. Inclusive, podemos agregar outros elementos, pelo fato de que toda ação realizada na esfera do arquivo terá como finalidade maior a possibilidade da utilização da informação.

A partir dessa análise, ressaltamos a organização da informação, que tem como principal objetivo a recuperação de objetos informacionais — informações registradas nos mais variados suportes: textos, imagens, registros sonoros, representações cartográficas, entre outros. Em outra perspectiva, Lima e Alvares (2012, p.35) destacam como outro objetivo da organização da informação o acesso ao conhecimento estruturado. Em suma, o principal objeto da organização da informação é fornecer o acesso por meio da estruturação dos elementos de organização do conhecimento.

Mas, antes de entrarmos na questão do conceito de documento, e, por consequência direta, na de um documento de arquivo, ainda vamos navegar na seara conceitual da informação, a partir de uma perspectiva da CI. O entendimento que fica claro pelas apresentações até aqui é que informação sem o suporte, ou o suporte sem a informação, literalmente não é documento.

Para Buckland (1991, p.351), existem três tipos de uso principais da informação: a "informação-como-conhecimento", a "informação-como-processo", e a "informação-

como-coisa". No primeiro conceito enquadra-se o ato de informar a comunicação de um fato ou ocorrência ao conhecimento de alguém; o segundo se refere ao conhecimento comunicado a partir da informação-como-processo; por fim, o uso da informação-como-coisa, que visa atribuir qualidade ao objeto, como os documentos, pela sua capacidade de informar, de comunicar e partilhar o conhecimento.

Para o autor, a informação é primordial por sua relação com o conhecimento, e a CI possui profundos vínculos na documentação e nos métodos (especialmente o informático) para o processamento, a gestão e a utilização dos documentos. Após introduzir a expressão 'informação-como-evidência', ele identifica quatro tipos de "informação-como-coisa": dados, textos e documentos, objetos e, por último, eventos.

Buckland estabelece ainda uma relação entre informação-como-coisa e evidência. Um léxico da língua inglesa, citado pelo autor, define evidência como: "uma manifestação da qual a inferência podem ser tirada uma indicação, marca, sinal, símbolo, traço. [...] Motivo de crença, testemunha ou fatos que provam ou não alguma conclusão. [...] Informação apresentada numa questão judicial, seja na forma de testemunho pessoa, documento escrito ou objetos". (*Oxford English Dictionary, apud BUCKLAND, 1991, p. 35*)

Com base nessa definição, Buckland considera que, à medida que

"coisas" como livros, dados estatísticos, estatutos, fotografias e outros levam, apontam para alguma informação, "é razoável ver-se a informação-como-coisa como evidência". (*apud RONDINELLI, 2013, p. 36*)

O quarto tipo de informação-como-coisa, os eventos, é o que mais aproxima as propostas do autor com a nossa pesquisa. Para Buckland, o tipo de informação-como-coisa, o evento, é observado em três circunstâncias: 1) objetos que evidenciam o evento: "mancha de sangue no tapete, [...] uma pegada na areia"; 2) representações do evento: "fotografias, notícias de jornais"; 3) recriação do evento: descrição de experimentos científicos que permitem sua representação, sua replicação para os pares.

A proposta de Buckland para informação-como-coisa parece, à primeira vista, compartilhar com a Teoria dos Três Mundos, de Karl Popper, no que diz respeito ao Mundo 3, em que se refere à materialização do pensamento humano, ao seu registro de artefatos como livros, esculturas, equipamentos tecnológicos ou não. Ou seja: ao conhecimento objetivo.

"Livros e todos os outros artefatos são também entidades físicas, pedaços do Mundo 1, moldados por seres humanos como armazéns do conhecimento que existem como coisas físicas, independentemente de quem os criou". (RONDINELLI, 2013, p.77).

Compartilhamos em nossa pesquisa da concepção material de informação de Buckland (informação-como-coisa), isto é, informação registrada num suporte e, portanto, materializada em um objeto identificado como documento. Mesmo porque não existe a informação arquivística sem o documento de arquivo, entendendo aqui a informação arquivística como a informação orgânica, numa perspectiva da abordagem quebequense, como sendo a informação produzida e/ou recebida no âmbito de uma atividade e a produção de uma ou mais informações orgânicas originadas dos arquivos da instituição.

Partindo dessa análise, como podemos aqui definir o conceito de documento? Ou, buscando um conceito voltado para arquivística mais especificamente, como definir documento de Arquivo? Numa abordagem baseada na CI, Otlet já havia apresentado seu conceito de documento em 1908, juntamente com Henri la Fontaine, que definiram como "tudo aquilo que representa ou expressa, por meio de sinais gráficos (escrita, pintura diagramas, mapas, imagens, símbolos) um objeto, um feito, uma ideia, ou uma impressão." (RONDINELLI, 2013, p.29).

Partindo de um significado geral, o termo documento "...etimológicamente procede del latín *documentum*, derivado de verbo *docere*: enseñar" (CRUZ MUNDET, 2001, p.96), todavia esse conceito evoluiu e atualmente se entende com um sentido mais amplo como todo registro de informação, independentemente de seu suporte. O Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p.73) define como "unidade de registro de informações, qualquer que seja o suporte ou formato". Em suma, um "documento" é constituído por um suporte e por um conteúdo, ou seja, a informação nele registrada. Evidentemente que informações registradas desde que com dados legíveis e possíveis de serem interpretados pelo homem ou pela máquina.

No sentido diplomático a definição de documento, segundo Duranti (1996, p.26) é:

Cualquier documento escrito en sentido diplomático contiene información transmitida o descrita por medio de reglas de representación que son en sí

mismas evidencia de intento de transportar información: fórmulas, estilos burocráticos y literario, lenguaje especializado, técnicas de entrevistas y cosas por el estilo. Estas reglas que llamamos *formas*, reflejan estructuras políticas, legales, administrativas y económicas así como cultura, hábitos, mitos y constituyen una parte integrante del documento escrito porque formulan o condicionan las ideas o los hechos que elegimos supuesto al mismo tiempo *física e intelectual*.

Dentro das perspectivas apresentada até agora, temos uma variedade de documentos, tais como ofícios, esculturas, fotografias, pinturas, postais, vídeos, mapas etc. — dos quais nem todos se enquadram no âmbito arquivístico. Alguns recaem no âmbito da Biblioteconomia, como os livros e revistas; outros, na Museologia, como as esculturas e as obras de arte; e, outros, nos três âmbitos, como o caso das fotografias. Então, sentimos a necessidade aqui de descrever as características dos documentos de arquivo.

Seguindo ainda as contribuições da Diplomática, consideramos para fins dessa pesquisa como documento arquivístico "(...) o documento creado o recebido por una persona física o jurídica en el curso de una actividad práctica", sendo que documento é toda informação registrada num suporte (DURANTI,1996, p.27). De acordo com o *glossary of archival and records terminology*, da *Society of American Archivists*, *archival records* é compreendido como:

Materials created or received by a person, family, or organization, public or private, in the conduct of their affairs that are preserved because of the enduring value contained in the information they contain or as evidence of the functions and responsibilities of their creator. (PEARCE-MOSES, 2005, p.28)

No mesmo glossário, o termo 'documentos de arquivo' conota documentos, em vez de artefatos ou materiais publicados, embora coleções de documentos de arquivo possam conter artefatos e livros. Documentos de arquivo podem estar em qualquer formato, incluindo texto em papel ou em meio eletrônico, fotografias, filmes, vídeos, gravações de som etc. Ou seja, compreendemos como documento arquivístico aquele que resulta das atividades administrativas de uma instituição ou de uma pessoa física, no decorrer do cumprimento de suas atividades. O presente trabalho atribui o conceito de documento arquivístico a partir da definição de Shellenberg que influenciou várias definições de outras obras. Lembrando aqui que o termo "entidade" aplica-se também a organizações como igrejas, firmas comerciais, associações e famílias.

Todos os livros, papéis, mapas, fotografias ou outras espécies documentárias, independentemente de sua apresentação física ou características, expedidos ou recebidos por qualquer entidade pública ou privada no exercício de seus encargos legais ou em função das suas atividades e preservados ou depositados para preservação por aquela entidade ou por seus legítimos sucessores como prova de suas funções, sua política, decisões, métodos, operações ou outras atividades, ou em virtude do valor informativo dos dados neles contidos. (SCHELLENBERG, 2006, p.41).

Observamos que os conceitos que aportam o documento os fazem de uma forma mais geral, todavia, os de arquivo apresentam características que os diferenciam dos documentos de outras instituições de informação, como os museus e as bibliotecas. Podemos afirmar que a relação orgânica é que transforma um documento em documento de arquivo. Os diferenciadores apontados por Cruz Mundet (2001, p.97) que apresentam os documentos de arquivos são:

- El carácter seriado: los documentos se producen uno a uno y con el paso del tiempo constituyen series (correspondencias, actas...).
- La génesis, se producen dentro de un proceso natural de actividad, surgen como producto e reflejo de las tareas de su productor, no son algo ajeno a él.
- La exclusividad: la información que contiene rara vez se encuentra en otro documento con idéntica extensión e intensidad, es exclusiva.
- La interrelación: como principio general las piezas aisladas (documentos sueltos) no tienen sentido o tiene muy poco, su razón de ser viene dada por su pertenencia a un conjunto - la unidad archivística o expediente - y por las relaciones establecidas entre sí.

As características de imparcialidade, autenticidade, naturalidade, inter-relacionamento e unicidade tornam a análise dos registros documentais o método básico pelo qual se pode alcançar a compreensão do passado tanto imediato quanto histórico, seja com propósitos administrativos ou culturais. Duranti (1994, p.51), por sua vez, define cinco características essenciais para que um documento de arquivo possa ser definido como tal: imparcialidade, autenticidade, naturalidade, organicidade e unicidade.

Tabela 1 - Propriedades dos documentos de arquivo

IMPARCIALIDADE	Os documentos de arquivo são produzidos para atender determinadas demandas e “trazem uma promessa de fidelidade aos fatos e ações que manifestam e para cuja realização contribuem.
AUTENTICIDADE	Os documentos são autênticos porque são criados, mantidos e conservados sob custódia de acordo com procedimentos regulares que podem ser comprovados.
NATURALIDADE	Os documentos de arquivo são acumulados “de maneira contínua e progressiva, como sedimentos de estratificações geológicas”, o que “os dota de um elemento de coesão espontânea, ainda que estruturada”.
ORGANICIDADE	Os documentos de arquivo “estão ligados entre si por um elo que é criado no momento em que são produzidos ou recebidos, que é determinado pela razão de sua produção e que é necessário à sua própria existência, à capacidade de cumprir seu objetivo, ao seu significado, confiabilidade e autenticidade.
UNICIDADE	Cada documento de arquivo “assume um lugar único na estrutura documental do grupo ao qual pertence e no universo documental.
Fonte: DURANTI, Luciana. <i>Registros documentais contemporâneos como provas de ação. Estudos históricos</i> . Rio de Janeiro, v. 7. nº 13, 1994, pp. 49-64 (extraído de <i>Introdução à política e ao tratamento dos arquivos</i> . Apostila 1/2002 – Classificação e Ordenação – Janice Gonçalves – p. 80).	

Dentro das características especificadas por Duranti, o vínculo orgânico é uma condição *sine qua non* para um documento de arquivo, pois é este que possibilita o contexto de cada registro mantendo o vínculo de cada um com o todo, para que os anteriores e posteriores e para todos aqueles que participam na mesma atividade mantenham sua relação orgânica. Lopez (2000, p.84) destaca que qualquer proposta de organização que não leve em conta os princípios da arquivologia e o vínculo orgânico dos documentos em relação ao todo não devem ser consideradas como exemplos de organização arquivística. Muito pelo contrário, é um tipo de proposta antiarquivística.

Mas, ao tratarmos de acervos fotográficos, entramos na seara de um termo amplamente difundido nas publicações nacionais e internacionais, o documento especial, considerado no dicionário brasileiro como:

Documento em linguagem não-textual, em suporte não convencional, ou no caso de papel, em formato e dimensões excepcionais, que exige

procedimentos específicos para seu processamento técnico, guarda e preservação, e cujo acesso depende, na maioria das vezes, de intermediação tecnológica. (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p.75).

Cruz Mundet (2001, p.294), ao expor sobre descrição em seu Manual de Arquivística, assevera de forma simples que existem outros tipos de documentos correntes nos nossos arquivos que predominam ao lado dos documentos tradicionais como os gráficos, os informáticos, os iconográficos, os fotográficos e os sonoros, aos quais chama documentos especiais. Também encontramos o termo documentação não-textual para referir-se a essa documentação, como no caso de Rousseau e Couture (1998, p.90), que a definem como "documento cuja informação é constituída de sons, imagens, etc. (vídeo, filme, iconografia, mapa e plano etc.)".

Na ISAD(G), a norma se refere aos documentos especiais ao citar como exemplos os "selos, registros sonoros ou mapas" (CIA, 2000, p.12). O dicionário de terminologia arquivística americana Pearce-Moses (2005, p.365) define o termo special record como "materials stored separately from other records because their physical form or characteristics require unusual care or because they have nonstandard sizes", apontando como exemplos registros eletrônicos, audiovisual, microformas, imagens cartográficas e de sensoriamento remoto, arquitetura e engenharia, impressos e registros de cartão.

As fronteiras terminológicas e conceituais relativas ao suporte e à natureza dos documentos - textual, sonora, audiovisual, informática, etc. - não são claras e acabam provocando, em determinadas ocasiões, equívocos e tratamentos errôneos a determinados acervos. A complexidade de atividade que caracteriza as sociedades contemporâneas gerou uma grande quantidade de registros documentais que refletem a variedade de relações humanas e de possibilidades de registro.

Quando Heredia Herrera (1991, p.151) se refere aos novos documentos, ela está precisamente citando aqueles que se encontram nos suportes distintos do papel, e como consequência de seu reconhecimento da admissão dos "novos arquivos" aponta a seguinte preocupação ao pensar na existência do mesmo como uma realidade dos arquivos:

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? En cuanto que el soporte es algo externo, material, la esencia no

varía. Para ser rigurosos habría que decir no 'nuevos documentos' sino 'documentos con nuevos soportes'.

Aline Lacerda (2008, p.81) destaca que o termo "documentos especiais", utilizado para representar os documentos fotográficos, sonoros e audiovisuais, foi amplamente empregado na literatura arquivística e ainda hoje é utilizado pelos mais diversos profissionais para a denominação dessas categorias de documentos em arquivos ou coleções. Para André Lopez (2000, p.193), num período em que a arquivologia brasileira apenas iniciava a consolidação e sistematização de uma terminologia arquivística própria, o impacto do manual de Marilena Leite Paes foi bastante significativo e influenciou a consolidação do termo no âmbito nacional. Para Paes é denominado arquivo especial:

(...) aquele que tem sob sua guarda documentos de forma física diversa - fotografias, discos, fitas, clichês, microformas, slides, disquetes, CD-ROM - e que, por esta razão, merecem tratamento especial no que se refere ao armazenamento, como também ao registro, acondicionamento, controle, conservação etc. (PAES, 2006, p.220).

Para Lacerda (2008, p.81), o emprego do termo "documentos especiais" acaba por promover uma dificuldade em contextualizar esses registros promovendo a substituição do tratamento arquivístico pelo tratamento de conservação. Lopez (2000, p.193) destaca que a utilização indiscriminada em detrimento dos princípios arquivísticos constituiu nas instituições séries documentais constituídas por suportes/técnicas a partir de um método de cunho biblioteconômico.

Quem corrobora com as críticas ao termo "arquivo especial" e o rejeita é Schwartz (1995, p.147), para quem o uso da expressão serve apenas para excluir ou marginalizar essa categoria dos documentos nos acervos arquivísticos, como no caso da fotografia. A autora defende que o termo "arquivo especial" é um rótulo que tem efetivamente servido para renegar a fotografia para as margens do arquivo. Para ela, por "especial" pode dar a entender que são "excepcionais", ou seja, a exceção, fora do comum, e não ordinária, como algo fora do normal.

Críticas à parte, a terminologia "documento especial" não será descartada em nosso trabalho porque ainda segue constando nos dicionários e livros da área e ainda é amplamente utilizada por várias instituições. A grande questão não é a terminologia em si, mas a necessidade de os profissionais, envolvidos no processo de organização da informação, darem ao documento, independentemente de sua

forma, suporte e conteúdo, o mesmo tratamento de todos os documentos de arquivo. Caso contrário, corre-se o risco de generalizações e de se perder o vínculo arquivísticos desses documentos e, com isso, tornar impossível o resgate da sua gênese de produção.

Cervantes (2008, p.5), ao realizar uma comparação do termo entre a Biblioteconomia e a Arquivologia, observa certa heterogeneidade quanto ao termo utilizado dessa temática. Por exemplo, é recorrente em instituições custodiadoras de acervo biblioteconômico o uso do termo "coleções especiais", para se fazer referência a "todo acervo bibliográfico, hemerográfico, o material de archivo que por su antigüedad, temática, rareza, riqueza, etc. merece tratamiento y uso diferente" ao do restante do material bibliográfico em geral.

Para fins deste trabalho, utilizaremos como denominação de documentos especiais a colaboração de Cervantes (2008, p.56), definindo como documentos especiais aqueles que apresentam pelo menos uma das seguintes características:

a) el lenguaje que emplean para transmitir la información es distinto al textual, pudiendo ser iconográfico, sonoro o audiovisual; b) el soporte en que se presentan es distinto al papel. O aun siendo de tal material, su formato varia a los que usualmente se encuentran en los archivos, exigiendo condiciones particulares para su instalación.

Precisamos agora refletir sobre a seguinte questão: afinal, qual o objeto da Arquivologia? É necessária a resposta a esse questionamento. Saber qual a definição para o elemento que agrega todo o debate é primordial para que possamos chegar à questão dos acervos fotográficos. Por isso, vamos dirigir nossos esforços para analisar o arquivo, considerando que somente por meio da organização, preservação e serviço é possível que um arquivo chegue a sua finalidade maior, de permitir a informação ser utilizada.

Observamos amplas dissertações na maioria das obras, como as de Londolini, Heredia Herrera, Schellenberg, Coutoure e Rousseau. Esses autores consideram as definições de autores clássicos como Muller, Feith y Fruin, Hilary Jenkinson, Casanova, entre outros. Todavia, persiste uma problemática na consolidação do conceito devido à sua polissemia nos significados, o que aponta a pouca unidade do conceito de arquivo, gerando divergências em torno da arquivologia e seu objeto.

Na obra *A glossary of archival and records terminology*, da Society American Archivist (PEARCE-MOSES, 2005, p. 30), o termo arquivo (archive) é definido com cinco acepções:

1. Materials created or received by a person, family, or organization, public or private, in the conduct of their affairs and preserved because of the enduring value contained in the information they contain or as evidence of the functions and responsibilities of their creator, especially those materials maintained using the principles of provenance, original order, and collective control; permanent records.
2. The division within an organization responsible for maintaining the organization's records of enduring value.
3. An organization that collects the records of individuals, families, or other organizations; a collecting archives.
4. The professional discipline of administering such collections and organizations.
5. The building (or portion thereof) housing archival collections.
6. A published collection of scholarly papers, especially as a periodical.

No Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (Arquivo Nacional, 2004, p. 27), o conceito tem diversas acepções, abrangendo o fundo, a instituição, o serviço e o local onde se encontra o acervo, e ainda o objeto onde é guardado:

- 1 Conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independentemente da natureza do suporte.
- 2 Instituição ou serviço que tem por finalidade a custódia, o processamento técnico, a conservação e o acesso aos documentos.
- 3 Instalações onde funcionam o arquivo.
- 4 Móvel destinado à guarda de documentos.

Os arquivistas holandeses apresentam uma perspectiva bem doutrinária no que diz respeito ao conceito de arquivo, quando formulam o princípio de número três:

Os órgãos administrativos e os empregados de entidades privadas também podem originar um arquivo. (...) No entanto, não abrange o exposto os chamados «arquivos de família». Constituem estes, por via de regra, um aglomerado de papéis e escritos, que os vários membros de determinada família, ou os habitantes de uma casa ou castelo, na qualidade de pessoas privadas ou a títulos diversos, algumas vezes mesmo como colecionadores de curiosidades reuniram e conservaram. (ASSOCIAÇÃO, 1960, p.19)

Do ponto de vista da contribuição universal para a arquivística, o mais importante escrito sobre a administração arquivística é, provavelmente, o de Muller, Feith e

Fruin. A obra rejeita explicitamente a inclusão dos arquivos privados, pessoais e familiares no conceito de arquivo, que definem como:

Conjunto de documentos escritos, desenhos e material impresso, recebidos ou produzidos oficialmente por determinado órgão administrativo ou por um de seus funcionários, na medida em que tais documentos se destinavam a permanecer na custódia desse órgão ou funcionário. (ASSOCIAÇÃO, 1960, p.13)

Schellenberg destaca em sua obra *Arquivos Modernos* a dualidade do significado atribuído ao termo.

A palavra *archives*, de origem grega, é definida no *Oxford English Dictionary*, como: a) “lugar onde são guardados os documentos públicos e outros documentos de importância”; e b) “registro histórico ou documento assim preservado”. Essa definição é um pouco confusa, em virtude do seu duplo sentido. Na linguagem corrente, e principalmente na literatura técnica, deve-se distinguir entre a instituição e os materiais de que se ocupa. Essa distinção só se poderá tornar clara pelo uso dos termos diferentes para os dois casos. (SCHELLENBERG, 2006, p.35).

Lodolini (1993, p.67) identificou duas teorias antagônicas sobre o nascimento dos arquivos: de um lado, estariam os defensores da teoria de que o arquivo nasce no mesmo instante e no mesmo local em que os documentos são produzidos; de outro, os que entendem que o arquivo nasce quando os documentos, tendo perdido o interesse para o órgão que os produziu, foram selecionados para preservação permanente. Todavia, ainda segundo o autor, a que prevalece nos países de origem latina é a noção de que o arquivo nasce no momento em que os documentos são produzidos.

O assunto também é tratado por Heredia Herrera em sua obra *Qué es un archivo* (2007) ao dizer que o termo arquivo apresenta definições plurais e dispersas e exige precisão e atualização para o uso dado por outros profissionais, como os documentalistas e os da informática. “En la mayoría de nuestros textos legales, se induce a la confusión entre Archivo y fondo documental, al utilizar la misma definición para ambos” (HEREDIA HERRERA, 2007, p.19). As duas acepções para o termo arquivo, como instituição e como conteúdo, fazem necessária uma distinção entre ambas que a unidade do termo não permite.

Heredia Herrera, em seu trabalho “el nombre de las cosas o el valor de las palabras” (2005, p.29), apresenta as definições que identificam o arquivo como fundo e como

instituição e propõe um terceiro termo para designar todo material que houver na instituição.

Archivo: la institución que conserva, trata y sirve los documentos de archivo que guarda;

Archivo: contenido documental del Archivo, identificado com todos los documentos conservados em él, ya sea solo um fondo, y em su caso una fracción de fondo, o vários, y em su caso, alguna o varia colecciones;

Fondo documental: conjunto orgánico de documentos procedente de uma institución, colectivo o persona, testimonio y prueba de su respectiva gestión.

Para os canadenses Rousseau e Coutoure (1998, p. 90), o fundo de arquivo corresponde à seguinte definição:

Conjunto de documentos de qualquer natureza reunidos automática e organicamente, criados e/ou acumulados e utilizados por uma pessoa física ou moral ou por uma família no exercício de suas atividades ou das suas funções.

No caso dos canadenses, vale destacar que eles trabalham com o conceito de “arquivos totais”, no qual se tem a crença do papel central do governo na preservação de documentos históricos de todas as fontes.

O termo “arquivos totais” refere-se a um conjunto de princípios e práticas particularmente importantes para arquivistas canadenses, que Terry Cook resumiu em quatro princípios fundamentais (O’DONNELL, 1994, p. 106):

- arquivistas devem documentar a história de toda a sociedade, e não apenas sua elite;
- arquivistas devem adquirir todas as formas diferentes de material de arquivo;
- eles devem controlar todo o ciclo de vida dos registros; e,
- eles devem criar redes de arquivamento.

Hilary Jenkinson argumenta que os arquivos são documentos que fazem parte de uma operação oficial e foram preservados para referência oficial. Para Jenkinson, o produtor dos registros é responsável por determinar quais devem ser transferidos

para os arquivos para preservação. O autor enfatiza que os registros são evidências de transações, e não reconhece nenhuma coleção de documentos históricos como arquivos, embora tenha ressaltado que as coleções de documentos pessoais são de valor para os historiadores, porque complementam os arquivos.

A document which may be said to belong to the class of Archives is one which was drawn up or used in the course of an administrative or executive transaction (whether public or private) of which itself formed a part; and subsequently preserved in their own custody for their own information by the person or persons responsible for that transaction and their legitimate successors. To this Definition we may add a corollary. Archives were not drawn up in the interest or for the information of Posterity.

Com essas definições, percebemos que, enquanto o Manual dos Arquivistas Holandeses renegam a questão dos arquivos familiares e pessoais como parte do arquivo, focando a questão nos arquivos públicos no cumprimento de suas atividades, Shellenberg foca estritamente o conjunto orgânico, destacando unicamente os de valor secundários, posição explicada pela divisão norte americana entre o *Record Manegement* e os *Archivist*. Heredia Herrera apresenta uma proposta conceitual para cada elemento (entidade ou instituição produtora, organização, fundo) e inclui outros elementos em sua proposta, enquanto que os canadenses ampliam a proposta do conceito e apresentam a ideia de “arquivos totais”.

Em conclusão e segundo os argumentos expostos, neste trabalho entendemos como arquivo os materiais criados ou recebidos por uma pessoa, família ou organização, público ou privado, na condução dos seus negócios e preservados por causa do valor duradouro contido nas informações que eles possuem ou como prova das funções e responsabilidades de seu criador, especialmente os materiais conservados, usando os princípios de proveniência, de ordem original, e controle coletivo.

Para fundo documental, utilizaremos o conceito de Coutoure e Rousseau (1998, p.91), como “conjunto de documentos de qualquer natureza reunidos automática e organicamente, criados e/ou acumulados e utilizados por uma pessoa física ou moral ou por uma família no exercício de suas atividades ou das suas funções”. Aglutinamos, assim, um conceito que considera todos os documentos, independentemente de sua idade, suporte ou modo de produção, que possuem

como condição obrigatória sua característica de organicidade e ligados diretamente às razões de ser da pessoa física ou jurídica.

Seguiremos a proposta de Heredia Herrera para o uso da palavra Arquivo, visando designar a entidade custodiadora, pública ou privada, responsável pela custódia e acesso a um acervo. O acervo dessas entidades pode ter um ou mais fundos e, em alguns casos (e somente em casos excepcionais), alguma coleção com a finalidade de ser utilizada na gestão administrativa que a gerou ou em atividades de investigação histórica e cultural, pela sociedade em geral.

Concordamos com Lopez (2000, p.14) sobre o fato de os documentos de arquivo serem preservados com a finalidade de comprovação de atividades institucionais, diferindo de uma coleção ou de banco de dados.

(...) O documento de arquivo está preservado com a finalidade de comprovação de atividades institucionais, diferindo de uma coleção (reunião artificial de documento que, não mantendo relação orgânica entre si, apresenta alguma característica comum) ou de banco de dados, ou, no nosso caso, de um banco de imagens (apesar de o banco de dados ser apenas uma maneira de organização e disponibilização de informações, muitas vezes esse termo é usado equivocadamente como um termo equivalente a arquivo, principalmente quando contém reproduções de imagens, mesclando os conceitos de documento e informação). (LOPEZ, 2000, p.14).

Apesar de ser consenso que a coleção não é parte de um arquivo e não deve (ou pelo menos não deveria) ser parte de um conjunto orgânico de documentos, não podemos deixar de considerar que, excepcionalmente, um arquivo pode abrigar alguma coleção. Isso, não como uma função formal, considerando que vai contra os princípios da organização arquivística, mas é um fato real encontrá-las principalmente em arquivos históricos e/ou como parte de algum fundo pessoal ou familiar. As coleções documentais, querendo ou não, existem nos Arquivos e, portanto, não se pode ignorar.

Temos que ter um atenção mas apourada sobre essa questão tendo em vista que às vezes, pela natureza das atividades, uma coleção faz parte de um arquivo maior. Não podemos confundir casos específicos distintos entre uma coleção tradicional e uma coleção orgânica. Muitaz vezes pelas atividades da estrutura organizacional e determinadas instituições são formadas coleções que mantêm sua organicidade

devido as funções administrativa emanadas do seu contexto de produção documental.

Para Cervantes (2008, p.25), estas agrupações documentais, ainda que artificiais, se conformam plenamente por materiais puramente arquivístico, a partir do momento que foram gerados no transcurso de um trâmite administrativo e que, por razões diversas, foram extraídas de seu contexto de origem. Uma vez reunidos com outros documentos, geralmente pelos critérios temáticos, e havendo chegado a uma instituição ou unidade de arquivo, é necessário também dotá-los de uma organização visando a aglutinação desses documentos ao acervo.

O autor completa que, por outro lado, é possível encontrar nos arquivos grupos de documentação que não foram reunidos a partir do resultado da gestão administrativa da mesma instituição. Por isso, sua coesão como conjunto não reside em sua procedência, senão em algum outro elemento, quer seja a temática ou assunto ou outra característica comum. Essas agrupações são conhecidas como coleções e qualificadas de artificiais, em contraposição com os fundos que resultam de uma forma natural, pois são reunidos pela vontade de uma pessoa ou instituição.

A diferença é que para as coleções é muito difícil aplicar o princípio da proveniência e ordem original, considerando que a origem de seus componentes está num número indeterminado de entidades produtoras. Neste aspecto, representa o único caso válido para empregar um sistema de classificação por assunto ou temas. Todavia, essa opção de organizar as agrupações artificiais a partir dos fundos de um arquivo, cujo critério classificatório são o suporte, grafia, ou por uma determinada temática, gera o problema de não ser possível conservar o respeito à proveniência dos documentos e atuar de forma antiarquivística.

Para o Dicionário de Terminologia da Associação dos Arquivistas Americanos, coleção é definida como “a group of materials with some unifying characteristic. Materials assembled by a person, organization, or repository from a variety of sources; an artificial collection”. O Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, a expressão é conceituada como “conjunto de documentos com características comuns, reunidos intencionalmente.” E o Dicionário Internacional de Terminologia Arquivística, do Conselho Internacional de Arquivos (CIA) (apud Cunha e Cavalcanti, 2008, p.91) conceitua o termo da seguinte forma: “Reunião artificial de documentos,

sem relação orgânica, agrupado de acordo com uma característica comum, tal como, entre outros, formas de aquisição, assunto, língua, suporte físico”.

Em uma aula inaugural, ministrada na Universidade de Londres, em 1947, Hilary Jenkinson (apud SCHELLENBERG, 2006, p.45) afirmou que “os arquivos não são colecionados” e tem a seguinte opinião: “quem me dera a palavra coleção fosse banida do vocabulário do arquivista”. Para o arquivista inglês, um documento avulso dentro de um fundo documental não tem mais valor do que teria um único osso separado de um animal extinto e desconhecido. A maior qualidade do arquivo é justamente a inter-relação dos documentos e a ideia de coleção é praticamente uma posição antiarquivística.

Coleção é uma palavra de origem latina, *collectione*, que significa o conjunto de objetos da mesma natureza ou que possuem relação estabelecida através de escolhas individuais, feitas por um profissional ou um colecionador. Para Lodolini (1993, p.25), nada em comum pode existir entre a coleção e o arquivo, sendo duas vertentes opostas e antagônicas pela sua própria natureza de acumulação e de finalidade de existir.

Absolutamente diversa del archivo - antes bien antitética con respecto a este - es la “Colección”, formada por voluntad del seleccionador o del coleccionista. Nada en común puede existir entre el archivo y la selección o colección, sea esta de libros (biblioteca), de cuadros (pinacoteca) o también de documentos sueltos, aun cuando estos últimos - a diferencia de los “manuscritos”- hayan sido puestos en existencia en el desarrollo de una actividad práctica, jurídica, administrativa.

Para Boadas *et al* (2001, p.115) as coleções são conjuntos de documentos que resultam da vontade ou das preferências de uma determinada pessoa. Portanto, distinguem-se dos fundos porque sua formação não resulta do exercício de uma atividade regular, mas são um processo de criação intelectual, e, por isso, deve respeitar-se sempre a integridade do conjunto de documentos ou fotografias que formam uma coleção.

O autor apresenta uma proposta de definição para os diferentes tipos de conjuntos de uma instituição da seguinte forma, com base nos tipos de produtores (BOADAS *et al*, 2001, p. 132):

- fundos produzidos ou recebidos por Pessoas Jurídicas de caráter privado: fotografos com galerias ou sem, imprensa ou revista;
- fundo produzido ou recebido por qualquer Pessoa Física: fotografos e pessoas físicas ou famílias;
- fundos da Administração Pública durante o exercício de suas funções e como consequência de suas atividades administrativas; e,
- coleções fotográficas.

Na proposta de Heredia Herrera (2007, p.116), podemos distinguir os documentos de arquivo entre os agrupamentos naturais e os artificiais, o fundo, a seção, a série, a unidade arquivística; entre as segundas: as denominadas seções factícias ou as coleções. No caso das seções factícias e as coleções, numa primeira observação, parecerem a mesma coisa, tendo em vista que são uma acumulação artificial reunida por alguém, por gosto ou curiosidade, a única variação é a intenção do colecionador:

Colección documental: “conjunto de documentos reunidos según criterios subjetivos (un tema determinado, el criterio del coleccionista, etc) y que por lo tanto no conserva una estructura orgánica ni responde al principio de procedencia”;

Colección facticia: “conjunto de documentos reunidos de forma facticia por motivos de conservación o por su especial interés”. (HEREDIA HERRERA, 2007, p. 116)

A primeira definição refere-se às agrupações documentais que se encontram nos arquivos, na maioria das vezes como produto de doação ou de compra. Sua origem não é oriunda da gestão institucional, mas sim da vontade individual de alguém. E as denominadas coleções factícias correspondem a agrupações documentais realizadas voluntariamente nos arquivos a partir de seus fundos por motivos de conservação ou instalação, determinados por seus suportes ou por sua grafia, em algum momento, realizadas pelo profissional responsável pelo acervo, foram transformadas em agrupamento de documentos para ressaltar sua importância ou atender a uma necessidade específica que não condiz com o arquivo.

Sendo ambas as coleções, Heredia Herrera (2007, p.118) faz uma distinção considerando as primeiras formadas por critérios subjetivos de um colecionador e

incluem também nestas as coleções que não são documentos de arquivo. A coleção factícia indica que são as coleções formadas dentro dos arquivos pelos próprios arquivistas por razões de conservação e gestão.

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

No texto produzido pela CNEDA (2012, p.13) o conceito de coleção é “conjunto de documentos o de componentes documentales, de igual o distinta procedencia, reunidos por motivos de conservación, por su especial interés o por cualquier otro critério subjetivo”. A formação de coleções temáticas de documentos, ou a organização destes nos moldes biblioteconômicos é, por vezes, a alternativa encontrada pelas instituições de recolhimento para a organização de unidades danificadas, misturadas e de difícil contextualização.

Para o CNEDA (2012, p.79) considera-se uma prática arquivística incorreta a formação de qualquer coleção de unidades documentais (ou de componentes documentais) procedentes de um fundo, de um grupo de fundos cujos documentos não estão individualizados intelectualmente, ou de uma série que ocupe o nível superior da hierarquia, quando isso signifique a desvinculação dessas unidades das entidades documentais (unidades documentais compostas, frações de série/subsérie, etc.) do referido fundo ou série, ou seja, quando se perde a relação orgânica entre eles.

Todavia, se consideram-se práticas arquivísticas corretas os seguintes casos de formação de coleção por parte de um arquivo ou outra instituição (biblioteca, museo, etc) que custodiam e gerem documentos de arquivo:

- a criação de uma coleção por motivos de proteção e difusão do patrimônio documental disperso, mediante a reunião de unidades documentais ou componentes

documentais irremediavelmente isolados (manuscritos, fotografias, postais, etc.), ingressados em determinada instituição por compra, doação, depósito, etc.

- a formação de uma coleção por motivos de conservação, a partir de unidades documentais (pergaminhos, mapas, fotografias, etc.) integradas em agrupamentos geridos por aquela instituição, quer dizer: fundos, grupos de fundos cujos agrupamentos não estejam individualizados intelectualmente, ou séries que ocupem o nível superior da hierarquia. Neste caso, embora essas unidades se extraem de determinadas entidades documentais (unidades documentais compostas, frações de série/subsérie, etc.) e se instalam fisicamente separadas, devem manter seu vínculo orgânico com elas.

- a criação de uma coleção por motivos de conservação, a partir de componentes documentais (selos, negativos de vidro, etc.) separados de unidades documentais integradas em agrupamentos geridos por aquela instituição, ou seja: fundos, grupos de fundos cujos agrupamentos não estejam individualizados intelectualmente, ou séries que ocupem o nível superior da hierarquia. Neste caso, embora esses componentes soltos estejam instalados fisicamente separados de suas unidades documentais devem manter seu vínculo orgânico com seus documentos de origem.

Concordamos com Lacerda (2013, p.243) quando ela destaca que “se as instituições arquivísticas estão teoricamente mais preparadas para lidar com o desafio da investigação de contexto de formação documental em arquivos, o mesmo não acontece em relação aos materiais que formam as coleções.” Cada documento pode falar por si, mas é o seu conjunto que pode expressar certa relação entre este e quem o acumulou, mesmo tratando-se de coleções que são totalmente desprovidos da organicidade arquivística.

É preciso entender a acumulação, os objetivos do colecionador, a construção do acervo, todo um trabalho de investigação para que, não podendo entender a gênese documental dos documentos pela sua variedade de procedência, pelo menos se busque aqui o que chamaremos de um “contexto de acumulação”.

Para Salvador Benítez e Ruiz Rodriguez (2006, p. 10), inicialmente, essa situação não gera nenhum problema. Todavia, alertam que:

La multiplicidad de colecciones existentes, las distintas procedencias y la variedad de administraciones y centros gestores ha provocado – en el mejor de los casos – la dispersión de la documentación, conservándose por duplicado fotografías (originales y/o copias) sobre los mismos temas y época, incluso en la misma ciudad o municipio. En el otro extremo, la falta de control sobre esta documentación, la fragilidad de los soportes, junto a la ausencia de pautas de tratamiento adecuadas para estos documentos, ha dado lugar a la pérdida y destrucción de numerosos archivos fotográficos.

Consideramos a coleção como o conjunto de “material documental reunido por azar o por selección” (EJARQUE, 2000, p.96) e sua importância nesse estado de coisa a partir do momento em que a coleção fotográfica do Projeto *Cine Memória*, nosso objeto de pesquisa, está enquadrada nesse estado de coisas que até agora foi aqui apresentado. Embora entendemos que em alguns casos a soma das partes é maior que o todo, em outros, o todo é maior que a soma das partes. A coleção é um conjunto de documentos agrupados em função de uma escolha temática ou outra. Portanto, a coleção em determinados casos faz parte de um vínculo orgânico com entidades documentais em determinadas situações não é possível resgatar, em outras, é possível pelo menos deixarmos pistas para a reconstrução de seu contexto de produção.

Até aqui, procuramos estabelecer a problemática de conceituar os termos mais recorrentes que usaremos durante o desenvolvimento do nosso trabalho. Agora, buscaremos enquadrar a fotografia como documento de arquivo, mesmo quando reunido em coleções, estabelecendo uma categorização desses acervos e de como suas características afetam seu tratamento arquivístico.

CAPITULO 4 – A DESCRIÇÃO ARQUIVÍSTICA E A FOTOGRAFIA NOS ARQUIVOS

O objetivo deste capítulo é apresentar os conceitos de descrição arquivística. Não pretendemos ser exaustivos no campo teórico desses temas, tanto dos que são defendidos por organismos internacionais quanto os existentes no Brasil. Além disso, buscaremos analisar as questões da descrição de imagens e suas possibilidades dentro da perspectiva da descrição arquivística e análise de conteúdo.

4.1. A descrição arquivística

Desde os primórdios da consolidação da arquivística como ciência, com a publicação do manual de S. Muller, J. A. Feith e R. Fruin, surgiram os debates reflexivos sobre as normas e técnicas arquivísticas. Nasceram diversas publicações sobre as aplicações práticas da área arquivística. Como exemplo, citamos as obras teóricas de Schellenberg, em 1950. As primeiras reflexões dos registros eletrônicos vieram com Charles M. Dollar, em 1970. Quanto à preocupação com autenticidade e preservação dos documentos digitais, Luciana Duranti e Terry Eastwood. (ARAÚJO, 2014, p. 74)

Entre esses vários conceitos, podemos destacar o de descrição de informação arquivística. O conceito e a prática da descrição arquivística têm apresentado uma constante evolução. Tal evolução teve a sua gênese a partir da década de 1980, período em que houve uma tentativa de normalização de descrição de documento de arquivo em vários países. Essa normalização teve como principal autor o CIA — ou International Council on Archives (ICA), em inglês —, principal promotor de projetos de normalização de descrição de documentos de arquivo.

Na época de Muller, Feith e Fruin, o trabalho de descrição começava depois que o material de arquivo tivesse se estabelecido em certa instituição dedicada à sua proteção. A origem do debate sobre o assunto foi em torno do exame de um corpo coeso de registros, a fim de descobrir a razão para a acumulação e a natureza da sua composição. Esse foco sobre a totalidade de um corpo de registros, em vez de cada documento componente – ênfase na coletividade, em vez da individualidade –, era e continua sendo a característica fundamental da descrição arquivística.

Na década de 1990, os temas mais presentes nas discussões sobre o tema na comunidade arquivística internacional foram:

- 1) Elaboração de normas descritivas, impulsionadas pela necessidade de padronização;
- 2) Necessidade de trocas de informações entre diferentes instituições;
- 3) Possibilidade de os arquivos trabalharem em rede.

Os antecedentes dessa produção surgiram de formas distintas em países como Inglaterra, EUA e Canadá. As experiências dessas três nações influenciaram o documento básico de descrição criado pelo CIA, em 1990. A publicação dos manuais de descrição britânico e estadunidense e o início das atividades de normalização no Canadá demonstraram à comunidade arquivística internacional a viabilidade da elaboração de diretrizes gerais para a descrição arquivística. O maior desafio se encontrava no desenvolvimento de um projeto global, nas dificuldades de unificar as diferentes práticas descritivas de todos os países com metodologias de trabalho, instrumentos de descrição e terminologia diferentes entre si.

Aqueles três já citados foram os de maior peso no projeto inicial de normalização do CIA, com a adoção dos textos que serviram de ponto de partida da ISAD(G). São eles (BARBADILLO ALONSO, 2011, p. 94):

- *Archives, Personal Papers and Manuscripts* (APPM);
- *Cataloging Manual for Archival Repositories, Historical Societies and Manuscripts*, publicado por Steven L. Hensen, em 1983;
- *Manual of Archival Description*, cuja primeira edição foi escrita por Michel Cook, em 1986; e,
- *Rules for Archival Description* (RAD), publicado pelo Planning Committee on Descriptive Standards, em 1990.

O tratamento de diversas questões na elaboração da norma não foi universal, já que todos os papéis foram exercidos apenas por Estados Unidos, Canadá e Grã Bretanha. Eles generalizaram conceitos e situações particulares, fato que gerou problemas e, conseqüentemente, críticas da classe arquivística: o caráter

predominantemente anglo-saxão dos princípios delineando as pautas acordadas. As três experiências citadas foram os documentos-base do trabalho da comissão criada pelo CIA, que veio a ser denominada de General International Standard Archival Description — ISAD (G).

O acordo alcançado com os trabalhos desenvolvidos na padronização das normas internacionais apresentava como vantagens ganhos qualitativos em três aspectos fundamentais:

- 1) Acesso à informação dos fundos documentais e sua divulgação;
- 2) Gestão dos fundos documentais, a partir do momento em que o uso das normas promove um melhor aproveitamento dos recursos humanos, financeiros e tecnológicos;
- 3) Qualificação na formação profissional e para a melhoria da profissão. (BONAL ZAZO, 2001, p.120).

A descrição arquivística, sem dúvida, é uma das intervenções mais complexas do processo arquivístico e funciona ao mesmo tempo como operação e como produto. Apesar dessa importância, Heredia Herrera (1991, p. 299) constatava, referindo-se à descrição, que "[...] es curiosa la falta de definiciones en los Manuales más divulgados (Francia, Canadá, Italia)". Nas palavras da autora a descrição arquivística "[...] es el medio utilizado por el archivero para obtener la información contenida en los documentos y ofrecerla a los interesados en ella. [...] La descripción persigue dos objetivos: dar información a los demás y facilitar el control al archivero". (1991, p.300).

Sem a descrição não é possível o acesso à documentação. Lopez acrescenta que sem a descrição, "corre-se o risco de criar uma situação análoga à do analfabeto diante de um livro, que ele pode pegar e folhear, mas ao qual não pode ter acesso completo por não possuir meios que lhe permitam compreender a informação." (LOPEZ, 2002, p.12). O fato de um arquivo se encontrar bem classificado e organizado não é garantia da possibilidade de consultar de maneira eficaz a informação que contém.

Para Lopez (2002, p.18), uma das consequências do descompasso entre o alcance internacional pretendido e as representatividades nacionais contempladas é de cunho terminológico. O autor cita exemplo do conceito de tipologia documental definido pela norma, que não estabelece qualquer relação direta com uma atividade e com o estabelecimento de séries documentais. Outra questão é a falta de uma definição mais precisa das atividades de classificação arquivística, visto a ausência de qualquer conceituação capaz de definir os grupos e as coleções. Para esse autor, a maior preocupação da norma está em satisfazer as demandas de consulta, limitando o vínculo orgânico das unidades documentais apenas ao fundo de arquivo.

Lopez alerta, ainda, sobre a importância da classificação arquivística, salientando que esta, desprovida das atividades de descrição, somente é inteligível para as pessoas que organizaram o acervo, e diz que a classificação é uma condição *sine qua non* para a atividade de descrição arquivística, porque:

A correta "leitura" da mensagem ocorrerá, (...) [somente], em relação à compreensão da função original do documento. Outras possibilidades também se mostram; são, porém secundárias para a classificação arquivística. Afinal, (...) os documentos não são criados com o propósito de serem lidos em arquivos. Durante sua criação eles servem a outros propósitos. A capacidade que têm de transferir informação é um acréscimo, e não parte da intenção que motivou que fossem escritos. Deste modo, documento não é o mesmo que informação, porém uma fonte de informação. A atividade arquivística não é um processamento de informações. (LOPEZ, 2000, p.62).

A relação da classificação com a descrição acarreta um dos princípios básicos para a descrição multinível⁹, que é a necessidade de classificar antes de descrever. A classificação condiciona a descrição documental de tal maneira que alguns autores afirmam que o quadro de classificação é o primeiro instrumento de descrição de um arquivo. "Cada serie, cada documento, si está encuadrado en un buen sistema de clasificación nos proporciona mucha más información, tanto de la institución como de su actividade (...)", como bem estabelece Duchein "descripción y clasificación no pueden separarse". (*apud* BONAL ZAZO, 2001, p.175).

Embora a operação de descrever seja única, as acepções do termo são tão numerosas quanto a diversidade de publicações, como: manuais, dicionários e

⁹ D descrição que, levando em consideração a estrutura de organização de um acervo, permite a recuperação das informações dos documentos que o integram em diferentes níveis, do mais genérico ao mais específico, estabelecendo relações verticais e horizontais entre eles. (Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, 2005, p. 67)

estudos que se ocupam dela. A maioria das obras que se ocupa da questão, antes da aparição das normas internacionais, definia a descrição a partir dos três elementos básicos: a atividade desenvolvida (a resenha das características internas e externas dos documentos); o resultado da atividade, ou seja, os instrumentos de pesquisa; e o objetivo da descrição (facilitar o acesso ao conteúdo dos documentos). (BONAL ZAZO, 2001, p.155).

Na década de 1960, Schellenberg define em sua obra, *Public and Privad Records: their arragement and description*, o conceito de descrição como sendo "todas as atividades exigidas para a preparação de instrumentos e meios de busca" (SCHELLENBERG, 1963, p.199). São numerosos os autores que adotam esse conceito e elaboram suas definições com maior ou menor número de detalhes, porém sem grandes diferenças no conteúdo. Nessas definições, a tendência é a de equiparar a descrição com os instrumentos, sendo numerosas as obras que não tratam a descrição como uma atividade ligada diretamente com a produção de instrumentos de pesquisa.

No Brasil, muitas vezes de forma equivocada, tem-se a atividade de descrição como mero produtor de instrumento de pesquisa. De acordo com Oliveira (2012, p.51), é imprescindível compreender a descrição como um processo de pesquisa cujo objetivo é o de produzir conhecimento sobre o acervo, e que redimensiona a atividade arquivística e o seu lugar na própria arquivologia. Para a autora, a descrição arquivística tem sido apresentada na literatura de forma redutora, em relação a sua verdadeira função no fazer arquivístico, sendo que a atividade é considerada como peculiar do arquivo permanente e identificada como cumprimento de elaboração de instrumentos de pesquisa.

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

A descrição arquivística é uma representação na qual as formulações envolvem processos e métodos de pesquisa complexos e particulares que convergem para a

compreensão de um arquivo como um todo. Todavia, isso só é possível mediante o contexto arquivístico, pois são as funções exercidas pelo produtor e suas atividades refletidas nos atos, nas ações e na própria produção documental que permitem o entendimento das relações orgânicas das partes envolvidas (OLIVEIRA, 2012, p.44).

Em 1986, os membros da Bureau Canadien des Archivistes expuseram um conceito de descrição baseada mais na atividade (a representação das características dos documentos) que no resultado final (os instrumentos de pesquisa), considerando a descrição como a representação mais exata e mais concisa possível de qualquer unidade da arquivística, elaborada sempre a partir do princípio da proveniência. (BONAL ZAZO, 2001, p.159).

Esse conceito foi adotado pela ISAD(G) e no Brasil traduzido no ano de 2000 como *Norma geral internacional de descrição arquivística*, que traz a aceção do termo conceituado como:

Descrição arquivística (archival description) - A elaboração de uma acurada representação de uma unidade de descrição e de suas partes componentes, caso existam, por meio da extração, análise, organização e registro de informação que sirva para identificar, gerir, localizar e explicar documentos de arquivo e o contexto e o sistema de arquivo que os produziu. Este termo também se aplica ao produto desse processo. (CONSELHO, 2000, p.14).

A concepção adotada pelo CIA dissocia completamente os conceitos de descrição e instrumentos de pesquisa. Os instrumentos de pesquisa podem ser um dos diferentes resultados possíveis, porém não é o objeto da atividade, como consideram as definições anteriores, mas sim a elaboração de representações precisas de unidades de descrição. Essas representações podem ter diferentes formatos de saída e dar lugar, portanto, a diferentes instrumentos de pesquisa.

Duranti e Franks contribuíram com o debate ao destacarem a responsabilidade do arquivo diante das novas perspectivas da descrição numa sociedade da informação:

In the minds of some, the power of web searching and browsing calls into question the need for and value of archival description. But as long as the record (as opposed to mere information) has a hole to play in human activity, the collection and *preservation* of data that establishes its identity and *integrity* (and the clear presentation of this data) remains an essential part of archival responsibility (DURANTI E FRANKS, 2015, p.39).

O conceito da filosofia entende descrição como "representação do aspecto exterior dos seres e das coisas, por meio da palavra escrita ou falada" (CUNHA E CAVALCANTI, 2008, p. 119). Para a *Norma de Terminologia de Arquivos da Associação Brasileira de Normas Técnicas*, o conceito de descrição arquivística é entendido como: "processo intelectual de sintetizar elementos formais e conteúdo textual de unidades de arquivamento, adequando aos instrumentos de pesquisa que se tem em vista produzir (inventário sumário, guia, etc)". (ABNT, 1986)

Duranti (1993, p.47) destaca que a palavra "descrição" vem do latim *descriptio*, que significa cópia, projeto, desenho, delimitação ou classificação. O substantivo da palavra *descriptio*, por sua vez vem do verbo em latim *describere*, significando transcrever, copiar, narrar, definir, distribuir, atribuir a classes. Etimologicamente, *describere* deriva da preposição de e do verbo *scribere*, que significa "para escrever sobre". Assim, o termo "descrição arquivística" significa literalmente "escrita sobre material de arquivo e compreende as ideias de representação, identificação e organização." Entendemos também que entre as principais finalidades da descrição tradicionalmente apontada na literatura arquivística estão o controle e o acesso.

Para Heredia Herrera, na sua clássica obra *Archivística general: teoría y práctica*, a autora define que a palavra descrição em termos amplos é a numeração das qualidades fundamentais de uma pessoa ou de um objeto de tal forma que a pessoa que a efetua apresenta para conhecimento de outros as características determinantes que identificam o que se descreve. Heredia Herrera assim define descrição:

La descripción es el análisis realizado por el archivero sobre los fondos y los documentos de archivo agrupados natural o artificialmente, a fin de sintetizar y condensar la información en ellos contenida para ofrecerla a los interesados. Equivale a dar al documento de archivo o sus agrupaciones sus señas de identidad, aquellos rasgos que los definen con precisión (eligiendo los elementos que mejor los identifiquen) y que permitirán y facilitarán la comunicación (consulta y recuperación) (HEREDIA HERRERA, 1991, p.299).

Bellotto (1991, p. 173) ao fazer considerações sobre a descrição ressalta que é uma tarefa típica dos arquivos permanentes, não cabendo ser feita no arquivo corrente, tampouco faz sentido no âmbito dos arquivos intermediários, onde a frequência de utilização secundária é quase nula. Entretanto, essa visão coloca os arquivos secundários como objetos menores e sem maior significado, separados do problema

informacional. Nesse contexto, a arquivística integrada quebequense tem contribuído para a mudança dessa “imagem” dos arquivos públicos e privados, aproveitando o que há de melhor da arquivística tradicional e do *Records Management*.

A dimensão fundamental do problema que uma abordagem diversificada suscita reside nas visões da arquivística que são propostas. A arquivística pode ser abordada de três maneiras: uma maneira unicamente administrativa (*records management*) cuja principal preocupação é ter em conta o valor primário do documento; uma maneira tradicional que põe a tónica exclusivamente no valor secundário do documento; ou, por último, uma maneira nova, integrada e englobante que tem como objetivo ocupar-se simultaneamente do valor primário e do valor secundário do documento. (HEREDIA HERRERA, 1991, p.299).

A atividade de descrição arquivística realizada pelo arquivista tem como resultado os instrumentos de pesquisa, possibilitando a mediação entre o usuário e a informação, o controle e o acesso. Bellotto (1991, p.179) destaca que, como os depósitos de arquivos não são e nem devem ser de livre acesso, seu potencial de informação só chega ao usuário via instrumento de pesquisa. “A massa de informações contidas em um arquivo só tem utilidade quando instrumentos de pesquisa que permitam o acesso a ela são difundidos entre usuários”.

José Ramón Cruz Mundet (1999, p.255), ao se referir à utilidade da descrição arquivística, destaca que o objeto do trabalho é fazer acessível eficazmente os fundos documentais. Para ele, a descrição dos documentos constitui a parte culminante do fazer arquivístico e vem de acordo exatamente da finalidade da própria documentação descrita: informar.

No que tange ao processo de padronização da descrição arquivística, o Grupo de Trabalho em Padronização da Descrição Arquivística da SAA (Society of America Archivist) dividiu os padrões em três níveis: 1) padrões técnicos, mais rígidos e que levam à produção de resultados idênticos; 2) convenções, mais flexíveis, acomodando algumas variações em suas aplicações; e 3) orientações, que fornecem um conjunto amplo de critérios para orientar uma prática. Os padrões em arquivística são apenas dos dois últimos tipos, não havendo definições que se apliquem sem adaptação a qualquer arquivo (HAGEN, 1999, p.3).

Um dos primeiros modelos publicado para analisar e categorizar as normas foi em 1989, organizado pelo Working Group on Standards for Archival Description (WGSAD) que tinha os seguintes objetivos:

- a) Avaliar o grau de normas obrigatórias no qual se pode distinguir entre aqueles propriamente ditos como normas técnicas, regras ou convenções profissionais e os que são manuais, orientações ou recomendações de boas práticas.
- b) Analisar a origem das normas, a partir do ponto de vista da arquivística – podem ser normas externas, criadas por outras ciências ou disciplinas, ou normas internas, desenvolvidas por arquivistas com propósitos arquivísticos.
- c) Considerar o objeto da normalização (que o WDSAD denomina nível de descrição) cabe distinguir entre normas que regulam todos os componentes de um sistema de descrição: normas de estrutura, tanto de entrada como de saída; normas de conteúdo, que regulam a formalização o caráter obrigatório ou opcional dos elementos informativos; e normas ou listas de valores.

Para Cruz Mundet (1999, p.255), a normalização é possível e necessária por diversas razões como custo, cooperação, compreensão e comunicação. As normas são um canal de comunicação entre os criadores dos documentos, gestores de informação e usuários, cujo desenvolvimento facilitará a compreensão dos instrumentos de pesquisa, a natureza dos documentos e seu conteúdo. Os benefícios econômicos que se derivam da normalização em outros âmbitos da atividade humana, favorecem o desenvolvimento arquivístico; e por último, agilizam a cooperação entre arquivistas assim como os demais profissionais da informação.

No Brasil, o Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ), criou a NOBRADE, baseada na ISAD-G e na Norma Internacional de Registro de Autoridade Arquivística para Entidades Coletivas, Pessoas e Famílias (ISAAR-CPF)¹⁰, adaptada para a realidade brasileira. Para Lopez, a importância de um instrumental como a ISAD(G) para a comunidade arquivística é mais evidente quando pensamos nas possibilidades abertas pelo avanço da informática em nível mundial.

¹⁰ A Norma Internacional de Registo de Autoridade Arquivística para Pessoas Colectivas, Pessoas Singulares e Famílias — ISAAR (CPF) foi elaborada pelo CIA. A primeira edição foi desenvolvida entre 1993 e 1995 e publicada em 1996.

Para que a troca eletrônica de informações entre os acervos seja satisfatória é necessário que, cada vez mais, os arquivistas comecem a falar a mesma língua. Nesse sentido, é fundamental o estabelecimento de diretrizes básicas para todas as atividades relacionadas à organização arquivística, inclusive a descrição. A normalização da descrição arquivística também facilita o acesso às informações do acervo por parte dos mais diversos consulentes. Assim, um pesquisador especializado pode localizar com facilidade a informação que deseja em diversos arquivos. A normalização contribui não apenas para o intercâmbio entre diferentes instituições, como também facilita o acesso e a consulta em geral. (LOPEZ, 2002, p.16).

A norma internacional ISAD (G) define um modelo de descrição aplicável a qualquer documento nos mais diversos suportes, incluída a fotografia, embora, na parte introdutória, destaque a necessidade de formular outras regras específicas para a descrição de documentos especiais, deixando clara a existência de diferença destes acervos em relação a outros, diferença essa que se deve apenas à sua variedade de formatos e às suas características singulares. A fotografia, por exemplo, demanda cuidados especiais no seu manuseio e equipamento e mobiliário específicos para o seu armazenamento.

Essa referência aos documentos especiais, como já argumentamos, não desqualifica a fotografia em nenhum momento como documento de arquivo. A gênese da produção documental continua sendo o âmago da Arquivologia do motivo de existir desse documento, a ação que determinou sua produção e sua relação intrínseca com os outros documentos é a informação base para sua existência como um documento de arquivo. Para nossa pesquisa, a informação veiculada pela imagem não é prioritária e sim a gênese, e a partir dela o pressuposto de que todo documento arquivístico está ligado aos outros pertencentes ao mesmo conjunto por uma rede de relações.

A norma internacional recebe diversas críticas desde sua concepção inicial até sua aplicabilidade. Uma dessas críticas aborda a questão da descrição de coleções e/ou outros conjuntos documentais não arquivístico, iniciando pela controvérsia da norma colocar a coleção no mesmo nível do fundo, pois a organicidade, que é traduzida num esquema hierárquico da classificação numa estrutura multinível, não comporta sua alocação nesses níveis, no caso de uma coleção. (LOPEZ, 2013, p.90).

Outro problema apontado por Lopez (2013, 93) é a falta de atualização da norma, que apesar de ter sido elaborada na década de 1980 está sem nenhuma revisão e aquém das atuais possibilidades de diálogo com as novas tecnologias da

informação. Além disso, a adoção de maior flexibilidade para atrair mais adeptos da norma permite a descrição de conjuntos não arquivísticos o que a transforma, muitas vezes, numa mera ficha de descrição de itens documentais por assunto.

A norma internacional de referência é a ISAD(G), que define um modelo de descrição aplicável a qualquer gênero documental, inclusive o iconográfico, demarca 26 elementos organizados em setes áreas: identificação, contexto, conteúdo e estrutura, condições de acesso e utilização, documentação associada, notas e controle da descrição, embora somente os elementos da área de identificação são considerados obrigatórios sendo o restante de caráter opcional.

Aprovada pelo CIA e pela UNESCO esta norma nasce em 1995 como resposta a necessidade de unificar o conceito e a metodologia de uma das tarefas prioritárias nos arquivos, a descrição. Após um período de revisão e testes de cinco anos se elaborou a versão atual da norma publicando-se no começo dos anos 2000. Tendo em conta que a ISAD(G) foi a primeira norma a surgir com proposta de padronização universal, foi nesta que se centraram as atenções das comunidades arquivísticas da maioria dos países, com o objetivo de proceder à sua análise e exploração, de integrá-la no seu quotidiano, de proceder à sua articulação com normas e práticas de descrição nacionais ou locais, de testá-la através da aplicação a documentação com diferentes características, a diferentes níveis de profundidade.

A normalização dos pontos de acesso da descrição é fundamental para melhorar a recuperação dos documentos a partir de informações chaves: o autor ou produtor da fotografia, a estrutura do fundo ou da coleção a que pertence a imagem, ou qual instituição custodia a imagem. Para normalizar o acesso a estes níveis de informação foram publicadas normas como a ISAAR-CPF, Norma Internacional para Descrição de Instituições com Acervo Arquivístico (ISDIAH) e Norma Internacional para a Descrição de Funções (ISDF). A ISAD(G) proporciona um guia geral para a preparação de descritores visando identificar e apresentar o contexto e o conteúdo dos documentos de arquivos para promover sua acessibilidade, independentemente da forma ou o suporte da documentação em questão.

A ISAD(G) tem sido adaptada em vários países, principalmente, com ênfase no tratamento de arquivos históricos, e tem mantido toda, ou quase toda, a estrutura básica proposta pelo CIA, salvo algumas exceções. As normas desenvolvidas em

vários países, adaptando ou criando regras de alcance nacional, sem a pretensão de esgotar a lista existente, são:

* NEDA 1 (Norma Española de Descripción Archivística). Esse texto, com caráter de proposta, elaborado pelo Grupo de Trabalho Estatal de Normas de Descrição da Subdivisão Geral de Arquivos, distribuído em 2015.

* DACS (Describing Archives: a Content Standard). Norma adotada pela Society of American Archivist, em 2004, que substituiu as APPM como modelo de referência nos Estados Unidos e inclui todos os elementos de descrição da ISAD(G), apresenta sua codificação em formato xml, segundo as pautas da EAD (Encoded Archival Description), e o formato MARC 21.

* RAD2. A primeira proposta da segunda edição das Rules for Archival Description – as regras canadenses de descrição arquivística – foi apresentada para debate em 2004 pelo CONARQ. A proposta significava uma revisão completa da primeira edição com vistas a alterar seu caráter excessivamente "biblioteconômico" e adaptá-lo à ISAD(G). Contudo, a maior parte dos arquivistas canadenses considerou que era preferível evitar uma ruptura demasiado brusca com sua própria tradição. Somente algumas das propostas da RAD2 se incorporaram a uma nova impressão das RAD1, as quais seguem vigentes de forma oficial.

* ODA (Orientações para a Descrição Arquivística). A primeira versão distribuída para a discussão entre a comunidade arquivística portuguesa é de 2006, incluídas as adaptações da ISAD(G) e da ISSAR(CPF).

* NOBRADE (Norma Brasileira de Descrição Arquivística), publicada em 2006 pelo CONARQ, é uma versão da ISAD(G), apresenta um desenvolvimento dos níveis de descrição, com a inclusão do nível zero, que se refere ao conjunto de documentos custodiados por uma instituição.

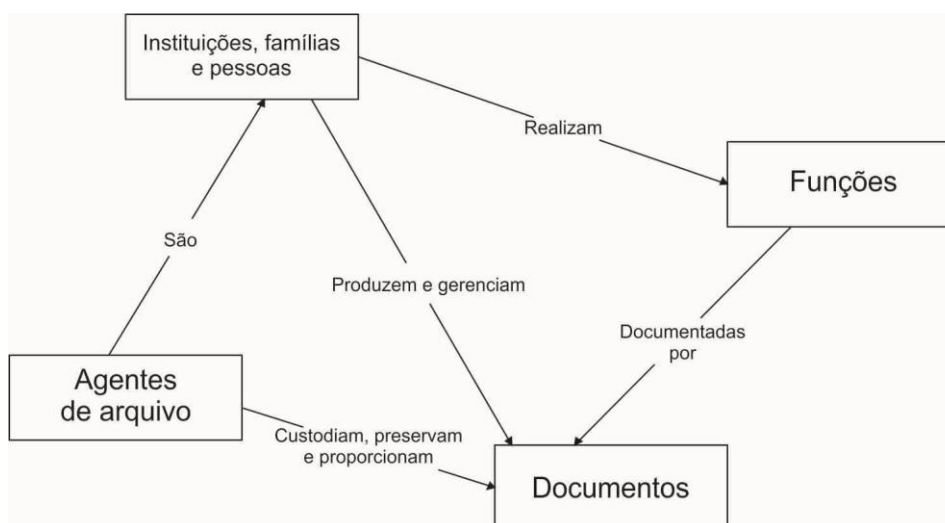
* IGAD (Irish Guidelines for Archival Description) (2009). Adaptação da ISAD(G) publicada pela Sociedade de Arquivistas Holandeses. Mantém os vinte e seis elementos da norma do CIA, embora distribuídos em apenas duas áreas: Elementos descritivos e elementos de controle. Como em outros casos, a proposta desse projeto tem o propósito de construir um sistema unificado de informação arquivística,

contudo, esse trabalho é mais um resumo da ISAD(G) que um desenvolvimento próprio.

* MDM (Manual de descripción multinivel: propuesta de adaptación de las normas internacionales de descripción archivística). A primeira edição dessa obra foi publicada em 2000 e teve duas reimpressões, em 2001 e 2002. A segunda edição, revisada, foi distribuída em formato eletrônico, em 2006, e se converteu em norma técnica para os arquivos da Junta de Castilla y León. Encontra-se dividida em duas partes: a primeira é uma adaptação da ISAD(G); a segunda, da ISAAR(CPF), com especial atenção à normalização de nomes de instituições, famílias, pessoas e lugares geográficos, como pontos de acesso às descrições das entidades documentais. (BARBADILLO ALONSO, 2011, p.96).

Um informe de 2009 do Conselho Internacional de Boas Práticas e Normas, Subcomitê de Descrição Arquivística, reconhecia a necessidade de levar a cabo um processo de "harmonização" das normas e previa uma edição conjunta para 2012. O que parece é que as normas do CIA têm como base um modelo gráfico explicativo das relações das diferentes entidades e que tal modelo de descrição tem sido objeto de normalização até o momento. Contudo, é preciso considerar que se trata de um modelo simplificado tendo em vista que as relações podem ser de muitos tipos. Por exemplo, uma instituição pode figurar ao mesmo tempo como produtora documental de uma unidade e como matéria desta. (BARBADILLO ALONSO, 2011, p.93).

Figura 2 - Modelo das relações da produção documental



Fonte: BARBADILLO ALONSO, 2011, p.93.

A descrição da documentação rege-se por um conjunto de princípios que é necessário destacarmos no presente trabalho:

- * A descrição arquivística baseia-se no respeito pela proveniência, ou seja, a relação entre os documentos de arquivo e as pessoas coletiva ou singulares e famílias que os produziram, acumularam e / ou conservaram e os utilizaram no decurso das suas atividades –, bem como no respeito pela ordem original;
- * A descrição arquivística é um reflexo da organização da documentação;
- * A organização da documentação de arquivo estrutura-se em níveis hierárquicos, relacionados entre si;
- * Os níveis de descrição são determinados pelos níveis de organização;
- * A descrição arquivística aplica-se à toda documentação de arquivo, independentemente da sua forma e suporte;
- * A descrição arquivística aplica-se a todas as fases de vida da documentação de arquivo, podendo variar apenas os elementos de informação considerados na descrição, e a exaustividade com que são preenchidos;
- * A descrição arquivística aplica-se igualmente a toda documentação de arquivo, independentemente de ser produzida por uma pessoa jurídica, uma pessoa física ou por uma família.

A não observância desses princípios norteadores, no que diz respeito aos documentos de arquivos, pode levar ao que Sekula (*apud* LACERDA, 2012, p.289) denomina de “inventários de aparências”, com a aplicação de uma metodologia empobrecida que leva o documento a perder seu contexto funcional, impossibilitando o usuário de obter as melhores condições para explorar o documento.

Nesta pesquisa, vamos ao encontro de nosso objeto de discussão ao considerarmos que os arquivos deixaram de ser exclusivo depósito de atos oficiais resultantes das atividades administrativas e econômicas para incluírem em seus acervos os documentos de memórias coletivas resultantes de atividades externas das instituições. Apesar de as coleções não serem parte de um arquivo, nos deparamos com situações em que estas incorporam os conjuntos documentais nas mais diversas esferas, como já foi discutido nos capítulos anteriores.

Esta tese trabalha com a necessidade de pensarmos no tratamento que deve ser dado a uma coleção. Entendemos que essa preocupação parte da necessidade de um debate no seio da arquivística, para constituir coleções de acervos fotográficos brasileiros.

Para Lopez (2003. p.75):

Mesmo os documentos que não se enquadram estritamente nas características típicas podem ser entendidos enquanto documentos de arquivo, desde que tenham sido produzidos no decorrer de alguma função inerente à vida do titular (instituição ou pessoa física) e tenham sido preservados como prova de tal atividade.

O autor destaca que somente a descrição arquivística é capaz de garantir a ampla compreensão do acervo e possibilitar tanto o conhecimento como a localização do acervo. Essa tarefa só é possível com a recomposição do contexto da produção documental, cujo objetivo é o de dotar os acervos de significado arquivístico e resgatar sua organicidade original dos documentos.

Contudo, é importante termos em mente, como muito bem argumenta Carvalho e Lima (2000, p.21), que tanto o arquivo como as coleções sofrem a seleção e o descarte promovidos pelos seus detentores originais e dificilmente teremos uma acumulação original intacta. As autoras destacam a importância de pensarmos nas lacunas e ausências de documentos e informações nos acervos arquivísticos que

visem integrá-los ao todo, não organicamente, é óbvio, mas como elemento potencial para o conhecimento da sociedade.

Acreditamos que a questão aqui é uma formação do profissional da informação, dos usuários e gestores para distinguir claramente as diferenças entre a coleção e o fundo de arquivo. É preciso superar os dilemas, o paradigma do analfabetismo visual, para rompermos as barreiras e as disputas internas que dividem os esforços e investimentos intelectuais ao se pensar a coleção como parte do todo, não orgânico, como patrimônio documental de uma sociedade.

Evidentemente que o trabalho de descrição temática individualizada deve ser a última alternativa de um arquivo, cuja máxima é que "o todo é maior que a soma das partes" (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p.90). O volume das coleções não deve superar a existência do fundo no que diz respeito ao quantitativo de atividades, caso contrário, não estaremos tratando de um arquivo. Portanto, a instituição deve rever sua missão e a sua razão de existir, nas propostas originais de sua finalidade.

Lopez (2011, p.9) considera essa alternativa, porém, alerta para o cuidado de evitarmos nesses casos o uso do termo "arquivo" que é desapropriado para a situação:

Muchas veces resulta difícil, sino imposible, recomponer el contexto de producción de un documento imagético, imponiendo la descripción temática individualizada como si se tratara de la única alternativa viable. Debe considerarse que, en estos casos, la adopción del término "archivo" no es adecuada, resultando que "banco de imágenes" resulta más apropiada. La separación física (sin realizarse las debidas referencias y, en consecuencia, casi siempre, con separación lógica de los materiales fotográficos antes de clasificárseles archivísticamente), impide la reconstitución de la organicidad de los mismos, dirigiendo los esfuerzos hacia los procesos de descripción de la imagen para recuperar la información. Sin embargo, en los archivos, dicho procedimiento debe encararse como solución alternativa y no como regla general para el tratamiento de los documentos imagéticos.

Nas concepções contemporâneas sobre o tema, o melhor trabalho descritivo começa muito antes de os registros de interesse entrarem na custódia de arquivo. Informação crítica sobre os processos modernos de manutenção de registros, particularmente quando estes processos envolvem dispositivos eletrônicos, poderão estar disponíveis somente enquanto os registros ainda estão ativos. O ideal é que os arquivistas (ou os profissionais da informação) capturem e preservem os contextos úteis e informação técnica no momento em que o valor permanente de um sistema de registros for reconhecido.

A questão é que dois acontecimentos mudaram a história da prática arquivística a partir da década de 1980, em escala internacional: um foi o advento da computação em rede, culminando num reconhecimento de interesses comuns entre arquivista, bibliotecários e estudiosos. Inicialmente, em uma rede restrita a um repositório, em colaboração na captura e atualização oportuna de informações descritivas e mais importantes, para compartilhar facilmente informações atuais com os investigadores. Mais tarde, a expansão das redes de área local para proporções da Internet aumentaram consideravelmente as oportunidades para comparação de abordagens para a descrição de materiais de pesquisa, independentemente da natureza destes materiais. (DURANTI e FRANKS, 2015, p.40).

Grande parte da discussão de descrição na literatura de arquivo ao longo dos anos tem-se centrado sobre os meios de alcançar o público-alvo. O que os usuários precisam saber? O que eles querem saber? Como é o meio pelo qual querem saber? O usuário pode, muito bem, não ter interesse no contexto de um documento, exceto no que se refere ao assunto de sua própria investigação, seu foco pode ser simplesmente o significado que tem em relação às outras fontes que encontrou.

Para Millar (2002, p.1) é necessário que os arquivistas reconheçam que os arquivos são apenas fragmentos de uma história maior e que o nosso trabalho envolve um conceito que engloba não apenas a criação do registro, mas também a sua história de gestão ao longo do tempo. Para a autora a pergunta a se fazer, além da gênese documental, é "como é que esses registros vieram parar aqui?" Segundo ela, o respeito à proveniência desses registros engloba *não somente a história da criação do documento, mas também a história do registro e da custódia.*

A questão da normatização no processo de descrição leva ao grande risco de que o arquivista faça algo errado trilhando um caminho certo, com eficiência, mas não com eficácia. Assim, produzirá, muitas vezes, um inventário de aparências. As normas apresentam pretensas formas de descrição, no entanto, não esclarecem as situações em que elas funcionam melhor. Apesar disso, as normas são os melhores instrumentos no que diz respeito à questão de disponibilizar as informações arquivísticas para o público, seja ele especializado ou não. (HARITZ, 2001, p.64).

4.2 A fotografia como objeto de descrição

Após nossas considerações sobre a descrição arquivística, iremos debater a partir daqui a fotografia como objeto de análise documental. Conforme destacamos no capítulo 3, o profissional que se debruça nessa atividade põe em prática diversas competências que se confrontam com a emotividade, memória visual, experiência e ideologia do leitor cuja influência é significativa na leitura que faz do documento.

[...] la fotografía elimina cualquier información (sonora, táctil, gustativa, olfativa) no susceptible de ser reproducida por medios ópticos. Además, reduce la tridimensionalidad característica del mundo real a la bidimensionalidad propia del plano, remarcada por el cuadro, elegido por el fotógrafo, como límite infranqueable y con una destacable alteración de la escala de la representación. La fotografía, salvo mediante recursos de lenguaje, no reproduce el movimiento, más aún, detiene el tiempo y, finalmente, elimina o altera el color. Es decir, que consideramos la fotografía como un documento integrado por soporte e información transmisor de un mensaje codificado que exige un esfuerzo decodificador por parte del destinatario. Por todo ello hay que insistir en que cuando analizamos fotografías no analizamos la realidad sino una representación de la realidad, si bien es cierto que se trata de una representación muy fiel, pese a los códigos (VALLE GASTAMINZA, 1999A, p.14)

Valle Gastaminza (1999b, p.118) destaca a necessidade de os documentos fotográficos estarem acompanhados de textos que consigam apresentar com clareza os indícios relevantes da “polissemia inesgotável” existentes na fotografia, pois, na ausência de algo que a identifique, poderá ser interpretada de forma dispersa, em função da perspectiva que se contemple e da pessoa que a vê. Para isso, é importante que o arquivista tenha consciência de que na fotografia “existe” ou que esta “significa” coisas diferentes em três momentos a serem considerados:

A) O momento de sua criação. Do ponto de vista do fotógrafo nenhuma imagem é neutra e está carregada de subjetividade. Para fazer a fotografia, o fotógrafo tem que tomar uma série de decisões que determinam o código fotográfico e o que deve aparecer na foto. Por exemplo, a eleição de objetivo, momento do disparo, uso ou não de filtro, decisão do tempo de exposição, etc.

B) No momento de seu tratamento documental, a imagem pode ser considerada neutra ou objetiva, devendo-se preservar todos os usos possíveis ou manter sua primeira significação, evitando qualquer interpretação. Ambas as opções têm vantagens e desvantagens. “Lo denotado por la fotografia deberá ser considerado

objetivamente, lo conotado, lo simbólico, lo sugerido por la fotografía deberá ser cuidadosamente estudiado y preservado" (VALLE GASTAMINZA, 1999b, p.119)

C) No momento de sua reutilização, a fotografia volta a adquirir significado unívoco, a intencionalidade, sem que este constitua necessariamente a recuperação do sentido que tenha originalmente.

O autor discorre ainda sobre o papel do texto no documento fotográfico. Na relação semiótica entre o objeto fotográfico, a própria fotografia, o leitor e a legenda da foto, esta desempenha um papel especialmente importante para a documentação fotográfica. A legenda é um texto que pode provir do fotógrafo, da agência que emite a fotografia, do meio que a publica ou do documentalista, e constitui parte da mensagem a ser analisada e a produzir efeito tanto linguístico como narrativo.

O valor informativo e documental do texto por esses efeitos são enormes, de tal maneira que constitui parte inseparável do documento fotográfico em sua representação, sobretudo, em sua recuperação, porque somente por suas especificidades linguísticas é possível pensar um tratamento de documentos fotográficos em sistemas de recuperação documental. Por isso, é óbvio que nos dados de representação de cada fotografia (ou de seu conjunto) será incluído todo esse material textual distribuído convenientemente nos mais diversos campos (títulos construídos, legenda, resumo analítico, etc).

O texto unido à mensagem produz efeitos que são em determinadas situações linguísticos e, em outras narrativas, que se confundem entre si. São efeitos muito similares aos que produzem o cinema mudo entre os intertítulos e os planos e sequências da película. Esses efeitos, segundo Valle Gastaminza (1999b, p.116), podem ser analisados em duas definições:

A) Efeitos linguísticos – a palavra aporta certo número de informações que a imagem é incapaz de veicular: serve de guia ao leitor, para que este opte entre os significados possíveis de uma ação representada visualmente; dá um sentido ideológico, de tal maneira que oferece um juízo sobre o que a imagem não pode representar de um modo assertivo; de tal modo consigna ao leitor condições para que este interprete o que está vendo de uma maneira ou de outra; e nomeia o que a imagem não pode mostrar: os lugares, o tempo, os personagens.

B) Efeitos narrativos – o texto ajuda a construção da história que a fotografia instantaneamente reflete. Isso é característico da legenda da foto em muitas fotografias de imprensa. O texto contribui para reconstruir o universo representado situando a fotografia em uma das coordenadas espaço-temporal precisa, constrói os caracteres dos personagens e oferece uma interpretação a qual é verossímil de acordo com o que a foto representa. O texto resume a imagem como parte de algo muito mais extenso. A legenda busca também a superação dos problemas da detenção do tempo, característico da fotografia, para construir uma narração que forma parte da representação da própria foto.

A ampla difusão de inúmeros objetos passíveis de serem retratados impõe um papel fundamental às legendas, responsáveis pela ligação da imagem ao seu objeto. Deste modo, a imagem fotográfica perde seu estatuto de objeto único, de linguagem absoluta, tendo, necessariamente, que se articular com a tradicional linguagem escrita para que a interpretação de seu significado seja possível. (LOPEZ, 2000, p.158). Os elementos de complementos textuais vão formar partes inseparáveis da fotografia, são eles que dotam os documentos fotográficos de significado e conduzem à análise.

Ao considerar a fotografia como unidade documental, Valle Gastaminza (2015, 113) destaca que teremos que avaliar dois elementos muito dispersos: a imagem propriamente dita e o texto que a acompanha. Em função deste duplo componente, revisaremos o conceito de polimorfismo (pluralidade de formas) do ponto de vista do analista:

- Fotografías sin referente identificable con texto aclaratorio. El analista no puede interpretar lo que ve en la fotografía, por lo que depende del texto para el análisis de contenido. La fotografía científica se sitúa, en su mayor parte, en esta categoría.
- Fotografías con referente identificable y texto aclaratorio. El analista "entiende" lo fotografiado y el texto, el pie de foto, centra el significado. La fotografía periodística entra de lleno en esta categoría y el analista se enfrenta a un documento que tiene dos lenguajes, el lenguaje escrito, muy codificado, y el lenguaje fotográfico, aparentemente poco codificado. (VALLE GASTAMINZA, 2015, p. 114)

Para Parinet (1996 apud LOPEZ, 2008, p.11), existem três características que diferenciam a produção institucional dos documentos fotográficos dos documentos textuais:

1) inclusive tratándose de una producción institucional, la influencia del fotógrafo en la confección de la imagen es un dato fundamental, válido hasta en la generación automática de imágenes fotográficas, cuando la presencia física del fotógrafo se suprime en el instante fotográfico; para que la automatización se hiciera posible, existió una elección previa de equipo, iluminación, ángulo, etc.; 2) la marca del fotógrafo estará presente, como una firma, en todos los documentos fotográficos institucionales; a su lado también existe un modelo en el registro fotográfico, dado por la institucionalidad de la imagen, como determinados encuadramientos, fondos, etc.; 3) la imagen fotográfica se prepara según reglas preestablecidas, en las cuales los dos primeros rasgos tienden a vaciarse como, por ejemplo, los positivos para un pasaporte, el que tiene definido a priori, el resultado final de la imagen: tipo de fondo, encuadramiento, fecha, etc.

Estamos todos conscientes de que a foto tem a marca do seu fotógrafo. Contudo, as instituições muitas vezes dependem de fotógrafos de diferentes origens para tirar fotos para os arquivos fotográficos. Alguns são filiados à instituição para a qual trabalham, enquanto outros são independentes, contratados conforme a necessidade. Há também uma terceira categoria, a dos inúmeros fotógrafos cujo trabalho está na maioria das vezes feito de forma anônima. Parinet (1996, p.482) cita como exemplo desse caso as fotos oriundas de identificação policial, tiradas de forma automática.

For example, police identification photos are either taken by unknown photographers or more often by the implacable Photomaton [an automatic photo machine], and there is no trace of subjectivity in these shots because they are restricted by the rules of the requesting institution. Thus, I.D. photos requested by authorities for their records must conform to certain specifications as to format, background color, and degree of contrast in order to be accepted and entered into the archives. (...). One could even say that it is the institution itself which takes the photo, rather than the photographer, because whatever his status, the latter has no more latitude than an administrative employee writing a report.

Mas afinal, como documentar uma fotografia? As respostas são muitas e às vezes infinitas, mas tentaremos aqui abordar alguns atributos e métodos na operação de análise documental da fotografia. A proposta sobre a função documental tem relação com aquilo que queremos documentar, representado pelo "o que" do paradigma de Harold Lasswell (SALVADOR BENÍTEZ; RUIZ RODRIGUEZ, 2006, p.48). Neste caso "o que" equivale à forma, ao objeto e à sua representação, sendo chave as outras perguntas do paradigma: Quem? Diz o quê? Por qual canal? Com que efeito? Para quem?

Segundo Valle Gastaminza (1999a, p.123) a fotografia pode ser interrogada da seguinte maneira visando averiguar todo o seu conteúdo:

- Quem aparece na fotografia? Identificar todas as pessoas que possam ser consideradas protagonistas da fotografia: Nome, idade, sexo, profissão, função etc.
- Que situação ou quais objetos estão representados pela fotografia? Trata-se de identificar situações, objetos, infraestruturas, animais: conferência; ônibus etc.
- Onde foi realizada a fotografia? Que lugar representa? Deve-se precisar o lugar: Brasil, estação de trem, porto de Capuaba etc.
- Quando foi feita a fotografia? Deve-se estabelecer com a máxima precisão a data, época: 1960; 23 de fevereiro de 1981 etc.
- Como? Descrever as ações das pessoas, máquinas ou animais: políticos firmando um acordo ou pacto; formandos sentados em um banco; engarrafamento do trânsito em uma estrada etc.
- É útil assinalar alguns elementos secundários (habitualmente desdenhados) no processo de descrição:
 - Conteúdo acidental (*objetos, atividades, etc.*);
 - Elementos intangíveis (*relações espaciais entre as pessoas, entre os objetos*);
 - Convenções fotográficas (*organização típica de uma equipe de futebol, de retrato de família etc.*);
 - Convenções de perspectiva e de seleção;
 - Elementos semi-intangíveis (*gestos, posturas, expressões faciais*). (VALLE GASTAMINZA, 2002, p.168)

Sobre o conteúdo, existem aspectos que podem ser documentados com os mesmos critérios, trata-se da forma ou representação do objeto. Assim, o suporte se identifica com o *como* (analógico, digital, papel, vidro, plástico, metal, etc) ou suas características técnicas (tamanho, cor, pixels, negativo, positivo, diapositivo, etc). As formas de apresentação da fotografia, desde sua invenção em 1839 até finais do século XX, são diversas o que obriga o profissional da informação a conhecê-la: daguerreótipos, ambrotipo, calotipo, ferrotipo, *carte de visite*, cartão estereoscópico, albumina, cartão postal, diapositiva, etc. (SÁNCHEZ-VIGIL; SALVADOR-BENÍTEZ, 2013, p.46).

Além desses questionamentos, a autoria é um critério chave dessa análise: quem? Essa pergunta não deve ser deixada sem resposta, apesar de nos arquivos, na maioria dos casos, ter essa resposta é quase que impossível, porque cada fotografia tem um autor, um criador, um personagem que na análise documental ocupa o primeiro lugar, às vezes substituído por seu produtor ou gerador ou instituição conservadora. O papel do autor fica, na maior parte do tempo, em segundo plano; ele é a voz em *off* da cena. No ato fotográfico, o autor é quem seleciona o fragmento, que constrói a mensagem (conteúdo), que maneja; ou seja, é de quem surge a ideia que se transforma em documento. (SÁNCHEZ-VIGIL; SALVADOR-BENÍTEZ, 2013, p.47).

A interrogação da fotografia pode ser feita com a aplicação dos cinco W's¹¹ para averiguar seu conteúdo: quem aparece na fotografia? Que situação ou que objeto está representado pela fotografia? Onde se produziu a fotografia? Quando foi produzida a fotografia? E como? Além disso, devemos levar em consideração a hierarquização da imagem segundo a qual os componentes temáticos representados por uma fotografia podem ser de três categorias: vivos – seres humanos e animais; móveis – meios de locomoção, água, nuvens, fenômenos naturais; e estáveis – uma montanha, um grupo de árvores, um edifício, um objeto qualquer. (VALLE GASTAMINZA, 1999b, p.123).

Geralmente, a percepção do elemento vivo precede a do elemento móvel e este a do elemento estável, fator que o documentalista terá que considerar, embora, em ocasiões, o enquadramento favorecerá outro modo de percepção. De toda forma, a definição da ordem de percepção não é determinante para a importância de cada componente no significado final do fotografado.

De uma forma genérica, segundo Sánchez-Vigil e Salvador-Benítez (2013, p.47), ao estabelecer a metodologia de análises se pode distinguir dois níveis de leitura que estão em relação direta com os elementos que integram a fotografia: análise formal e análise de conteúdo.

¹¹ Os Cinco Ws são perguntas cujas respostas são consideradas básicas na coleta de informações. De acordo com o princípio das Cinco Ws, uma informação só pode ser considerada completa se ela responde as seguintes perguntas: Quem fez isso (*who*)? O que aconteceu (*what*)? Onde foi que aconteceu (*where*)? Quando foi que aconteceu (*when*)? Por que isso aconteceu (*why*)?

A análise formal ou externa compreende todos os aspectos técnicos e de composição da fotografia. O suporte, dimensões, estado de conservação, tipo do plano, o emprego de cor ou branco e preto são informações necessárias nesse nível de análise já que vão influenciar na interpretação do fotografado.

A análise de conteúdo ou interna se refere ao representado de forma explícita na fotografia e seus possíveis significados, ideias, emoções e juízo não explícitos na imagem que vão mudar os elementos visuais perceptíveis e que vão dar lugar a dois tipos de análises: descritivo e subjetivo.

Tabela 2-Tipos de análises das imagens

Descritivo	Subjetivo
Refere-se à análise da denotação que é o resultado da leitura objetiva da imagem e consiste na identificação dos personagens, objetos, lugares e ações representadas na fotografia. Essa análise consiste em identificar, na imagem, campos significativos de informação que ofereçam respostas às perguntas como: o que, quem, onde, como, quando e por que.	Refere-se à análise de conotação. Nesse nível, a imagem vai sugerir conceitos e ideias não representadas de forma explícita e que o analista pode interpretar com um caráter geral ou em função do uso e da aplicação da fotografia. Uma foto mostra (descreve) o mesmo para todo mundo, porém, não diz (sugere) o mesmo a pessoas de: cultura, idade, sexo, condição social ou ideologias diferentes.

Tabela adaptada a partir de Sánchez-Vigil e Salvador-Benítez, 2013, p.49.

Ainda segundo Valle Gastaminza (1999, p.12), não podemos esquecer, por fim, o contexto, especialmente para fotografia histórica e documental, ou quadro em que uma fotografia é colocada: um determinado evento de caráter político ou social, um espetáculo de caráter desportivo ou cultural, a época em que se situa, etc. Espaço, tempo e acontecimento são os indicadores fundamentais do contexto. Para o autor, a análise documental da fotografia se encontra nesses três aspectos: a denotação e a conotação; o que aparece na fotografia e o que esta sugere; e o contexto em que foi produzida.

O objetivo principal do processo de análise documental da imagem é examiná-la como um registro ou evidência de interesse geral, em que a prioridade é dar conta do conteúdo da representação. Na perspectiva de Agustín Lacruz (2010, p.61), o procedimento geral da análise documental requer o estabelecimento de um modelo conceitual que guie todo o procedimento e inclua a compreensão de seu contexto de comunicação, os procedimentos de análise e os instrumentos de normalização documental.

Continuando nossa abordagem sobre a análise documental de fotografias, destacamos as teorias propostas por Panofsky, como contribuição na questão de compreender e interpretar a imagem fotográfica, por meio dos seguintes níveis de descrição: o nível pré-iconográfico, o nível iconográfico e o nível iconológico.

Nas décadas de 1920 e 1930 foram lançados na história da Arte os termos "iconografia" e "iconologia". Mais tarde, o estudioso alemão E. Panofsky publica suas obras: *O significado das Artes Visuais* (1955) e *Estudos Iconológicos* (1962), em que desenvolveu uma proposta metodológica brilhante que destaca aspectos relacionados com o significado das obras visuais contra os estudos formalistas da historiografia tradicional. Essas publicações foram fundamentais, pois sintetizaram o enfoque de imagens do grupo de Hamburgo distinguindo três níveis de interpretação correspondente a três níveis de significado no próprio trabalho. Burke (2004, p.45) sintetiza os três níveis do grupo de Hamburgo da seguinte forma:

O primeiro desses níveis era a descrição pré-iconográfica, voltada para o "significado natural", consistindo na identificação de objetos (tais como árvores, prédios, animais e pessoas) e eventos (refeições, batalhas, procissões, etc.). O segundo nível era a análise iconográfica no sentido estrito, voltado para o "significado convencional" (reconhecer uma ceia como a Última Ceia ou uma batalha como a Batalha de Waterloo). O terceiro e principal nível, era o da interpretação iconológica, distinguiu-se da iconografia pelo fato de se voltar para o "significado intrínseco", em outras palavras, "os principais subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, um período, uma classe, uma crença religiosa ou filosófica". É nesse nível que as imagens oferecem evidência útil, de fato indispensável, para os historiadores culturais.

Para Burke (2004, p.45), o grupo de Hamburgo, no qual se incluíam Aby Warburg, Fritz Saxl, Erwin Panofsky e Edgar Wind, essa proposta consolidada por Panofsky, estava aplicando ou adaptando para as imagens uma tradição especificamente alemã de interpretação de textos. E ela corresponde aos três níveis literários desenvolvidos por Friedrich Ast (1778-1841), um pioneiro na arte de interpretação de textos ("hermenêutica"), quais sejam o nível literal ou gramatical, o nível histórico (preocupado com o significado) e o nível cultural, voltado para a captação do espírito (Geist) da antiguidade ou outros períodos.

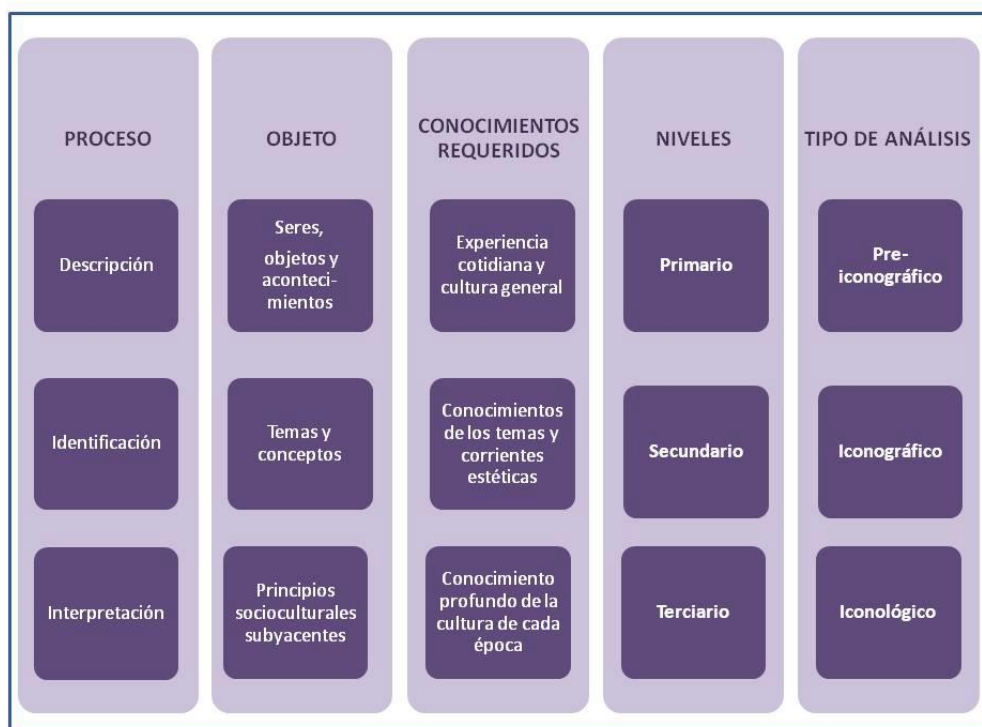
Agustín Lacruz (2010, p.91) apresenta os três níveis distintamente do método iconológico e apresenta um esquema gráfico para as relações entre os tipos e níveis de análises, os objetos e os conhecimentos requerido pelo método em questão.

a) *Significação primária ou natural (primary subject matter)*, dividida em *significação fática* e *significação expressiva*. Esta se alcança identificando formas puras – configurações de linha e cor, etc. – como representações de objetos naturais – seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas, etc. –; identificando suas relações mútuas como acontecimentos e captando certas qualidades expressivas. O universo das formas puras que se reconhecem nesse nível de análises, quando portadores de significações primárias ou naturais, se identifica com o universo dos motivos artísticos. Para resolver esse nível de análises, basta a experiência cotidiana, a cultura geral, uma vez que a enumeração dos motivos artísticos constitui uma *descrição pré-iconográfica* da obra visual;

b) *Significação secundária ou convencional (secondary subject matter)*. Este estrato de significado é conseguido através da identificação das figuras, dos temas e dos conceitos manifestados nas imagens, histórias, tramas narrativas e alegorias. O processo se denomina análises iconográficas. Para realização, o investigador deve possuir conhecimentos sobre as fontes literárias, mitológicas, religiosas, arquivísticas, etc., próprias da tradição cultural em que a cena se passa e representa;

c) *Significação intrínseca ou conteúdo*. Alcança-se investigando os princípios subjacentes que revelam a mentalidade básica de uma nação, época, classe social, crença religiosa ou filosófica representada numa determinada obra artística. Dessa maneira, o conteúdo de uma imagem se explicita quando se interpretam as formas, motivos e alegorias como valores simbólicos de universos culturais determinados. Este processo de análises se denomina *interpretação iconológica* e requer um conhecimento muito profundo da história da cultura visual e de seu contexto social e cultural. Esse é um grau mais elevado do método iconológico e só poderá ser alcançado através de uma descrição simultânea entre a descrição pré-iconográfica e uma análise iconográfica.

Figura 3 - Análise iconológica



Fonte: Agustín Lacruz, María del Carmen. El contenido de las imágenes y su análisis en entornos documentales. In: GÓMEZ DÍAZ, Raquel (ed.). **Polisemias visuales. Aproximaciones a la alfabetización visual en la sociedad intercultural**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010. p. 93

A descrição iconológica aplica-se à fase interpretativa de um determinado tema, através do tempo, por culturas distintas. Esse método tenta modelar numa descrição não somente o perceptível no nível sensorial ou sensível (especialmente o visual, neste caso) senão também nos níveis lógico, narrativo e simbólico. Ele requer um conhecimento profundo do contexto histórico-social da criação da obra e uma revisão exaustiva das fontes que permitam reconhecer o atributo ou simbologias nas posturas, objetos, olhares e composição de uma imagem.

Cabe destacar aqui que ao analisar documentos fotográficos é essencial levar em consideração tanto o produtor (ou atividade) das fotos, como o observador ou receptor das mesmas. Panofsky insistia na ideia de que as imagens são partes de toda uma cultura e não podem ser compreendidas sem um conhecimento daquele contexto expressivo. Por exemplo, um nativo australiano fazendo uma leitura da famosa obra de Leonardo da Vinci "não poderia reconhecer o tema da última Ceia, para ele essa cena apenas evocaria a ideia de um alegre jantar". Para interpretar a

imagem, é necessário ter envolvimento com os códigos culturais. (BURKE, 2004, p.46).

Enquanto o primeiro mandamento do arquivista é garantir a preservação do patrimônio arquivístico, o cumprimento desse objetivo encontra o seu significado representado no acesso aos arquivos. No caso da fotografia, o objetivo do profissional da informação é representar o conteúdo da imagem fotográfica para torná-la acessível ao usuário, com vistas a atender suas necessidades de investigação. São numerosas as propostas e experiências para colaborar na leitura da imagem e aqui selecionamos algumas para apresentar uma nova tendência no processo de alfabetização visual e as possíveis relações entre os diferentes atores para produzir, custodiar e acessar.

Em nível de considerações, entendemos que o resultado da operação da análise documental da fotografia é a representação do conteúdo mediante conceitos ou descritores temáticos, onomásticos, geográficos e cronológicos, que vão permitir a identificação, localização e posterior recuperação das imagens nos instrumentos de descrição. A questão é refletirmos quais os campos de descrição necessários ao pensarmos a coleção como parte de um patrimônio documental de um arquivo. E ainda, as adaptações da descrição arquivística de documentos fotográficos nas normas internacionais. Passaremos agora a apresentar uma pequena amostra do potencial do patrimônio fotográfico reunido em uma coleção, no caso, a coleção *Cine Memória* em particular, pela sua especial riqueza e possibilidades informativas e culturais.

CAPITULO 5 - ESTUDO DE CASO: O ACERVO FOTOGRÁFICO DO PROJETO CINE MEMÓRIA

Nos primórdios do cinema no estado do Espírito Santo, entre 1896 e 1907, a exibição era ambulante, com apresentações esporádicas em lugares públicos como cafés, quermesses e parques de diversão. Em 1896, foi inaugurado o Teatro Melpômene, no antigo Largo da Conceição, atualmente Praça Costa Pereira, no Centro de Vitória. Este teatro foi o primeiro, de acordo com as mais antigas fontes disponíveis, a equipar-se da máquina dos irmãos Lumière, no Estado do Espírito Santo.

Segundo a imprensa local, o teatro, todo em madeira, possuía iluminação própria, contava com 800 lugares, incluídos camarotes, poltronas e cadeiras para a plateia. Construído em pinho de riga sueco, o Teatro Melpômene localizava-se no início da atual Rua 7 de Setembro, e foi, pouco a pouco, transformando-se em cinema. Em 7 de agosto de 1901, o Jornal Comércio do Espírito Santo¹² publicou uma breve nota sobre o maquinário que estreava em nosso Estado do Espírito Santo (apenas cinco anos depois de sua invenção e apresentação na Europa pelos irmãos Louis e Auguste Lumière).

No início de 1907, apresentava-se no Éden Parque, o cinematógrafo da empresa Camões & Mayo¹³. O local era todo em madeira e coberto de folha de zinco, com capacidade para 150 pessoas. No local funcionava o Parque, inaugurado em 1905, que contava com jardim, bar e bilhar. Num primeiro momento, o afluxo de público era garantido pelo baixo preço da entrada e pelo fascínio da novidade de exibição da imagem em movimento. Podemos dizer que a sétima arte no Estado do Espírito Santo teve início, mesmo, com essa inauguração, devido às suas sessões regulares e ao formato da sala de exibição cinematográfica, na concepção contemporânea da ideia de cinema.

Na década de 1910, o cinema no Estado do Espírito Santo já contava com um grande número de espectadores, fato que estimulou o aparecimento de novas salas

¹² 07 de agosto de 1901. Acervo APEES.

¹³ Vitor de Mayo foi um dos primeiros empresários a explorar comercialmente o cinema mudo no Brasil, em salas adaptadas para a apresentação de espetáculos com a sua "lanterna mágica", que circulava de bairro em bairro e de cidade em cidade divulgando a sétima arte, quase que simultaneamente em Vitória e São Paulo.

de exibição cinematográfica, a exemplo do Cine Rio Branco e do Cine Central, ambos no centro da cidade de Vitória. Com o desenvolvimento do cinema, as apresentações com os cinematógrafos, em Vitória e nos municípios mais desenvolvidos economicamente, se tornaram cada vez mais frequentes¹⁴. No início, essas apresentações eram mais modestas, em comparação com outros estados, defasagem que se explica tanto pelo atraso econômico, como pela ausência da rede elétrica, que só foi instalada em Vitória no Governo de Jerônimo Monteiro (1908-1912). (LOPES, 2002, p.86).

É importante notarmos as fases apresentadas por Malverdes (2008) pela história da exibição cinematográfica, pois elas influem diretamente no número maior ou menor de fotografias, conforme a fase analisada. A primeira fase, denominada de **cine teatros (1907-1929)**, é predominada pela exibição nas casas de espetáculos e a necessidade de acompanhamento de orquestras, e, mais tarde, a entrada do cinema falado nas exibições, as fotografias são raras, mas de grande expressividade, não tendo registro das inaugurações dessas casas, nem nos acervos e nem na imprensa local.

O segundo momento é o mais abundante em quantidade e qualidade das imagens, no que diz respeito aos momentos registrados e ao caráter profissional das fotos. Nessa fase, denominada pela pesquisa do projeto *Cine Memória* como o **período de ouro da exibição cinematográfica capixaba (1930-1974)**, é quando predominam os grandes palácios com salas inauguradas para 1500 lugares, como o Cine Teatro Glória, em 1932, e cinema de bairro, como o cine Capixaba que tinha 100 lugares. É quando, também, a pesquisa do projeto obteve fotos da inauguração, público, autoridades participando dos lançamentos, interior das salas, entre outros.

A terceira fase, que compreende o dismantelamento do parque exibidor cinematográfico brasileiro¹⁵, denominado pelo projeto *Cine Memória* como o **apagar das luzes dos cinemas capixaba (1975-1985)**, conta com raras imagens do interior das salas, do público ou de eventos realizados nesses lugares. Isso pode ser

¹⁴ Para saber mais sobre a história da exibição cinematográfica no Espírito Santo, acesse Malverdes, André. No escurinho dos cinemas: a história das salas de exibição na Grande Vitória: A. Malverdes, 2008. Disponível em: <www.salasdecinemadoes.blogspot.com.br>.

¹⁵ De acordo com dados da Agência Nacional de Cinema – Ancine, o apogeu do número de salas no Brasil se dá em meados dos anos 70, com 3.500 salas, seguindo-se um período de acelerado declínio, até 1985, com 1200 salas em todo o Brasil.

explicado pelo declínio no afluxo de público, baixos investimentos na manutenção das salas de exibição e na fase de crise econômica e social (gerada pela queda na prática de frequentar o cinema), que vai mudar os aspectos da geografia urbana e práticas sociais, na capital e no interior.

Os estudos¹⁶ sobre os acervos fotográficos e sobre as salas de cinema em um contexto local nos permite constatar como o encerramento das empresas de exibição cinematográfica provocou a perda de seu correspondente arquivo fotográfico, que desapareceu com seu valioso testemunho documental e histórico. A única experiência em nível Brasil de institucionalização desse tipo de acervo é **inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica na cidade de São Paulo: 1895-1929**¹⁷, organizado e disponibilizado pela Cinemateca Brasileira.

Em outros estados, observamos tentativas isoladas que acabam sendo reproduzidas em livros. Todavia, até onde conhecemos, não existe nenhuma organização ou disponibilização dos acervos coletados sobre o parque exibidor cinematográfico local, nesses estados. Quando iniciamos a pesquisa no âmbito da especificação, no ano de 2000, o desejo era o de resgatar o patrimônio fotográfico referente às salas de cinema de rua que funcionaram no estado do ES, desde sua origem, em 1907, até o encerramento da última sala, em 1991. Contudo, nos deparamos com uma documentação exógena aos arquivos públicos, que se tornou fundamental para o *locus* investigativo do tema em questão.

Embora a documentação levantada possa parecer, *a priori*, muito reduzida, ao ser reunido dentro de seu conjunto, apresentou uma parcela significativa do patrimônio documental, que, muitas vezes, dependeu de seus proprietários e dos organismos gestores governamentais, que deixaram esses acervos ao abandono, por falta de controle e péssimo estado de conservação. Este capítulo representa um breve panorama de como se deu o resgate desse material e sua organização e as ações

¹⁶ MALVERDES, André. **O fechamento das salas de cinema na cidade de Vitória e a política da Embrafilme para a produção do cinema nacional**: projetando a própria crise! Vitória: 2007. 130 f. : il. Orientador: Luiz Cláudio Moisés Ribeiro. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Programa de Pós Graduação em História. OLIVEIRA, Cícero Peixoto de, GONÇALVES, Gilcéia Lima, TARDIN, Maria das Graças. **Cinema no Espírito Santo**: um estudo de caso sobre o fechamento das salas. 75 f.. Monografia. Vitória: UFES/Departamento de Comunicação Social, 1982.

TATAGIBA, Fernando. **História do cinema capixaba**. [Vitória, ES?], 1988.

¹⁷ Para acessar o banco de dados do projeto acesse: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=CINESP&lang=p#>>.

para a sua difusão. A partir dessa apresentação será possível debatermos e avaliarmos os avanços e retrocessos da aplicação das práticas empregadas até o momento, que irá permitir uma reflexão sobre os desafios da inserção de coleções nos arquivos como parte do patrimônio documental.

5.1. Desenvolvimento metodológico

Os arquivos das salas de exibição cinematográficas, objeto de estudo desse projeto, nasce fruto de atividade de pesquisa, no ano de 2000, e se desenvolveu na busca por registros fotográficos dessas instituições já desaparecidas, considerados fundos fechados, m função de a entidade produtora não se encontrar mais em atividade e não são mais suscetíveis de novos ingressos ou eliminação ou expurgo. Os primeiros espaços a serem pesquisados foram as instituições detentoras de acervos que compõem o patrimônio fotográfico local, conforme narrado no **capítulo 2**. Nessas instituições, não foi possível encontrar registros de controle por parte do Estado, nem fotografias do parque exibidor cinematográfico.

Nesse momento, a pesquisa buscava o resgate iconográfico das salas de exibição cinematográfica local e todo material externo aos arquivos públicos que pudesse consubstanciar as informações referentes às atividades das salas de cinema e todo o processo nestas envolvido, como distribuição, programação, borderô, audiovisual, entrevistas, jornais, revistas, livros, pesquisas acadêmicas, contratos, registros comerciais, etc.

A busca pelos arquivos da extinta Embrafilme - Empresa Brasileira de Cinema, e do Concine - Conselho Nacional de Cinema, órgãos responsáveis pela fiscalização e regulamentação da exibição, distribuição e produção cinematográfica em território brasileiro, não foi frutífero e deles, infelizmente, até a presente data pouco conseguimos encontrar. Em contato feito com a Agência Nacional de Cinema (Ancine), datado de 2007, soubemos que o acervo foi dividido em duas partes e após o encerramento das atividades desse órgão, em 1992, o fundo foi dividido em arquivo histórico e arquivo administrativo. O primeiro, enviado para a Funarte, do qual pouco foi possível resgatar; e o segundo, para Brasília, onde ficou migrando entre arquivos da união até que, finalmente, foi cedido à Cinemateca Brasileira.

A proposta de levantamento de um acervo pertinente ao assunto partiu então para os arquivos pessoais e familiares de pessoas que atuaram direta e indiretamente na atividade de exibição cinematográfica no Espírito Santo. O objetivo era a reprodução desse acervo de forma digital para a disponibilização de novas pesquisas, produtos culturais e sociedade em geral interessada pelo tema. Dessa forma, temos uma quantidade mais expressiva de imagens coletadas ao longo da pesquisa e que constitui nosso acervo. Destacamos aqui as principais empresas que participaram em número de salas, expansão territorial, salas com maior capacidade e com um número expressivo de fotografias.

5.2. O contexto da documentação e o processo de doação

A primeira intervenção da documentação teve como objetivo o reconhecimento das entidades produtoras. O estudo do contexto da documentação, no nosso caso, compreende, por um lado, a história da instituição produtora da documentação, história e etapas da exibição cinematográfica, assim como o pessoal que trabalhou nelas (proprietário, funcionários, fornecedores, censores) e seus frequentadores; por outro, a análise da coleção fotográfica como um todo visando uma gestão de acordo com as características próprias da documentação.

A análise do conjunto documental nos permitiu identificar sua procedência e as salas a que se referiam, provenientes de arquivos pessoais, imprensa local, trabalhos acadêmicos, relatórios de governo, etc. Foi muito comum encontrarmos as fotografias anônimas sem nenhum tipo de identificação do autor nem do tema, pessoa ou acontecimento, ou de ligação com outros documentos, o que dificultou significativamente a tarefa de descrição.

- Circuito Nacional de Cinemas Ltda., de propriedade de José Gama de Castro, com cinemas, principalmente, na cidade de Colatina. O contato deu-se com seu neto Zegama de Castro Dalla, que ainda funciona um cinema no local do antigo cine Idelmar, com o Cine Gama em funcionamento. Este foi o nosso principal colaborador nesse sentido.
- Empresa de Cinemas de Vitória Ltda., de propriedade de Edgar Rocha, a quem pertenciam as principais salas do Centro da cidade e que possuía

sociedade com Luiz Severiano Ribeiro Jr. Sua filha, Valéria Rocha Dias Lopes, foi a doadora de um significativo acervo¹⁸ e contribuiu com a identificação de diversas imagens.

- Dionísio Abaurre S/A, empresa que atuou na capital, nos cinemas de bairro e do interior, tendo Marcelo Abaurre à frente das salas após o falecimento do patriarca da família. Este colaborou com documentos, fotografias e uma narrativa muito rica do contexto de funcionamento das salas de exibição e da trajetória destas na segunda metade do século XX.
- Indústria e Comércio e Empresa de Cinemas Ltda – ATERAC, uma das mais antigas e que possuía o maior número de salas, principalmente no interior, tendo atuado, inclusive, no estado de Minas Gerais. Apesar do número de salas e de contarmos com o apoio de nosso contato, Maria da Penha Careta, filha de José Careta, proprietário das salas, não nos foi possível o resgate de um número expressivo de fotografias.
- Empresa Santos & Cia, a mais antiga e proprietária dos principais cinemas (em número de lugares e referência no Centro), que teve como proprietário Danilo Cerqueira Lima. Infelizmente sua família alegou não ter recebido nosso projeto e também não possuir nenhum acervo referente às atividades de exibição cinematográfica do patriarca.

O trabalho de campo e de relações com os doadores é um processo, algumas vezes, bastante longo até que sejam estabelecidas conexões com potenciais doadores. A criação de um repositório para receber doações de arquivos privados no âmbito familiar e a formação de um conjunto documental representativo pode durar décadas. No nosso caso, chegamos a esperar 12 anos para sermos recebidos pela família Rocha, a partir do primeiro contato, para que esse doador concordasse, então, em emprestar o material para digitalização e descrição. Às vezes não se consegue sequer ser recebido pelos detentores do acervo.¹⁹

¹⁸ No caso do acervo do projeto *Cine Memória* todo o material é digital e os originais são mantidos nas entidades custodiadoras de origem. Embora reconheçamos aqui a importância do material *in loco*, nas mais diversas investigações não é possível o recolhimento de documentos de instituições públicas e nas privadas a pesquisa preferiu respeitar o princípio da proveniência mantendo seus originais nos seus acervos de origem.

¹⁹ No caso do nosso projeto o material foi inventariado e disponibilizado através de mídia digital (CD) junto com o instrumento de pesquisa impresso. Paralelo a esse produto foi organizado um blog

Pode levar meses, anos ou décadas de cultivo antes de um doador estar pronto para participar com seus acervos para uma determinada instituição ou pesquisa. Isso pode ser devido a várias razões, por exemplo: pela proximidade do tempo do falecimento de um ente querido ou mesmo por estar se sentindo sobrecarregado pelas atividades profissionais e pessoais. O trabalho baseia-se num processo de convencer e sensibilizar o detentor do acervo para a proposta apresentada.

Às vezes, as reuniões com os doadores para avaliar os registros podem ser benéficas para ter-se uma visão do doador quanto à proveniência e importância do material, embora seja comum os doadores apenas desejarem lembrar a importância de cada item. Essa etapa deve ser aproveitada pelos arquivistas e profissionais que trabalham com arquivos pessoais: ao mesmo tempo, devem procurar ser delicados e altamente éticos na abordagem e trabalhar com uma certa dose de cuidado ao se deparar com arquivos familiares de falecidos pais, cônjuges ou filhos. Para Lacerda (2012, p.285), no que diz respeito ao tratamento arquivístico, esse é um dos momentos mais importantes na contextualização dos documentos:

Do ponto de vista do tratamento arquivístico, esse é o momento mais significativo da vida do documento, aquele capaz de lançar luz sobre as razões e os sentidos dos registros, das relações desses com seus congêneres, e do conjunto com o responsável pela sua existência: o titular do arquivo. Como o trabalho de organização dos documentos para fins de pesquisa é, em regra, efetuado muitos anos após o arquivo estar concluído (conclusão que, nos arquivos pessoais, coincide com a morte do titular ou, nos arquivos institucionais, refere-se à extinção da instituição), esses vínculos, que supostamente são mais evidentes enquanto o arquivo está sendo forjado, frequentemente precisam ser restabelecidos, reconstruídos.

Em termos jurídicos, uma doação significa que o título de propriedade passa do doador ao receptor, ou seja, do doador para o arquivo em questão. Todas as transferências de propriedade pessoal e privada a um arquivo deve ser documentada de forma clara e registrada em documento que não permita futuros questionamentos. É importante que a instituição tenha uma política de ingressos para respaldar juridicamente os acervos captados para doação.

A definição de coleção pode estar mudando, como resultado dos tempos pós-modernos e digitais, embora os princípios arquivísticos continuem predominantes, em grande parte – ainda que não impossível de sofrerem certas adequações para

atender à questão do acesso e da preservação e difusão do patrimônio documental. Uma característica de uma coleção é o fator de esta ser coletada com o intuito de que seja preservada e tornada acessível a interessados. As etapas de seleção, tratamento, trabalho de campo, avaliação, escritura de doação, transferência, e disponibilização são fases que vêm mudando diante das coleções de origem digital.

No nosso caso, todo o acervo é digital, pois, em nenhuma transferência documental nos foi possível fazer o recolhimento físico dos documentos, embora reconheçamos aqui a importância do material *in loco*, nas mais diversas investigações.

Importante destacar a visão de Lopez (2000, p.122) sobre fotografias reunidas em banco de imagens. A partir do momento em que um pesquisador recontextualiza a imagem no recorte, de acordo com os seus interesses, ele está produzindo, na realidade, um novo documento, ao invés de estar disponibilizando uma informação de um fundo privado para os consulentes. Para o autor, muitas vezes, a situação é inevitável e, neste caso, deve-se informar ao usuário que os documentos não estão arquivisticamente contextualizados, mas sim descritos a partir da informação de seu conteúdo. Tenha-se em mente que um banco de imagens não deve ser confundido com arquivos, embora possam ser considerados como documentos produzidos para controle de informação.

5.3. Seleção das fontes de informação e documentação complementar

Esta é uma fase de apoio, processos específicos de análise de conteúdo de documentos e que envolve a seleção dessas fontes de informação complementar²⁰ e que podem ser necessárias para analisar o contexto da imagem. Essas fontes de informação podem ser classificadas de acordo com dois critérios: de acordo com a sua natureza significativa, ou seja, fonte icônica, textual, oral, etc.; ou atendendo ao tipo de informação, qual seja, primária, secundária, terciária, etc. (AGUSTÍN LACRUZ, 2010, p.103).

Entre os destaques, fontes referentes à imagem, incluindo seu próprio registro, legendas e outras informações textuais que as acompanham e o resto das obras

²⁰ Denominamos aqui informação complementar informações e fotografias disponíveis em materiais como revistas, livros, dissertações que contribuem para a análise das imagens e identificação do contexto da fotografia.

iconográficas e fontes visuais com os quais mantém relações, em busca de inspiração para que sejam parte de uma mesma série, para serem contemporâneas, etc. As fotografias eram selecionadas buscando imagens que registrassem os eventos sociais nos cinemas (formaturas, inaugurações, espetáculos, etc), infraestrutura (maquinários, reformas, fachadas, etc), o público em geral ou qualquer imagem que contribuísse com a trajetória das salas de exibição.

No que diz respeito às fontes textuais, podem distinguir-se, independentemente de serem analógicas ou digitais, pelo menos em relação à natureza, os seguintes tipos:

- a) As obras de referência: enciclopédias, dicionários, diretórios, guias, etc.
- b) As fontes primárias de informação: monografias ou partes de monografias, revistas e periódicos, tese e dissertações, relatórios técnicos, conferências, literatura acadêmica, etc.
- c) Fontes secundárias de informação: bibliografias, retrospectivas, relatórios técnicos de instituições de pesquisa, catálogos de bibliotecas, catálogos coletivos, bancos de dados, etc.
- d) Fontes orais: depoimentos registro em meio sonoro ou audiovisual de ex-proprietários e ex-funcionários dos cinemas, ex-frequentes, familiares, prestadores de serviços do mercador exibidor, etc.

O inventário sistemático das fontes para identificação das imagens torna a análise do conteúdo de uma imagem, para ser transmitido dentro de sistemas de informação documental, como um produto separado, e, geralmente, atinge grande valor para a diligência de sua compilação e expertise de seu campo científico.

5.4. As fotografias e seus usuários

A análise de conteúdo e a organização da informação de reproduções fotográficas não têm sentido se não considerarmos para que será útil o acervo. Todavia, o conhecimento do público a respeito da informação e do uso das imagens é algo que precisa sempre ser trabalhado e reavaliado, pois sua funcionalidade não é fixa e permanente. Mesmo assim, podemos definir de uma forma generalizada os seguintes conjuntos de usuários interessados em nosso acervo, cada um deles com suas necessidades específicas:

- a) Público em geral – ex-frequentedores das salas de exibição, apreciadores de fotos antigas, curiosos. Um exemplo desse público é o grupo do Facebook intitulado Fotos Antigas do Espírito Santo, com aproximadamente 50 mil participantes;
- b) Estudantes de diversos níveis – alunos dos mais diversos níveis para pesquisa escolar ou por simples curiosidade;
- c) Pesquisadores e acadêmicos, especialmente historiadores e arquitetos e outros profissionais das ciências humanas;
- d) Instituições, entidades e pessoas que trabalham com cultura e criam produtos a partir da pesquisa do acervo. Um exemplo é o documentário Cinelândia Capixaba, de Bruno Lima, a partir do acervo do projeto *Cine Memória*;
- e) Editoras e meios de comunicação que buscam subsídios para matérias e reportagens.

5.5. Os produtos culturais e seus desdobramentos para a pesquisa e difusão

Devido à escassez de fontes organizadas para consulta, foi dado início à catalogação, recuperação, organização e difusão do material encontrado em custódia de acervos privados, especialmente em acervos pessoais e familiares. Notamos um grande interesse por parte da sociedade e do mecenato local em promover a divulgação do trabalho. Com isso, os projetos dos produtos culturais agregaram importantes vantagens no trabalho de difusão, entre elas: a possibilidade de, com exposições, encontrarmos novas fontes de depoentes que conviveram com as salas de cinema; reunir pesquisadores interessados no tema e assim contribuir com a pesquisa; possibilitar à sociedade uma percepção da história da indústria cinematográfica no Brasil e o papel do cinema nos costumes ao longo do tempo; em cada produto ampliamos as fontes pesquisadas e formamos profissionais na pesquisa, tratamento de acervos e produção cultural.

Tabela 3 - Produtos culturais do projeto *Cine Memória*

TIPO	TÍTULO	ANO	PATROCÍNIO
LIVRO	Inventário Analítico <i>Cine Memória</i> : as salas de cinema do Espírito Santo.	2013.	FUNCULTURA - Fundo de Apoio à Cultura do Estado do Espírito Santo
LIVRO	Memórias Fotográficas das Salas de Cinema de Vitória	2011	Lei “Rubem Braga” de incentivo à cultura do Município de Vitória

LIVRO	No escurinho dos cinemas: a história das salas de exibição na Grande Vitória.	2008	Lei “Chico Prego” de incentivo à Cultura o Município da Serra
EXPOSIÇÃO	<i>Cine Memória</i> : a história das salas de cinema no Espírito Santo.	2010	FUNCULTURA - Fundo de Apoio à Cultura do Estado do Espírito Santo
EXPOSIÇÃO	No Escurinho dos Cinemas: a história das salas de exibição na Grande Vitória.	2008	Lei “Chico Prego” de incentivo à Cultura o Município da Serra. Lei “Rubem Braga” de incentivo à cultura do Município de Vitória
EXPOSIÇÃO	Mostra de Cinema de Arquivo	2004	Próprio
EXPOSIÇÃO	Cinema no Espírito Santo: 100 anos de História	2007	FAPES - Fundação de Apoio às Ciências e Tecnologia do Estado do Espírito Santo
PALESTRA	Descripción archivística y la recuperación de la información en colecciones fotográficas: la organización del proyecto <i>Cine Memória</i> .	2014	X Congreso de Archivología del Mercosur
PALESTRA	Salas de Cine y la memoria: el caso del Estado del Espirito Santo/Brasil, a traves de los archivos personales.	2011	IX Congresso de Archivologia del Mercosul
PALESTRA	A História do Mercado Exibidor Cinematográfico local através da pesquisa em jornais e arquivos pessoais: um estudo de caso do Projeto <i>Cine Memória</i> .	2010	IV Congresso Nacional de Arquivologia
PALESTRA	Os arquivos pessoais e sua importância para a história local: um estudo de caso sobre o fechamento das salas de cinema de Vitória-ES. (1979-1985)	2008	ANPUH-ES
PALESTRA	Resgate da Memória na Gestão do Conhecimento	2008	AARQUES
PALESTRA	A importância dos arquivos pessoais como fonte de pesquisa: a história das salas de cinema na cidade de Vitória (1901-1985).	2007	VII Congresso De Archivologia del Mercosur
BLOG	http://www.salasdecinemadoes.blogspot.com.br/	2012	

O livro *No escurinho dos cinemas: a história das salas de exibição na Grande Vitória*, que foi lançado em 2008 e que teve seu financiamento pela Lei Chico Prego, do município da Serra, contou com a tiragem de (1.000) mil exemplares e foram distribuídos gratuitamente em bibliotecas, arquivos e durante seus lançamentos. A distribuição gratuita foi feita em palestras organizadas em locais de caráter educativo e cultural, com entrada franca. Durante os lançamentos, foi possível captar novos depoentes e fontes que se encontravam em arquivos pessoais, como fotografias, bilhetes, contatos com pessoas que vivenciaram as salas, e também perceber a reação do público com a história dos cinemas.

Aprovado pela Lei Rubem Braga (Vitória - ES), em 2011, o lançamento do livro *Memórias Fotográficas das Salas de Cinema de Vitória* proporcionou uma obra com

as imagens trabalhadas na pesquisa e descrição das fotografias. O objetivo é que a divulgação do acervo e sua descrição possibilite a colaboração de terceiros na correção e verificação de possíveis anacronismos na identificação das imagens. Além disso, a disponibilização do acervo tecnicamente tratado para bibliotecas, arquivos e locais de pesquisa irá proporcionar novas pesquisas e produtos culturais e científicos sobre o tema.

As exposições tiveram início em 2004 com recursos próprios, em seguida houve uma sequência de apresentações, sempre com novo layout e revisão do material. Essas exposições passaram a contar com distribuição de folderes e cartões postais, com inclusão de contato, para quem tivesse alguma informação sobre as salas e quisesse contribuir com a pesquisa. Acabamos por encontrar pessoas que estavam nas fotos, outras que tinham material em seus acervos pessoais ou aquelas que prestaram depoimentos sobre sua vivência no período dos “cinemas de calçada”.

As palestras possibilitaram identificar pesquisadores com interesse no objeto da pesquisa e colegas de outros estados e países que utilizaram a metodologia no seu próprio contexto. Além disso, a troca de informações, bibliografia, fontes e as críticas favorecem a revisão e melhora da pesquisa.

O Blog elaborado em 2012, a partir de uma disciplina do doutorado, permitiu praticamente dobrar o acervo e recebeu 48.025 acessos (87% desses acessos foram do Brasil e os 13% restantes de outros lugares do mundo), sendo que 68 países acessaram o blog pelo menos uma vez.

Agregar a pesquisa a produtos culturais é de extrema importância para atingir o tripé das ações na universidade junto à sociedade, que são a pesquisa, o ensino e a extensão. À medida que o mecenato local ganha espaços, a sua utilização nas pesquisas de história local forma uma parceria com possibilidades importantes no trabalho interdisciplinar e da história regional. Além disso, a participação e colaboração de pessoas que chegam ao projeto através da divulgação e dos produtos culturais, por vários meios, permitem ampliar e aumentar o acervo através de doações e colaborações de informações sobre as fotografias, as salas de exposições e as práticas sociais do cotidiano urbano capixaba.

5.6. Avaliação e seleção

A avaliação de um acervo deve acontecer tendo como base o conhecimento geral de toda a documentação que forma o arquivo, compreendido como fundo documental, para determinar seu valor primário e secundário. No nosso caso, foi realizada uma avaliação para a seleção dos documentos a serem incorporados à coleção e não uma avaliação para descarte compreendendo todo o material que integra o acervo reunido em coleção através de um interesse comum de pesquisa, ou seja, o parque exibidor cinematográfico do Estado do Espírito Santo, identificadas como os “cinemas de calçada” ou “cinema de rua”, no que diz respeito ao seu funcionamento, atividades, inaugurações, usos, fechamento, modificações, etc.²¹

Os principais acervos já foram apresentados anteriormente, sendo que no capítulo 2 traçamos um breve panorama das principais instituições e no subtítulo do contexto da documentação apresentamos as principais empresas que através dos arquivos pessoais²² dos herdeiros formam as principais contribuições do nosso acervo fotográfico. A coleção se compõe, em sua maior parte, de fotografias em suporte papel com um predomínio do preto e branco, e compreende, principalmente, o período entre 1896 e 1985, com um volume de 242 fotografias. A este conjunto documental fotográfico temos que somar 436 documentos textuais, em sua maioria, da imprensa local, a respeito de exibição cinematográfica. No que diz respeito a algumas salas de exibição, só foi possível seu resgate através de trabalhos monográficos ou livros publicados, que, apesar de citarem as fontes originais, não foi possível acesso a estas.

²¹ Apesar de a coleção ter recebido contribuições significativas dos mais diversos documentos em gênero, espécie e tipologia iremos trabalhar aqui apenas os referentes à publicação do inventário analítico *Cine Memória*

²² O conceito de arquivo familiar só se aplicaria, no entendimento de Camargo e Goulart (2007, p.29), com o qual corroboramos, a documentos de determinadas propriedades que se transmitem, de geração para geração, a membros da mesma família, o que raramente ocorre no Brasil e não é o caso dos arquivos aqui apresentados.

Tabela 4 - Material do projeto *Cine Memória*

ACERVOS	QUANTIDADE	CARACTERÍSTICAS
BIBLIOGRÁFICO	8 títulos	Publicações e estudos de diferentes procedências e relacionados ao tema exibição cinematográfica do Estado do ES ou que contenham alguma informação ou imagem a respeito.
TEXTUAL	436 documentos	Toda a documentação que reflete aspectos significativos sobre as salas de cinema como clipping (jornais, revistas, etc), contrato, documentos de órgãos fiscalizadores, plantas arquitetônicas, etc.
BANCO DE DEPOIMENTOS	8 entrevistas	Registro gravados em áudio e/ou vídeo com pessoas ligadas direta ou indiretamente à história das salas de cinema como proprietários/familiares, frequentadores, fornecedores, trabalhadores, etc.
FOTOGRAFICO	242	Relacionada às salas, interna ou externa, eventos, imprensa, inaugurações, fechamento, etc.

Nesse caso, podemos categorizar as parcelas representativas de nosso acervo fotográfico em quatro grandes grupos baseados nos tipos de produtores:

- Bibliográficos (disponível unicamente num livro ou publicação como revistas, catálogos etc.);
- Fotógrafos (profissional ou amador);
- Pessoais (de ex-proprietários, familiares ou colecionadores); e,
- Públicos (custodiadores de acervos públicos como arquivos, museus, bibliotecas, instituições de pesquisa etc.).

E eles estão divididos da seguinte forma.

Figura 4 - Gráfico origem das fotografias²³

Importante destacarmos a relevância dos arquivos pessoais para o acervo, em sua maioria provenientes de ex-proprietários das salas que conservaram as fotografias oriundas das atividades comerciais da família, em particular, da exibição cinematográfica, pela importância social que tais exposições tinham junto à sociedade da época. Esse fato gera um grande desafio ao projeto, já que a produção institucional dos registros visuais deixa mais marcas do que ocorre com os produzidos no âmbito pessoal e doméstico.

Sem dúvida, no que diz respeito ao tratamento arquivístico, não há distinção na abordagem, independentemente de sua natureza. Todavia, apresentam peculiaridades que carecem de uma atenção diferenciada na sua abordagem metodológica.

No que diz respeito ao assunto, Oliveira (2012, p.48) destaca que:

No âmbito dos arquivos pessoais também não existem regras quanto à formação e ao suporte dos documentos, nem tampouco quanto à

²³ Gráficos (figuras 4, 5, 6 e 7) produzidos a partir de informações do acervo fotográfico do projeto *Cine Memória*.

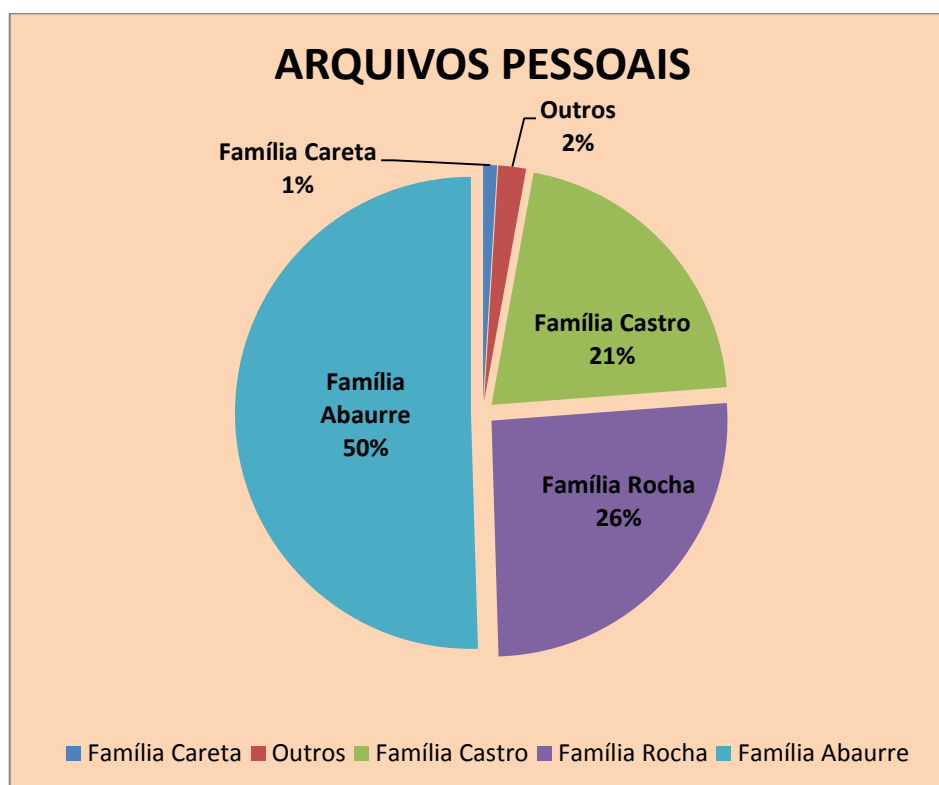
estruturação de seu conteúdo. O arquivo pessoal é regulado pela vida cotidiana de seu produtor e, posteriormente, pode ser afetado pelas interferências, muitas vezes não registradas, dos herdeiros e seus sucessores. O trabalho de pesquisa exige um garimpo mais profundo nas fontes secundárias e primárias. É o arquivista quem analisa esse contexto de produção, de acumulação e de aquisição, e cabe a ele, em seu trabalho de pesquisa, remontar a história desse acervo.

Na maioria dos casos, com relação aos arquivos pessoais, de uma forma geral, não há plano de classificação ou tampouco instrumento que determine o que preservar ou eliminar nesses arquivos. No decorrer das atividades diárias e das obrigações sociais do produtor do arquivo, acumulam-se livros de despesas, artigos, contos, diários íntimos, convites, receitas, fotografias, etc. Tratando-se de fotografia, o garimpo em fontes primária e secundária torna-se primordial, em muitos casos, até mesmo na descrição temática da fotografia e na identificação de elementos básicos, muitas vezes desconhecido pelo próprio detentor do acervo.

Entre os arquivos pessoais destacam-se em volume e qualidade das informações as contribuições da família Abaurre, conforme gráfico abaixo. Ressaltamos que o fato de doadores terem disponibilizado apenas uma fotografia não desqualifica sua contribuição.

Entretanto, no caso de conjuntos maiores é possível identificarmos uma relação entre as imagens, os produtores, a história do acervo e suas interconexões com outros documentos de forma mais produtiva do que no primeiro caso. Na maioria das vezes, fotografias isoladas e anônimas geram uma situação de informação contextual irrecuperável.

Figura 5 - Gráfico distribuição dos arquivos pessoais



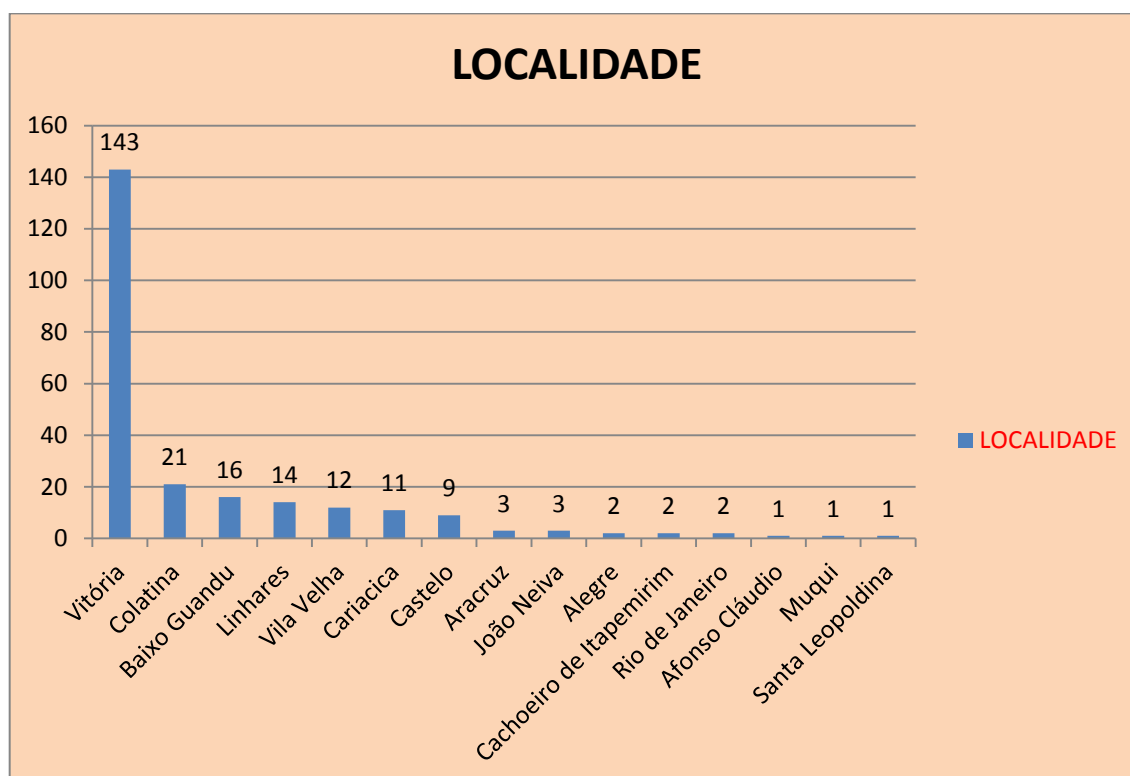
No que tange às instituições públicas detentoras de acervos fotográficos, destacamos os arquivos municipais, que, apesar de não possuírem uma metodologia aplicada na sua gestão, contribuíram significativamente com a recuperação da história fotográfica das salas de cinema, juntamente com o APEES.

Figura 6 - Gráficos distribuição dos arquivos institucionais



A partir dessa análise, entendemos que o patrimônio documental do parque exibidor cinematográfico capixaba se encontrava disperso, tanto nas instituições públicas como nas mãos de particulares, e que se tornaria fundamental conectar esses acervos através da sua reunião, mesmo que digital.

Figura 7 - Gráfico origem dos cinemas por localidade



No que diz respeito às localidades das imagens, foi natural que predominasse a Região Metropolitana da Grande Vitória²⁴, devido ao fenômeno que denominamos de Cinelândia Capixaba, onde se concentravam as grandes salas de cinema, tanto no Centro como nos bairros.

O acervo em quantidade é seguido por algumas cidades do interior com maior destaque populacional e econômico, como Colatina e Linhares. Em Cachoeiro de Itapemirim, que também se aproxima daquelas características, o resgate de imagens só foi possível através da imprensa.

A cidade de Baixo Guandu aparecer entre aos maiores quantitativos deve-se à possibilidade de contato com fotógrafo local e o acervo da Secretaria de Cultura (infelizmente, após mudança de Governo local não foi mais possível acessar a documentação, devido à falta de gestão do arquivo fotográfico histórico da instituição).

²⁴ A Região Metropolitana da Grande Vitória reúne Municípios próximos à capital do Estado do Espírito Santo, Vitória. São eles: Fundão e Serra, ao Norte; Cariacica e Viana, a Oeste; e Vila Velha e Guarapari, ao Sul.

Nem todo acervo ou documentação oferecida pelas instituições é de interesse da coleção aqui apresentada. No que diz respeito aos documentos fotográficos, além do apresentado em capítulos anteriores, os critérios para a avaliação e posterior seleção no nosso caso são:

- Valor histórico e testemunhal da fotografia e sua validade para refletir acontecimentos, transformações, arquitetura, estrutura física, maquinários, eventos, personagens locais, espetáculos e utilizações em geral das salas de cinema, bem como as transformações de seu entorno.
- Qualidade das fotografias, no que diz respeito ao estado de conservação, histórico do acervo e as possibilidades de seu aproveitamento documental.

Cervantes (2008, p.82) destaca o estudo RAMP (Programa de Administração de Documentos e Arquivos) entre as diretrizes para avaliação de documentos fotográficos. Entre as considerações apresentadas algumas podem ser consideradas como gerais no sentido que se aplicam também aos arquivos tradicionais, como ter em conta o princípio da proveniência, avaliando a fotografia em seu conjunto e contexto geral e não de forma isolada. Contudo, alguns aspectos são exclusivos da fotografia por suas características tanto internas como externas. Por exemplo:

- Dar maior importância ao valor informativo que ao probatório, considerando seus tipos de usuários, assim como a finalidade do uso das fotografias;
- Os investigadores regularmente buscam lugares, pessoas e eventos conhecidos, preferem a foto de melhor qualidade e as utilizam para ilustrar e interpretar o passado;
- Considerar os custos de conservação (embora isso não seja um critério principal);
- Avaliar a originalidade e exclusividade do documento;
- Que se tenha clara a definição da imagem. Conhecer o tema, data, local, pessoas e fotógrafos dando confiabilidade e utilidade à fotografia;
- Qualidade da imagem;
- Dar preferência aos suportes estáveis de maior probabilidade de conservação.
- Considerar a quantidade de material existente. (CUNHA, 1988, pp.57-63).

Nem todo acervo ou documentação oferecida pelas instituições é de interesse da coleção aqui apresentada. No que diz respeito aos documentos fotográficos, além do apresentado em capítulos anteriores, os critérios para a avaliação e posterior seleção no nosso caso são:

- Valor histórico e testemunhal da fotografia e sua validade para refletir acontecimentos, transformações, arquitetura, estrutura física, maquinários, eventos, personagens locais, espetáculos e utilizações em geral das salas de cinema, bem como as transformações de seu entorno.
- Qualidade das fotografias, no que diz respeito ao estado de conservação, histórico do acervo e as possibilidades de seu aproveitamento documental.

Cervantes (2008, p. 82) destaca o estudo Programa de Administração de Documentos e Arquivos (RAMP) entre as diretrizes para avaliação de documentos fotográficos.

Das considerações apresentadas, algumas podem ser consideradas como gerais, no sentido que se aplicam também aos arquivos tradicionais, como ter em conta o princípio da proveniência, avaliando a fotografia em seu conjunto e contexto geral e não de forma isolada.

Contudo, alguns aspectos são exclusivos da fotografia por suas características, tanto internas como externas. Por exemplo:

- Dar maior importância ao valor informativo que ao probatório, considerando seus tipos de usuários, assim como a finalidade do uso das fotografias;
- Os investigadores regularmente buscam lugares, pessoas e eventos conhecidos, preferem a foto de melhor qualidade e as utilizam para ilustrar e interpretar o passado;
- Considerar os custos de conservação (embora isso não seja um critério principal);
- Avaliar a originalidade e exclusividade do documento;
- Que se tenha clara a definição da imagem.
- Conhecer o tema, data, local, pessoas e fotógrafos dando confiabilidade e utilidade à fotografia;

- Qualidade da imagem;
- Dar preferência aos suportes estáveis de maior probabilidade de conservação.
- Considerar a quantidade de material existente. (CUNHA, 1988, pp. 57-63).

É importante perceber que, em se tratando de memória, seja na dimensão pessoal, seja na social, não significa que é o registro de *tudo* que se passou (CASTRO, 2008, p. 18). Ao tratarmos de fotografia, o senso comum tem a falsa impressão de guardarmos tudo, principalmente ao tratarmos de fotografias digitais e/ou digitalizadas.

Um conto de Jorge Luiz Borges, "Funes, o memorioso", ilustra a questão. Trata-se da história de Irineu Funes, que, ao cair do cavalo, ficou paralítico e o acidente modificou sua percepção e memória. A partir daquele dia Funes, lembrava-se de tudo, nos mínimos detalhes e as lembranças eram insuportáveis.

Funes passou a se lembrar dos mínimos detalhes de tudo o que viveu [...]. Das formas das nuvens, de todas as palavras em todos os livros que leu ou apenas viu. Podia reconstruir todos os seus sonhos, todos os momentos de um dia. (CASTRO, 2008, p. 19).

No mundo de Funes havia uma imensidão de lembranças que eram cercadas de infinitos detalhes de igual importância, nos quais ele não conseguia selecionar ou descartar. Funes disse a Borges: "Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo", e também "Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras".

Na mesma linha de pensamento vai a ideia de que não adianta digitalizar tudo. Qualquer ação nesse sentido, de digitalizar, deve ser planejada e pensada nos níveis de acesso, gestão e planejamento de recursos.

Um exemplo prático foi a tentativa de Bill Gates²⁵, que, conhecendo o poder das imagens, da necessidade de preservação e das possibilidades de sua exploração investiu na aquisição de vários arquivos de imprensa visando construir uma fototeca universal.

²⁵ Magnata, filantropo e autor norte-americano, que ficou conhecido por fundar junto com Paul Allen a Microsoft, uma das maiores e mais conhecidas empresas de software do mundo.

Um dólar por uma foto! — essa foi a proposta. E, assim, comprou arquivos da imprensa e, ao mesmo tempo, coleções de fotógrafos e de particulares começando com um quantitativo, no início do século XXI, de 75 milhões de originais.

Para iniciar o trabalho de conservação e tratamento, a solução encontrada foi a transferência do material para uma mina abandonada no Estado da Pensilvânia, onde uma equipe de especialistas deu início aos trabalhos de ordenação, classificação e digitalização.

A primeira conclusão a que se chegou ao se criar a fototeca universal foi a impossibilidade de digitalizar todo o acervo. (SÁNCHEZ-VIGIL; SALVADOR-BENÍTEZ, 2013, p. 31).

No que diz respeito aos documentos textuais e orais, o projeto se interessa por todos que complementam o acervo fotográfico e possibilitam o cruzamento das informações, como:

- Documentos de imprensa: referem-se a todas as informações sobre a programação, inaugurações, reformas e condições das salas, por exemplo, disponíveis em catálogos fotográficos, clipping da imprensa local, revistas, notícias de telejornais etc.
- Documentos de instituições de controle: trata-se de toda forma de registro de controle, como contrato, borderô, ficha de registro, correspondência e solicitações, por exemplo, disponíveis em órgãos como EMBRAFILME, CONCINE, Departamento de Ordem Política e Social (DOPS)²⁶, Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP), Junta Comercial, Secretaria Municipal de Obras Municipais etc.
- Documentos de fonte oral: depoimentos de frequentadores, proprietários, ex-funcionários, referentes à comercialização, frequência e condições, dentre outros temas.

²⁶ Órgão de controle da sociedade pelo Estado, criado no período da Ditadura Vargas (1930-1945) e que sobreviveu até o final da Ditadura Militar (1964-1985), sendo que, nesta última, era responsável por definir a censura dos filmes a serem exibidos no Brasil.

5.7. Organização e classificação

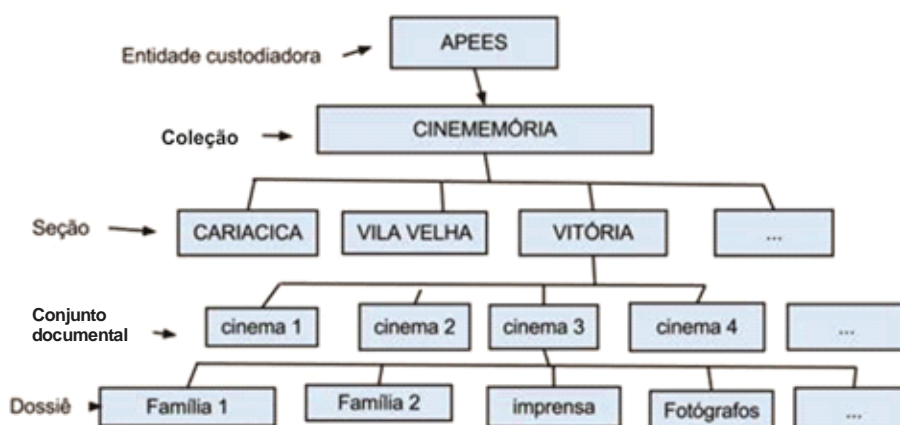
O principal objetivo nessa etapa foi o de dotar o acervo de uma estrutura que possibilitasse acessá-lo e consultá-lo através de um inventário virtual, ou seja, o acesso aos documentos digitalizados e à referência onde se encontra o original, tanto no âmbito público como no privado.

O nosso maior desafio era encontrar uma lógica que associasse fotografias e documentos numa relação hierárquica entre fotógrafos, acervos pessoais, imprensa e acervos públicos, principalmente, no que diz respeito às fotografias que muitas vezes se encontravam em mais de um acervo pessoal considerando-se que alguns exibidores eram sócios em salas e no processo de distribuição dos filmes. Ou que fotógrafos presenteavam diversas pessoas com fotos das inaugurações que eram muito disputadas e amplamente divulgadas na imprensa local, na maioria das vezes, com ampla divulgação de imagens das sessões.

Além disso, devido ao uso da NOBRADE (iremos aprofundar a questão no próximo capítulo) e à doação do material ao APEES, era necessário enquadrar nossas agrupações documentais nos níveis propostos pela norma.

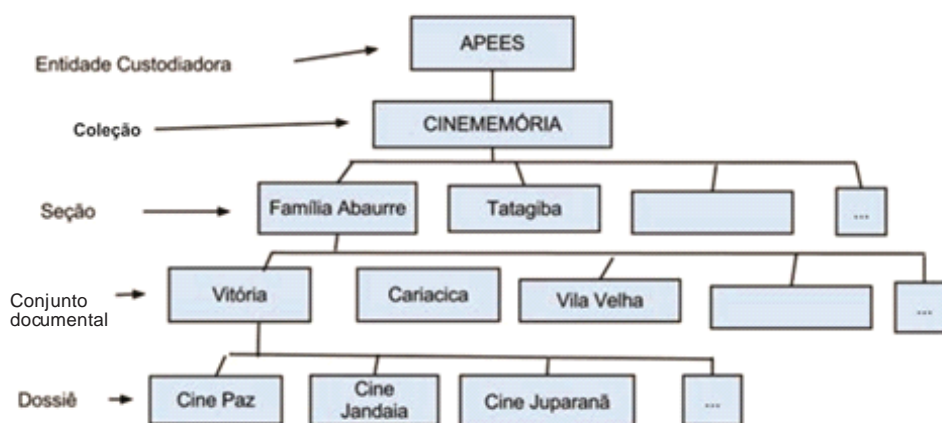
A equipe chegou a cogitar uma divisão que contemplasse informações que seriam mais procuradas pelos usuários, como: cidade, cinema, proprietário. Todavia, numa divisão lógica, a ideia de a família estar hierarquicamente subordinada às salas não resultou em algo que possibilitasse uma divisão adequada. Além disso, as famílias, muitas vezes, são proprietárias de vários cinemas, impossibilitando, assim, essa divisão.

Figura 8 - Proposta de organização por cidade



Uma segunda opção seria invertermos, colocando as cidades vinculadas às famílias e formando dossiês dos cinemas ligados às cidades. Mas, dessa forma, continuaríamos com o mesmo problema de famílias proprietárias de cinemas em várias cidades e sócias em algumas outras salas. Além disso, enfrentaríamos a questão dos clippings, que, muitas vezes, não se referiam a apenas uma sala ou, outras vezes, nem a salas específicas, referindo-se à atividade de uma forma geral. Com os depoimentos enfrentaríamos o mesmo problema, considerando que o narrador incluía nas suas entrevistas a trajetória de outros cinemas que marcaram época e dos frequentadores de várias salas de exibição, dos quais ele, narrador, presenciou a trajetória.

Figura 9 - Proposta de organização por família



Evidentemente as duas propostas foram refutadas por não atenderem nem o pensamento arquivístico nem uma lógica de pesquisa que atendesse o usuário. Tendo em vista a necessidade de racionalização, optamos então por organizar o agrupamento documental das fotografias separadamente do material exógeno, enquadrando as cidades no nível seção e utilizando o código do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) na codificação.

Essa decisão deveu-se por nem todas as cidades, no projeto da pesquisa, terem sido contempladas no resgate da memória dos cinemas, mas, na continuidade dos trabalhos, vislumbramos ser possível ampliar o acervo.

A solução encontrada para o material de imprensa e entrevistas foi categorizarmos as mesmas dentro do nível seção.

A codificação elaborada seguiu a metodologia de organização adotada pelo APEES e cada documento recebeu um código de classificação da seguinte forma:

BR ESAPEES CINE.01.REN.203

BR ESAPEES CINE – em que **BR**, corresponde ao país de origem (Brasil); **ESAPEES** à instituição custodiadora do acervo (APEES); e **CINE** à coleção *Cine Memória* – As Salas de Cinema do Espírito Santo. Prosseguindo, o número **01** é o código do Município de Afonso Cláudio; **REN** é abreviatura do Cine Renascença; e o número **203** é a ordem da imagem dentro do arranjo do acervo.

Evitou-se uma numeração inicial em cada seção, ou seja, cada imagem recebe o número sequencial ao entrar no acervo visando assim não haver problema com a duplicação de informação no que diz respeito à codificação. Os cinemas homônimos, mas de cidades diferentes, repetem a sigla, tendo em vista que o código da municipalidade e do número de ordenação será diferenciado.

Para a codificação da entrevista, adotamos o número zero para designar que, nessa partição, não há equivalência hierárquica no nível seção, e utilizamos a abreviação IMP, sendo que adotamos o mesmo critério para as entrevistas utilizando ENT.

Pensamos também nas possibilidades de inserção de outras documentações, como o da EMBRAFILME (onde utilizamos EMBRA), ou do DEIP, que já se encontram em processo de organização para compor o acervo.

Organização do inventário *Cine Memória*

Organização

ACERVO: FOTOGRAFICO
SEÇÃO 01: AFONSO CLÁUDIO
 SÉRIE: CINE RENASCENÇA.

SEÇÃO 04: ALEGRE
 SÉRIE: CINE TRIANON.

SEÇÃO 09: ARACRUZ
 SÉRIE: CINE RAVENNA.

SEÇÃO 11: BAIXO GUANDU
 SÉRIE: CINE ALBA.

SEÇÃO 16: CACHOEIRO DE ITAPEMIRIM
 SÉRIE: CINE BROADWAY.

SEÇÃO 17: CARIACICA

SÉRIES: CINE COLORADO, CINE HOLLYWOOD.

SEÇÃO 18: CASTELO

SÉRIES: AMERICAN CINE, CINE CASTELO.

SEÇÃO 19: COLATINA

SÉRIES: CINE ALHAMBRA, CINE FLORESTA, CINE GAMA, CINE IDELMAR.

SEÇÃO 41: JOÃO NEIVA

SÉRIE: CINE CASTRO.

SEÇÃO 43: LINHARES

SÉRIES: CINE DELOURDES, CINE PALÁCIO, CINE RITZ CONCEIÇÃO, CINE TEATRO ELDA, CINE VALESKA.

SEÇÃO 48: MIMOSO DO SUL

SÉRIE: CINE TEATRO SÃO JOSÉ.

SEÇÃO 52: MUQUI

SÉRIE: CINE IDEAL.

SEÇÃO 62: SANTA LEOPOLDINA

SÉRIE: CINE MUNICIPAL.

SEÇÃO 66: SÃO GABRIEL DA PALHA

SÉRIE: CINE ESTRELA.

SEÇÃO 77: VILA VELHA

SÉRIES: CINE ATERAC, CINE CAPIXABA

SEÇÃO 78: VITÓRIA

SÉRIES: AUTO CINE CAMBURI, CINE DELOURDES, CINE EDEN, CINE JANDAIA, CINE JUPARANÁ, CINE ODEON, CINE PAZ, CINE POLITEAMA, CINE SANTA CECÍLIA, CINE SÃO LUIZ, CINE TEATRO CENTRAL, CINE TEATRO GLÓRIA, CINE TRIANON, CINE VITÓRIA, TEATRO CARLOS GOMES, TEATRO MELPÔMENE.

ACERVO: TEXTUAL

SÉRIE IMPRENSA.

ACERVO: AUDIOVISUAL

SÉRIE ENTREVISTA.

É importante destacar que, apesar de não termos um fundo, ao tratarmos de documentos históricos, mesmo reunidos em coleções, deve-se manter a unidade para contemplarmos a trajetória do acervo e a lógica de seu agrupamento. A grande questão deixa de ser apenas como e por que esses documentos foram criados. Agora o pesquisador deve se perguntar: como é que esses registros vieram parar aqui?

O processo de conservação do arquivo do inventário e de sua conversão de arquivo tradicional em arquivo digital propiciou outras características e possibilidades do acervo, no que diz respeito à organização e consulta e ao qual denominamos de

inventário virtual. Todavia, apoiados nas ponderações de Schwartz (2000, p.4), devemos considerar que a digitalização é essencialmente um processo cultural, e que, enquanto coleções digitais podem oferecer a ilusão de maior acesso, existem sérias conseqüências para a perda de materialidade.

Em última análise, os processos culturais de digitalização transformam os significados ligados à fotografias, transformam a forma como interagimos com estas e incentivam uma mudança de pensamento sobre a complexidade do objeto material para a visualização da superfície visual de uma imagem (OPP, 2008, p.12). Ao mesmo tempo, a tecnologia reduz a sutileza das características materiais do objeto fotográfico individual e destaca a natureza homogênea da imagem digital.

No capítulo 1, já destacamos o “fenômeno da desmaterialização”, narrado por Franch (2008, p.15), cujo maior impacto é sobre a fotografia digital, ao provocar conseqüências em todas as fases da intervenção, inclusive no que diz respeito ao acesso, considerando que um dos principais motivos da digitalização, além da conservação, é permitir a difusão de imagens graças à possibilidade de serem publicadas na Internet. Por isso, a necessidade de atenção aos estudos referentes à representação icônica digital e seus reflexos no processo de digitalização e difusão dos acervos fotográficos na internet.

5.8. Digitalização e finalização

Todo processo de conversão digital tem que responder a um objetivo muito bem definido, tal como as necessidades e expectativas do público da informação. No nosso caso, a impossibilidade de aquisição dos originais, pelo menos inicialmente, do material pesquisado acabou por orientar nossa metodologia para a manipulação do material, no sentido de se fazer sua descrição, escaneamento, metadados, normas, avaliação e preservação do acervo.

Uma imagem digital é uma fotografia eletrônica que se pode obter diretamente de uma câmera digital ou mediante o escaneamento de um documento, como o nosso

caso, e que se compõe em múltiplos pontos de pixels²⁷ e se codifica através de bits e de um código binário, sendo armazenados por uma sequência matemática que guarda toda informação necessária para reconstruir a imagem e visualizá-la em um monitor ou em um suporte impresso (SALVADOR BENÍTEZ; RUIZ RODRIGUEZ, 2006, p.93).

A escolha da resolução vai depender do objetivo da utilização do acervo. Optamos por uma resolução menor, visando à divulgação na rede, e outra com maior resolução, no caso 300 pontos por polegada quadrada (DPIS, na denominação em inglês: dots per inch square), para conservação e guarda no APEES. Devido a esta instituição fazer parte do Sistema Nacional de Arquivos (SINAR), optamos em seguir as recomendações da resolução do CONARQ nº 31, de 28 de abril de 2010, que dispõe sobre a adoção das Recomendações para Digitalização de Documentos Arquivísticos Permanentes, adotando, além da resolução, o formato para arquivo TIFF (Tagged Image File Format)²⁸.

Evidentemente as opções técnicas aqui elencadas foram feitas de modo a atender a um projeto de pesquisa. Ao lidarmos com projeto envolvendo instituições devemos pensar desde a questão de metadados (descritivos, estruturais e administrativos) até a questão do software que será utilizado na gestão do acervo. No nosso caso, vislumbramos questões como a possibilidade do crescimento da coleção, velocidade da leitura, transferência do arquivo, normalização e compatibilidade com outros meios e custos.

O processo final consistiu basicamente na entrega e difusão das imagens digitais e do inventário final ao usuário. Além das atividades já apresentadas aqui foram produzidos 300 exemplares impressos dos inventários, compostos por mídia, com o acervo digital para o acesso. Além disso, a publicação está disponível para download no blog do projeto. O inventário foi distribuído a instituições de ensino e pesquisa, no Estado do Espírito Santo e no Brasil. Foi realizado treinamento junto à

²⁷ Pixel é a contração dos termos "picture" e "element". Um pixel é um elemento mínimo de que se compõe uma imagem digital. Vem a ser o equivalente a uma partícula de cloreto de prata em uma película sensível fotográfica ou a um ponto de tinta de um positivo.

²⁸ É provavelmente o formato de mapa de bits mais versátil, seguro e com maior suporte. Sua maior qualidade é uma boa capacidade de compressão. É adequado para trabalhar com imagens de grandes dimensões que necessitam de compressão sem perdas de valores - inclusive depois de repetidas manipulações. Por isso, tem se convertido em um formato muito utilizado por editores gráficos e projetistas.

equipe técnica do APEES para conhecimento do acervo e para se pensar nas questões referentes a possíveis doações e ampliação da coleção.

A gestão efetiva das coleções digitais requer que as instituições desenvolvam e sigam um plano de atuação para avaliar os requisitos da preservação e acesso em longo prazo, identificando custos e benefícios e avaliando riscos. Na medida em que forem adotadas essas estratégias e realizada uma proposta clara para o desenvolvimento de normas e práticas metodológicas se poderá dizer que teremos uma consolidação da digitalização como um princípio de difusão eficiente.

Nessa linha de pensamento, apresentamos até o momento uma série de desdobramentos de uma pesquisa que gerou um banco de imagens, absorvido por uma instituição pública que trata de uma gestão organizativa de uma coleção fotográfica digital e que pode ser um modelo de referência, entre pontos positivos e não conformidades, para iniciativas desse tipo. Buscaremos, a partir daqui, analisar a aplicabilidade da NOBRADE e suas possíveis adequações para atender a especificidade de acervos fotográficos, em particular os reunidos em coleções.

CAPÍTULO 6 - A NOBRADE E O DESENHO DE UM INSTRUMENTO DE DESCRIÇÃO

A fotografia é um documento complexo, se considerarmos as atividades de análise tanto de conteúdo como da gênese documental, para possibilitar a identificação dos temas personagens, acontecimentos e procedências das fotografias. Em uma instituição de memória ou de informação, uma fotografia sem um texto vai ser um documento muito difícil de ser tratado, de tal forma que em determinadas situações chegará a ser rechaçada do acervo. Na relação entre o objeto fotografado, a própria fotografia, o leitor e a legenda que acompanha a foto, este último tem um papel especialmente importante para a documentação fotográfica.

6.1. A importância do texto na descrição da imagem

Lacerda (2008, p.106) destaca a importância do texto na análise do documento fotográfico ao realçar que até na ausência de fonte escrita na própria foto ou junto desta é possível uma investigação posterior para a sua recontextualização.

Outro ponto importante a ser destacado refere-se à existência ou não de referência verbal que acompanhe o documento fotográfico. Para que sejam articulados a imagem e o significado, ancorados na função do documento, a partir do conhecimento do contexto de criação, há que se estabelecer a data e o local de produção documental (que podem se diferenciar da data e local da cena retratada), as razões da produção, além, é claro, dos conteúdos dos assuntos da imagem (local, data e assunto da cena retratada), esses elementos podem ou não estar presentes nos registros fotográficos, devendo, então, ser buscados fora do documento. Alguns deles podem vir inscritos no verso, na emulsão ou em outras fontes de informação anexas, mas outros certamente só poderão ser percebidos mediante pesquisa. Mesmo o conteúdo, percebido visualmente pela semelhança que imagem guarda com relação ao seu referente, só pode ser interpretado após investigação para identificação.

A relação existente entre a fotografia, a legenda e o referente é tipificada por Valle Gastaminza (1999, p. 115) da seguinte maneira, em tradução nossa:

- a) Fotografia cujo referente não é identificável pelo leitor. Nesse caso encontram-se as fotografias que não permitem a identificação do leitor pela visão humana normal, seja pelo tamanho, como a fotografia microscópica ou aérea, ou por alguma forma de mascaramento do contexto que não permite relacionar o que aparece na fotografia com a experiência normal da realidade;
- b) Fotografia com referente identificável e texto complementar. O leitor ou o profissional da informação compreende a fotografia e percebe a realidade, sendo capazes de relacioná-la com a realidade. Na legenda ou no texto

- complementar aponta com precisão pessoas, lugares ou elementos imprescindíveis para o trabalho do documentalista;
- c) Fotografia com referente identificável sem texto explicativo. O documento é puramente visual, não existe legenda, e o profissional não tem outro apoio a não ser a própria imagem e seu conhecimento de referente.

Ainda segundo esse autor, a legenda da foto tem um papel importante para a documentação fotográfica na relação entre fotografado, a própria fotografia e o leitor. Essa legenda pode ser oriunda do fotógrafo, da agência que emite a fotografia, do meio que a publica ou do documentalista e constitui parte da mensagem a ser analisada. O texto unido à imagem produz efeito semelhante aos que ocorria no cinema mudo, com os intertítulos orientando a sequência do filme.

Evidentemente que o valor documental e informativo do texto constitui parte indispensável do documento fotográfico em sua representação, sobretudo, no que diz respeito à recuperação da informação, porque sua especialidade linguística é mais facilmente tratável em um sistema de recuperação da informação documental. Todavia, muitas vezes, as palavras são inadequadas ou imprecisas para exprimir aparências visíveis. Muitas palavras não descrevem, apenas abstraem, no dizer de Leite (2001, p.36):

A comunicação das leituras, assim como a retórica das imagens, exige a verbalização e a criação de vínculos verbais, derivados frequentemente do processo da memória dos retratados, de figurantes ou colecionadores afins. Isso ocorre no caso de imagens de conjuntos de objetos, retratos de uma pessoa ou pequenos grupos, e mais se acentua a tendência quando a imagem é lida como documentação de um inter-relacionamento social, quando é preciso recriar uma realidade em função de um nível preponderante da experiência, da memória que organiza, desorganiza e reorganiza aquilo que o tempo, seu maior inimigo, vai destruindo.

Portanto, os metadados arquivísticos de cada fotografia e de seu conjunto incluirá um material textual elaborado devidamente nos diversos campos que uma ficha de representação tenha previsto. Nesse caso, enfrentamos o grande desafio de elaborarmos esses campos com vistas a atender os objetivos e princípios da descrição arquivística dentro das especificidades que é a fotografia nessa dupla dimensão de entendimento. De um lado, não deve variar do trabalho realizado em documentos tradicionais, do outro, especificidades na sua gênese, formas, tipologia e representação.

6.2. Nível de profundidade da descrição

Esta possibilidade de descrever adotando distintos níveis de profundidade responde a dois enfoques denominados macrodescrição e microdescrição, cuja formulação devemos a Michel Cook (1993)²⁹. A macrodescrição dá prioridade à descrição dos níveis superiores frente aos inferiores. A informação que recolhe a descrição vai ser formada por todos aqueles dados comuns aos documentos que compõem o mesmo conjunto documental.

Por outro lado, a microdescrição adota uma perspectiva singularizadora, de modo que a descrição se centra nos níveis inferiores, inclusive nas unidades documentais básicas. As características de cada unidade de descrição vão determinar o processo descritivo, que pode ser dividido em dois níveis: intelectuais e reais.

Os intelectuais são os compreendidos entre a subsérie e o fundo documental e estão caracterizados por seus níveis de organização arquivística, definidos pelo princípio da proveniência, de tal forma que seu uso está ligado à identificação do organismo produtor.

Segundo a norma MDM2, a descrição desses níveis é denominada como macrodescrição e acarreta uma série de tarefas complementares: a própria atividade de descrever, tais como a identificação, a classificação, e a busca da informação sobre material complementar e relacionado.

Para essa norma, a macrodescrição apresenta ainda outras características:

1. describen la unidad archivística como un todo, de forma general y global, y no tratan sus elementos por separado;
2. proporcionan toda la información común relativa a la entidad archivística cubierta;
3. son representaciones de unidad de descripción globales, en las cuales las unidades documentales pueden ser buscadas, de tal forma que ayudan a restringir las búsquedas de información. (BONAL ZAZO, 2001, p.185).

Os níveis físicos são aqueles compreendidos entre a unidade de localização e o documento simples. A diferença para os anteriores é que estas estão integradas por

²⁹ Segundo Cook (1993, p.89), a descrição tem como base a Teoria da Representação: A teoria da representação é a de que enquanto os arquivos originais devem ser necessariamente armazenados na estante numa determinada ordem e localização física (normalmente em embalagens fechadas), as representações dos originais podem ser multiplicadas e armazenadas em qualquer ordem e em qualquer lugar que seja considerado útil.

unidades físicas, reais e perceptíveis, que, por agrupação natural, dão lugar aos níveis intelectuais. A norma estabelece que a microdescrição venha acompanhada de uma macrodescrição.

A escolha do nível e a profundidade da descrição deve ser objeto de um cuidadoso planejamento, no qual considera-se critérios como o valor dos documentos, as necessidades informativas às quais devem responder, os recursos disponíveis e o modo de otimizá-los ao máximo. Um dos princípios nos quais se baseia a descrição arquivística em níveis deve ser o fundamento dessa escolha. A ordem dos níveis obedece a uma escala hierárquica de maior a menor, partindo-se do geral, visando oferecer uma visão do todo, para ir descendo ao específico até chegar à unidade documental.

Salvador Benítez e Ruiz Rodriguez (2006, p.57) destacam que este princípio vai determinar a profundidade da descrição de modo que, quanto maior seja a agrupação documental objeto da descrição, menos profunda será essa representação, e quanto menor seja o grupo documental, mais detalhada será a descrição que se realiza.

A questão de recursos humanos é um critério de suma importância para os envolvidos na descrição, e muitas vezes força instituições a fazerem escolhas sobre o nível da profundidade da descrição.

Daí a importância de fazer a escolha certa. Na verdade, uma seleção cuidadosa de nível da profundidade da descrição pode superar a escassez de recursos e permitir que os instrumentos de pesquisa disponíveis possam satisfazer os pesquisadores na maior parte de suas necessidades.

Um critério importante a se considerar é a preservação dos arquivos, porque uma descrição mais precisa em nível de peça limita o uso do físico do documento, considerando que um dos fatores de dano mais comum em material fotográfico é a sua má utilização por pesquisadores e pessoal de arquivo.

Para Charbonneau (1998, p. 30), na escolha do nível e da profundidade da descrição, deve se levar em consideração um equilíbrio entre recursos e necessidades. E, além disso, que o nível de descrição e profundidade selecionado para descrever uma parte do fundo não se aplica necessariamente a um todo.

É importante ter em mente que o tratamento e o enfoque empregados na descrição arquivística, escolhidos para aplicar em parte do fundo, não devem ser aplicados obrigatoriamente a todo o conjunto.

Isso, porque todas as agrupações documentais de um arquivo não apresentam as mesmas condições em termos de recursos, necessidade informativa ou de preservação do suporte. É muito provável que somente uma pequena porcentagem da fotografia necessite de uma descrição mais aprofundada.

A análise de conteúdo das fotografias, assim, confronta o arquivista com questões que ele deve levar em conta, como:

- as características específicas do acervo e da instituição custodiadora;
- escolher o nível de profundidade e a descrição conforme recursos humanos, materiais e financeiro, considerando as necessidades do usuário e a fragilidade do suporte;
- preservar a ordem original e as informações que aparecem nas fotos; e,
- fazer um trabalho de pesquisa permitindo uma boa descrição das imagens.

As normas nacionais optam pelo uso de dois níveis de informação em cada nível de descrição: o primeiro nível de informação, que inclui os elementos mínimos necessários que devem apresentar uma descrição arquivística, e o segundo nível, que apresenta todos os elementos exigidos na norma.

A NOBRADE é bem flexível nesse sentido ao considerar que, dentre os 28 elementos de descrição disponíveis, somente sete são obrigatórios, a saber:

- código de referência;
- título;
- data(s);
- nível de descrição;
- dimensão e suporte;
- nome(s) do(s) produtor(es); e,

- condições de acesso (somente para descrições em níveis 0 e 1).

6.3. Os instrumentos de pesquisa

De acordo com o *Dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia*, um instrumento de pesquisa é o "meio de disseminação e recuperação da informação, utilizado pelos arquivos para descrever um conjunto de peças, de forma a torná-los acessíveis aos usuários e assegurar-lhes o controle administrativo" (CUNHA; CAVALCANTI, 2008, p.208). Para Rousseau e Couture³⁰ (1998, p.137), os instrumentos de pesquisa constituem a ponta da lança da arquivística que permite a comunicação orgânica no seio da organização junto aos usuários e podem ser utilizados e acessíveis em diversos suportes.

A documentação que integra uma coleção³¹ pode ter sido agrupada por um colecionista à medida que foi reunindo o conjunto, ou pode ter sido agrupada intelectualmente *a posteriori*, mediante uma espécie de quadro de classificação onde são refletidos os itens que se reuniram pelo interesse da coleção e que servirão para determinar uns grupos documentais que não podem ser denominadas de séries documentais, no sentido estrito da palavra.

Para o *Manual para Gestão de Fundo e Coleções Fotográficas* (BOADAS, 2001, p.174), um conjunto documental refere-se a:

Un grupo estructurado de documentos que se han originado bien de forma natural, acumulandose como fruto de la actividade de una persona jurídica o física, bien de forma artificial por la actuación voluntaria de una persona o institución. Los conjuntos de denominarán fondos o colecciones según se hayan formado de una o otra forma.

Em função do conjunto documental que queremos descrever iremos trabalhar com instrumentos de pesquisa específicos e enunciaremos os mais comuns como sendo: o guia, o inventário e o catálogo. Considerando o conceito de instrumento de descrição como produtos da atividade de descrição e que aqueles são a

³⁰ Em Portugal, desde a década de 1980, sobretudo por influência espanhola, denomina-se por instrumento de descrição documental aquilo que os arquivistas francófonos chamam de instrument de recherche e os arquivistas brasileiros de instrumentos de pesquisa.

³¹ Entendemos coleção para fins desta pesquisa como "conjunto de unidades documentais reunidas de igual ou distinta procedência, por um colecionista ou formado por um profissional da informação por razões de conservação, informação ou difusão". (HEREDIA HERRERA, 2001, p.698).

materialização desta. Heredia Herrera (1995, p.54) considera esses instrumentos como "las representaciones de los documentos de archivo o de sus agrupaciones, por cuanto los transforman mediante una forma distinta de la original, para facilitar su acceso, comprensión y uso".

O *Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística*, (Arquivo Nacional, 2004, p. 45), considera inventário como "Instrumento de pesquisa que descreve, sumária ou analiticamente, as unidades de arquivamento de um fundo ou parte dele, cuja apresentação poderá refletir ou não a disposição física dos documentos".

Catálogo é considerado, pela referida publicação, como "instrumento de pesquisa organizado segundo critérios temáticos, cronológicos, onomásticos ou toponímicos, reunindo a descrição individualizada de documentos pertencentes a um ou mais fundos, de forma sumária ou analítica".

Quanto a catálogo seletivo, não referencia especificamente. Porém, apresenta o correspondente a repertório: "Instrumento de pesquisa no qual são descritos pormenorizadamente documentos, pertencentes a um ou mais fundos e/ou coleções, selecionados segundo critérios previamente definidos".

Lopez (2002, p.51), na publicação "como descrever documentos de Arquivo: elaboração de instrumentos de pesquisa" apresenta o que segue:

Inventário: instrumento de pesquisa em que a descrição exaustiva ou parcial de um fundo ou de uma ou mais de suas subdivisões toma por unidade a série, respeitada ou não a ordem de classificação.

Catálogo seletivo: catálogo que toma por unidade documentos previamente selecionados, pertencentes a um ou mais fundos ou arquivos, segundo um critério temático.

Continuando, o autor sugere que os catálogos seletivos transcendem a dimensão arquivística dos catálogos convencionais quando são escolhidos documentos que atendam a critérios temáticos, independentemente de sua posição no plano de classificação, podendo, inclusive, reunir documentos de fundos e arquivos distintos. Nesse sentido, a descrição sistemática de unidades documentais (por meio de catálogos) só deve se impor quando a totalidade do acervo já estiver devidamente descrita em inventários.

O referido autor, em citação de Heredia Herrera (*apud* LOPEZ, 2002, p.37), completa: "a tarefa de inventariar requer conhecimentos históricos mais amplos e

gerais para executar uma organização sistemática das séries de um fundo completo”.

Lopez (2002, p.34) conclui que:

É importante atentar nesses instrumentos de pesquisa que somente algumas possibilidades se configuram como inerentes às atividades do arquivo. A descrição de documentos de vários acervos pode ser uma atividade importante para determinadas pesquisas; no entanto, não deve ser encarada como uma das obrigações da instituição de guarda. Assim, a confecção de catálogos seletivos ou de índices que extrapolem o universo de um acervo específico é uma atividade de responsabilidade dos pesquisadores especializados ou dos documentalistas, mas não do arquivista.

Em última análise, a finalidade do trabalho de descrição é tornar acessíveis os conjuntos documentais, tanto ao profissional da informação como ao usuário. Porém, só será possível esse acesso de forma eficiente quando a documentação estiver corretamente descrita, já que a eficácia do acesso e a recuperação vão depender diretamente da uniformidade da descrição. Para isso, é necessário o emprego de normas universalmente aceitas, e devidamente adaptadas, que definam que dados extrair, como apresentá-los e como organizá-los.

6.4. Sepia Data Element Set (SEPIADES)

No que diz respeito a normas de descrição de fotografia, destacamos aqui o modelo SEPIADES, publicado no ano de 2003 no marco do projeto europeu Safeguarding European Photographic Images for Access (SEPIA), o único desenvolvido para a descrição intelectual e material de fundos e coleções fotográficas em museus e bibliotecas.

Embora seja um modelo muito extenso e exaustivo, o núcleo básico de descrição está formado por 21 elementos que podem ampliar-se em função das necessidades de cada centro.

Até essa época existiam adaptações da versão 2 do Código de Catalogação Anglo-Americano (CCAA) — ou, em inglês, Anglo-American Cataloguing Rules (AACR). Porém, nenhuma destas cobria suficientemente as necessidades de descrição de fotografias.

Para cada nível há três conjuntos de elementos possíveis:

- * Administração: elementos que são úteis para as razões administrativas. Por exemplo: catalogador, data de entrada etc.;
- * Proveniência: elementos que fornecem a informação sobre a história e o fundo da imagem do instituto, da aquisição, da coleção, do agrupamento, a visual ou a física;
- * Material: elementos que fornecem a informação sobre os índices e a forma física do material.

Resultam interessantes os sistemas de referências a diretrizes externas para normalizar o conteúdo da descrição, assim como listas dos valores para a normalização de aspectos materiais e formais das fotografias.

Contudo, carece de importantes conceitos no âmbito dos arquivos, o que dificulta a correspondência e, conseqüentemente, interoperabilidade entre SEPIADES e o modelo proposto da ISAD(G). (SÁNCHEZ VIGIL e SALVADOR BENÍTEZ, 1993, p. 54)

O que nos é possível dizer a respeito é que podemos considerar a norma como extremamente válida para a descrição de fotografia analógica, e que cobre as expectativas descritivas da imagem digital.

Caso se opte por outro padrão, o SEPIADES pode ser utilizado como ferramenta de referência, já que é um excelente trabalho e contempla de forma bem abrangente os elementos que formam o corpus descritivo.

As definições e os exemplos que se apresentam a cada elemento podem ser de grande utilidade para a melhora da descrição (FRANCH, 2008, p. 100).

6.5. Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE)

No que diz respeito à NOBRADE, é a norma que estabelece diretrizes para a descrição, no Brasil, de documentos arquivísticos, compatíveis com as normas internacionais em vigor: ISAD(G) e ISAAR(CPF).

Essa norma visa padronizar e viabilizar o acesso e intercâmbio das informações no âmbito nacional e internacional. Seus pressupostos básicos são os mesmos da norma

internacional: descrição multinível, flexibilidade tanto para sistemas manuais como automatizados e liberdade para formatos de descrição em instrumento de pesquisa.

A NOBRADE tem 28 elementos de descrição distribuídos em oito áreas: dois elementos e uma área a mais que a ISAD(G). Esta nova área é dedicada a ponto de acesso e indexação de assunto e os dois novos elementos são a anotação do estado de conservação da unidade de descrição e a indicação de pontos de acessos.

Outra novidade da norma é o nível zero, visando à descrição da entidade custodiadora de acervo.

A aplicação da NOBRADE não tem caráter obrigatório, mas apenas um propósito didático e norteador, embora pareça haver se constituído num formato amplamente aceito e empregado na difusão de muitos arquivos e centros de informação.

Porém, isso tem acontecido provavelmente mais por falta de compreensão da proposta do que por um convencimento de sua efetiva eficácia no trabalho de descrição.

Expomos a continuação da estrutura da NOBRADE apresentando sua aplicação na descrição da coleção *Cine Memória* e nossos questionamentos, análises e possíveis alternativas.

Iremos, a partir daqui, analisar os campos da NOBRADE empregados na elaboração do inventário, cruzando com os apontamentos de Heredia Herrera (1995)³², com o *Manual de Descripción Multinivel Convenciones Fondos Fotográficos* e nossas observações diretas.

Optamos pelo trabalho de Heredia Herrera por sua trajetória acadêmica de estudo da norma, e pelo MDM2, por proposta de adequação para descrição de fundos fotográficos.

³² HEREDIA HERRERA, Antonia. *La norma ISAD (G) y su terminología: análisis, estudio y alternativas*. Madri: ANABAD, 1995.

6.6. Descrição da coleção *Cine Memória*

1. ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO (onde se registra informação essencial para identificar a unidade de descrição³³)
--

1.1. Código	BR ESAPEES CINE
--------------------	-----------------

Objetivo: Identificar a unidade de descrição

Análise: Basicamente, esse campo prevê a identificação, contendo código do país, código da entidade custodiadora e um código específico do conjunto documental.

Essa identificação pode servir como indicador de localização física ou não. Por questões de segurança do acervo, esse tipo de informação não cabe ser dada ao usuário.

Todavia, dependendo do tipo de instrumento de pesquisa, seria importante pensarmos numa área que abrigasse essa opção. Muitas vezes, o código inclui o documento no quadro de arranjo que não corresponde à sua localização física.

Não existem maiores problemas em entender esse código, mas devemos recordar que o código do país deve ser de acordo com a norma ISO 3166 e o da instituição, no caso do Brasil, deve seguir o CODEARQ, conforme Resolução nº 28 do CONARQ.

Apenas alertamos aqui para alguns princípios, em nosso entendimento, a serem observados na escolha do método de codificação.

O método deve, tanto quanto possível, ser simples para facilitar sua compreensão e operacionalização; deve ser flexível para permitir agregar ou suprimir níveis de classificação; e, por último, não pode ser um fator limitador do esquema de classificação.

É o caso, por exemplo, dos acervos que pretendemos agregar a coleções de outras instituições, que vão compor uma nova seção e permitir a classificação

³³ Unidade de descrição. Documento ou conjunto de documentos, sob qualquer forma física, tratados como uma unidade, e que, como tal, serve de base a uma descrição particularizada (NOBRADE).

nos níveis menores.

1.2. Data limite	1896-2013
-------------------------	-----------

Objetivo: Informar a(s) data(s) da unidade de descrição.

Análise: Este elemento tem caráter obrigatório e a NOBRADE inova ao dividi-la em data tópica e data crônica, sendo a primeira referente ao local e a segunda à data cronológica propriamente dita. Ainda abre a opção para inserir datas de acumulação e datas dos assuntos, quando considerados relevantes (por exemplo: Fundo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda – DEIP. Datas: Produção: 1941-1946; Assunto: 1941-1946).

Essa divisão no campo data é interessante para a questão de acervos fotográficos que podem ter acumulação distinta da de sua produção, dependendo da função da instituição, do fotógrafo ou do colecionista.

1.3. Título	<i>Cine Memória - As Salas de Cinema do Espírito Santo</i>
--------------------	--

Objetivo: Identificar nominalmente a unidade de descrição.

Análise: Heredia Herrera (1995, p. 34) entende que o título é uma terminologia fora da área da arquivologia, tendo em vista que os documentos de arquivo não têm um título, algo artificial e subjetivo, elaborado por uma pessoa, como acontece nos livros, por exemplo.

No caso da fotografia, esta tem uma origem: foi criada num determinado momento e, em alguns casos, até foi "batizada".

Serão atributos biográficos da fotografia, portanto, o autor e suas circunstâncias (escola, estilo ou agência, por exemplo), a data, o lugar de realização e o título, se houver.

Porém, também cada foto pode ter levado uma vida própria: ter sido publicada em um livro ou em uma revista, e, necessariamente, sua legenda não será o equivalente a um "título".

A tradição diplomática tem uma tendência muito forte que permitiria uma

identificação mais apropriada a partir da tipologia documental.

Tratando-se de fotografias, a proposta de funções e atividades de fotografias, no manual de Boadas seria uma opção, assim como uma alternativa seria uma dupla denominação nome/tipologia documental.

Buscando resolver essa questão, o MDM2 optou por definir os tipos de títulos em:

TÍTULO OFICIAL: Título atribuído às unidades de descrição de níveis intelectuais extraídos das regras de criação, organização e funcionamento do organismo produtor. Na falta deste, serão levados em consideração os sinais de identificação da unidade de produção que aparecem nos próprios documentos.

TÍTULO FORMAL: Título atribuído às unidades de descrição dos níveis físicos extraídos a partir da mesma unidade arquivística e que são transcritos sem modificações substanciais.

TÍTULO ATRIBUÍDO: Título atribuído pelo arquivista à unidade de descrição que precisa de título formal ou oficial ou quando o uso de qualquer destes não é pertinente, de acordo com o conjunto destas regras.

Também se considera título atribuído quando se consigna em uma língua diferente daquela utilizada na documentação ou na normativa de criação, organização ou funcionamento do organismo que gerou essa documentação. Assim mesmo, se considera atribuído o resumo de um título longo.

TÍTULO COMBINADO: Título que se compõe de uma parte oficial ou formal e outra atribuída pelo arquivista.

TÍTULO PARALELO: Título formal ou oficial que aparece em outro idioma na fonte principal de informação e que tem a mesma categoria que este.

No caso da fotografia, seria útil a opção de atribuir o título conforme sua tipologia documental.

1.5 Dimensão física e mensuração de suporte	436 documentos textuais digitalizados; 282 documentos iconográficos digitalizados; 8 documentos audiovisuais em formato eletrônico.
--	---

Objetivo: Identificar as dimensões físicas ou lógicas e o suporte da unidade de descrição.

Análise: Neste campo se incluem a descrição do volume ou tamanho (número de unidades físicas ou unidades de instalação) e o suporte a que pertencem. Se as informações que se referem ao volume não requerem muitos esclarecimentos, o mesmo não se pode dizer do suporte, principalmente quando se refere aos documentos especiais.

O MDM2 apresenta como proposta a inclusão dos seguintes subelementos para a descrição de material fotográfico:

Unidades: Se especificará o número de unidades de descrição.

Unidades: Especificará o número de unidades de descrição.

Tipo de imagem: Consignará se o material trata-se de positivo ou negativo.

Tipo de suporte: Consignará o tipo de matéria física sobre a qual está fixada a imagem: metal, vidro, papel, plástico, cerâmica ou tela.

Suporte secundário: Quando a fotografia aparece montada sobre outro material (carte-de-visite, álbum fotográfico etc.), este se denominará como suporte secundário.

Técnica: Especificar as características técnicas de emulsão³⁴. Para as fotografias analógicas posteriores a 1930, somente se empregará este subelemento quando a técnica diferir da habitual (brometo de gelatina).

Formato: Indicar em centímetros a altura e largura, as dimensões do suporte; no caso de a imagem exibida ser montada num suporte secundário, será descrita tanto o formato do suporte principal quanto o secundário (nesta ordem), diferindo ambos por um qualificador, colocado entre parênteses.

³⁴ Por emulsão entende-se a substância sensível à luz depositada em forma de fina capa sobre placas, películas ou papéis destinados à fotografia.

Cor: Será usado para indicar as características de cor da unidade, indicando se a imagem é em preto e branco ou em cores. Deve também ser referência a qualquer variedade de tom ou variações que podem ser encontrados no sentido positivo (por exemplo: sépia).

Outra informação: Este subelemento se empregará para indicar qualquer outra informação referente exclusivamente ao volume ou ao suporte da unidade de descrição que não seja pertinente a qualquer dos outros subelementos.

1.4. Nível de Descrição	(1) Coleção
--------------------------------	-------------

Compreendemos como nível de descrição "(...) la referencia a las divisiones documentales a las que se aplica la descripción, tanto sin trata de divisiones naturales relacionadas con el fondo (fondo, serie, unidade documental, entre otras) como de divisiones artificiales." (HEREDIA HERRERA, 1995, p.56).

Talvez, o maior problema que encontramos aqui seja quando a NOBRADE coloca a coleção no mesmo nível do fundo, gerando uma representação hierárquica que nem sempre corresponde ao que se pretende demonstrar pela identificação do agrupamento documental.

Tanto a ISAD(G) quanto todos os autores do tema coincidem em destacar o caráter artificial das coleções, frente à natureza orgânica de um fundo que são reunidos por questões de conservação ou outro critério subjetivo. "(...) Las colecciones se han definido, incluso como 'antifondos', puesto que se constituyen con indepedencia del principio de procedencia". (BARBADILLO ALONSO, 2011, p.117).

É interessante nessa parte definir de que tipo de coleção se trata, visando facilitar a visualização do consulente, de acordo com a definição no capítulo 3:

Coleção documental: conjunto de documentos recolhidos por critérios subjetivos (um tema determinado, o critério de colecionista, etc.) e, portanto, não mantém uma estrutura orgânica e nem responde ao princípio da

proveniência.

Coleção factícia: conjunto de documentos recolhidos de forma artificial por razões de conservação ou devido ao seu especial interesse.

Segundo Barbadillo Alonso (2011, p.118) a norma admite que uma coleção seja situada tanto no primeiro nível da divisão de um arquivo, desde que não seja possível incluí-la como parte de um fundo, quanto em outro estrato intermediário, conforme proposta da MDM³⁵ equiparando ao nível de seção, ou segundo a ODA³⁶, em nível de série, conforme apresenta o diagrama abaixo.

2. Área de contextualização (onde se registra informações sobre a proveniência ³⁷ e custódia da unidade de descrição).	
2.1. Nomes dos acumuladores	<p>Arquivos Pessoais: Anderson Eutrópio • André Malverdes • João Marcos Charpinel Borges • José Eugênio Vieira • José Tatagiba • Lélia Penedo • Mariana Baldo Flores • Vania Sandre • Washington Batista da Silva • Zegama de Castro Dalla. Arquivos Familiares: Família Abaurre • Família Anthero de Castro Rodriguez • Família Careta • Família Castro Dalla • Família Izautina Sant'Anna Varejão • Família Rocha • Família Zandomenico. Arquivos Institucionais: Ani Fotos • Arquivo Geral do Município de Vitória • Arquivo Público do Estado do Espírito Santo • Biblioteca Central da UFES - Coleções Especiais • Biblioteca Pública do Espírito Santo • Casa da Memória de Vila Velha • Coordenação de Revitalização Urbana (Prefeitura Municipal de Vitória) • Departamento de Cultura e Turismo de Baixo Guandu • Hemeroteca Digital Brasileira - Biblioteca Nacional • Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional • Instituto Jones dos Santos Neves • Museu Virtual Dr. Dirceu Cardoso.</p>

Objetivo: Identificar o(s) produtor(es) da unidade de descrição.

Análise: Para fins deste trabalho, entendemos como arquivo a instituição ou o

³⁵ **Manual de Descripción Multinivel** Propuesta de adaptación de las normas internacionales de descripción archivística. Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo. Noviembre de 2006

³⁶ Direcção Geral de Arquivos. Programa de normalização da descrição em arquivo; grupo de trabalho de normalização da descrição em arquivo – **Orientações para a descrição arquivística**. 2.^a v. Lisboa: DGARQ, 2007.

³⁷ Principio fundamental segundo o qual os arquivos de uma mesma proveniência não devem ser misturados com os de outra proveniência e devem ser conservados segundo a ordem primitiva, se esta existir. É em virtude deste princípio que cada um dos documentos deve ser colocado no fundo do qual provém e, nesse fundo, no seu lugar de origem.

órgão da entidade produtora, encarregada de reunir, organizar e conservar uma fração do fundo, um fundo ou mais de um fundo documental (excepcionalmente, alguma coleção), com a finalidade de serem utilizados na gestão administrativa pela instituição que os gerou ou em tarefas de investigação histórica e/ou cultural pela sociedade em geral.

A denominação **entidade produtora**, por sua parte, emana de pessoas tanto públicas quanto privadas, e a questão da proveniência não diz respeito, necessariamente, ao fotógrafo. Defendemos aqui a proposta de buscarmos a contextualização documental, ou seja, através da identificação do produtor institucional e do momento da geração do documento e, sobretudo, da finalidade para a qual este foi produzido.

Advogamos, portanto, a contextualização documental - através da identificação do produtor institucional, do momento da geração do documento e, sobretudo, da finalidade para a qual esse documento foi produzido – como a primeira característica capaz de proporcionar o entendimento do significado do documento imagético e, por extensão, da imagem por este veiculada.

A propósito do respeito ao princípio da proveniência, Ducheim (*apud* ROUSSEAU e COUTURE, 1998, p. 92) afirma que "(...) é mais fácil enunciá-lo do que defini-lo e defini-lo que aplicá-lo", um problema estimulante para o teórico e muito complicado para o prático, principalmente ao tratarmos de coleções no âmago do arquivo.

Evidentemente, o traço do fotógrafo estará presente, como uma assinatura, em todos os documentos fotográficos institucionais e pessoais. Todavia, principalmente tratando-se de documentos fotográficos, é preciso atentar para uma adequada aplicação desse elemento o que se entende por produtor, autor e colecionista, segundo o apresentado pela ISAD(G) (2000, pp.14-17):

Produtor: A entidade coletiva, família ou pessoa que produziu, acumulou e/ou manteve documentos na gestão de sua atividade coletiva ou pessoal;

Autor: O indivíduo ou a entidade coletiva responsável pelo conteúdo

intelectual de um documento. Não confundir com o produtor do documento.

Colecionista: instituição, família ou pessoa responsável pela criação de um conjunto artificial de documentos acumulados tendo como base alguma característica comum sem ter em conta a proveniência. Não deve confundir-se com fundo.

Uma proposta interessante do MDM2 é a de que no caso de fundos pessoais de um fotógrafo ou de qualquer outro profissional, se tomará como nome do produtor o do indivíduo em questão, devendo-se fazer menção ao qualificador correspondente, a seu caráter profissional, mediante a qualificação, entre parêntese. No nosso caso, ao mencionarmos Andre Malverdes, faltou essa informação: (coleccionista).

<p>2.3. História do conjunto documental</p>	<p>A coleção começou a ser organizada no ano de 2000, com o Projeto <i>Cine Memória</i> “A História das Salas de Exibição no Estado do Espírito Santo”, no curso de Especialização do Programa de Pós Graduação em História, da Universidade Federal do Espírito Santo. Mais tarde foi feita a reunião de imagens e informações recolhidas do contato com arquivos e depoimentos das famílias Abaurre, Rocha, Careta, Castro Dalla, que formavam, entre outras, as principais empresas cinematográficas no estado, e de acervos pessoais de frequentadores e dos arquivos públicos e privados. Posteriormente foi realizado um levantamento de reportagens em revistas e jornais, e algumas fotografias, também foram acrescentadas com busca em instituições visitadas durante a execução do Projeto <i>Cine Memória</i>.</p>
--	--

Objetivo: Oferecer informações referenciais sistematizadas da trajetória dos produtores, da sua criação ou nascimento até a sua extinção ou falecimento.

Análise: São os dados referentes à descrição do fundo ou coleção, todavia, podem variar a critério do arquivista e do contexto da descrição.

<p>2.4. Procedência</p>	<p>Doação e digitalização de acervos públicos e privados.</p>
--------------------------------	---

Objetivo: Identificar a origem imediata de aquisição ou transferência da unidade de descrição.

Análise: Trata-se de informar sobre detalhes do ingresso no que diz respeito à modalidade e às datas ou detalhes que possam complementar a história administrativa do acervo. Ao tratarmos de uma coleção documental é

necessário pensar em como realizar os registros de todos os doadores e colaboradores do acervo.

3. Área de conteúdo e estrutura (onde se registra informação sobre o assunto e a organização da unidade de descrição)	
3.1. Âmbito e conteúdo	Fotografias; plantas; reportagens de jornais (A Gazeta, Commercio do Espírito Santo, Diário da Manhã, Folha do Povo, Jornal Oficial, A Tribuna) reportagens de revistas (Vida Capixaba, Revista Capixaba, Revista Chanaan, ES Agora); Relatório dos presidentes dos estados brasileiros; entrevistas referentes às salas de cinema que funcionaram no Espírito Santo.

Objetivo: Fornecer aos usuários informações relevantes ou complementares ao Título 1.2 da unidade de descrição.

Análise: Esse campo visa identificar a forma e conteúdo da unidade de descrição para permitir que o usuário avalie até onde vai seu interesse pessoal pelo acervo. Optamos em descrever os originais para que o interessado no material consiga visualizar os potenciais usos desses documentos na sua pesquisa. Para tratarmos de documentos fotográficos, talvez fosse pertinente fazê-lo através de um vocabulário controlado por subelementos como procedimentos fotográficos, gênero fotográfico etc., como por exemplo:

Tamanho normalizado ou formatos: exemplo 6x9, 10x15, 13x18, 18x24, etc.;

Suporte: Por exemplo: papel, nitrato de celulose, acetato de celulose, placa de vidro, suporte eletrônico, etc.;

Procedimento fotográfico: Ferrotipo, ambrotipo, fotografia digital, etc.;

Gênero fotográfico: Fotografia de imprensa, retrato, fotografia de guerra, etc.

3.4. Organização ³⁸	ACERVO: FOTOGRAFICO SEÇÃO 01: AFONSO CLAUDIO - SÉRIE: CINE RENASCENÇA. SEÇÃO 04: ALEGRE - SÉRIE: CINE TRIANON.
---------------------------------------	--

³⁸ Utilizamos o termo organização no lugar de sistema de arranjo por entendermos que o arranjo é uma ação predominantemente do fundo, enquanto não é apropriado o emprego do termo coleção na sua organização. Apesar de no *Dicionário Brasileiro de Arquivologia* o arranjo abarcar a coleção: "Sequência de operações intelectuais e físicas que visam à organização dos documentos de um documento, arquivo ou coleção, de acordo com um plano ou quadro previamente estabelecido".

	<p>SEÇÃO 09: ARACRUZ – SÉRIE: CINE RAVENNA. SEÇÃO 11: BAIXO GUANDU - SÉRIE: CINE ALBA. SEÇÃO 16: CACHOEIRO DE ITAPEMIRIM - SÉRIE: CINE BROADWAY. SEÇÃO 17: CARIACICA - SÉRIES: CINE COLORADO, CINE HOLLYWOOD. SEÇÃO 18: CASTELO - SÉRIES: AMERICAN CINE, CINE CASTELO. SEÇÃO 19: COLATINA - SÉRIES: CINE ALHAMBRA, CINE FLORESTA, CINE GAMA, CINE IDELMAR. SEÇÃO 41: JOÃO NEIVA - SÉRIE: CINE CASTRO. SEÇÃO 43: LINHARES - SÉRIES: CINE DELOURDES, CINE PALÁCIO, CINE RITZ CONCEIÇÃO, CINE TEATRO ELDA, CINE VALESKA. SEÇÃO 48: MIMOSO DO SUL - SÉRIE: CINE TEATRO SÃO JOSÉ. SEÇÃO 52: MUQUI - SÉRIE: CINE IDEAL. SEÇÃO 62: SANTA LEOPOLDINA - SÉRIE: CINE MUNICIPAL. SEÇÃO 66: SÃO GABRIEL DA PALHA - SÉRIE: CINE ESTRELA. SEÇÃO 77: VILA VELHA - SÉRIES: CINE ATERAC, CINE CAPIXABA SEÇÃO 78: VITORIA - SÉRIES: AUTO CINE CAMBURI, CINE DELOURDES, CINE EDEN, CINE JANDAIA, CINE JUPARANÃ, CINE ODEON, CINE PAZ, CINE POLITEAMA, CINE SANTA CECÍLIA, CINE SÃO LUIZ, CINE TEATRO CENTRAL, CINE TEATRO GLÓRIA, CINE TRIANON, CINE VITÓRIA, TEATRO CARLOS GOMES, TEATRO MELPÔMENE. ACERVO: TEXTUAL SÉRIE IMPRENSA. ACERVO: AUDIOVISUAL SÉRIE ENTREVISTA.</p>
--	--

Objetivo: Fornecer informação sobre a estrutura interna, ordem e/ou sistema de arranjo da unidade de descrição.

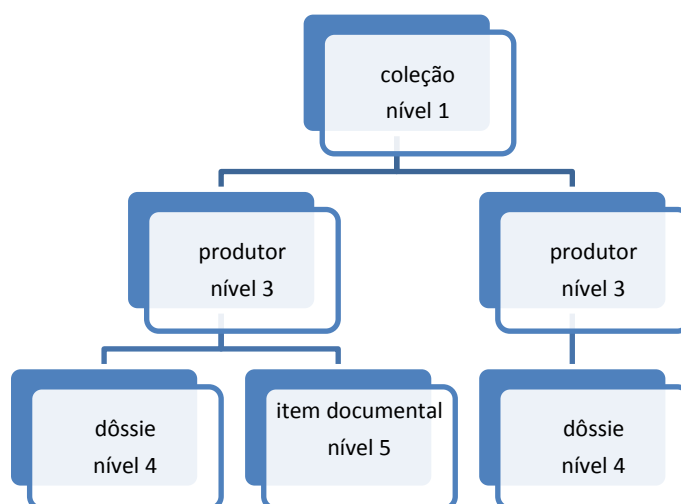
Análise: O elemento organização trata de oferecer informações a respeito da estrutura interna, da ordem dos documentos e de como foi tratado pelo profissional da informação. É necessário visualizarmos que nos sistemas de organização de um arquivo temos a organização lógica e a material. A configuração lógica determina que os documentos devem ser classificados de modo a preservar sua organicidade e a permitir ampla consulta a partir de critérios de acesso coerentes. A configuração material determina a maneira como os documentos são acondicionados e armazenados, seja num suporte físico ou digital.

Quando a documentação ainda está em processo de organização, ou o

sistema de organização é provisório, o nível do processamento do arquivo onde a unidade está localizada deve ser mencionado. Importante também serem citadas a descrição e os critérios que foram aplicadas na organização. No caso em que uma unidade de sistemas coexista na documentação, deve se especificar as relações que afetam a organização do acervo e suas relações.

A proposta de reestruturação da classificação seria mantermos a origem produtora no nível 3 (série aqui entendida como agrupamentos documentais) e os cinemas no nível 4 (dôssies). Dessa forma possibilitaria o usuário a compreender, ou pelo menos tentar, a gênese documental dos documentos possibilitando a origem das fontes com seus respectivos históricos. No caso de apenas um documento estaria vinculado ao produtor no nível 5 (item documental).

Figura 10 - Proposta de organização por vínculo de produção do documento



4. Área de condições de acesso e uso (onde se registra informação sobre o acesso à unidade de descrição)	
--	--

4.1. Condições de acesso	Irrestrito.
--------------------------	-------------

Objetivo: Fornecer informação sobre as condições de acesso à unidade de descrição e, existindo restrições, em que estatuto legal ou outros regulamentos se baseiam.

Análise: Diz respeito à informação sobre a situação legal, disponibilidade e uso pelo usuário.

4.2. Condições de Reprodução	Com autorização do APEES.
------------------------------	---------------------------

Objetivo: Identificar qualquer restrição quanto à reprodução da unidade de descrição.

Análise: Podem ser elementos de informação relevante em relação aos direitos de autor e devem fornecer informações sobre o status da unidade de descrição e condições que podem regular a reprodução, afirmando a existência dos direitos econômicos do autor ou do seu beneficiário.

Embora a informação sobre os direitos de uso e reprodução, pela lógica, não afete de forma expressiva os arquivos procedentes de instituições públicas, existem situações de fundos privados custodiados por arquivos de caráter público.

O manual de Boadas *et al* (2001, pp.68-72) apresenta os tipos de transmissão de titularidade/responsabilidade que se apresenta de forma íntegra ou combinada, no caso de cessão/doação:

- A doação/aquisição da propriedade de um bem;
- A cessão temporária em regime de comodato de um bem;
- A autorização de uso de obra do autor;
- A cessão/aquisição de direitos de exploração da obra do autor.

Em qualquer desses casos, os aspectos a serem levados em conta em atos de transmissão devidamente documentados de titularidade/responsabilidade

de gestão são as seguintes:

- * O transmissor deve ter os direitos legais para agir como doador e/ou cedente em qualquer uma destas duas áreas: propriedade ou direitos;
- * A transferência de propriedade/responsabilidade incorporando a cessão de direitos e/ou autorização do uso do material transferido deve especificar exatamente os direitos cedidos e usos autorizados, assim como seu alcance;
- * Em todos os atos formalizados é preciso constar a relação detalhada do material compreendido na transmissão;
- * Em qualquer operação de transferência de propriedade/responsabilidade de gestão é necessário fixar as condições para poder assegurar a correta gestão e a consecução do objetivo da transmissão;
- * A necessidade de estabelecer regras mínimas que preveja a reversão da transmissão.

4.5. Instrumentos de pesquisa	Inventário Analítico <i>Cine Memória</i> – as salas de cinema do Espírito Santo.
--------------------------------------	--

Objetivo: Identificar os instrumentos de pesquisa relativos à unidade de descrição.

Análise: É a informação sobre qualquer instrumento de pesquisa relacionada com a unidade de descrição. Este é um elemento indispensável em um guia e serve para dar informação sobre qualquer instrumento de pesquisa que pode ter o arquivo ou o produtor dos documentos e que diga respeito a informações relativas ao contexto e conteúdo da unidade de descrição.

7. Área de controle da descrição (onde se registra informação sobre como, quando e por quem a descrição foi elaborada)	
7.1. Responsável pela descrição	Heloisa Corona Guerze.

Objetivo: Fornecer informação sobre a elaboração da descrição.

Análise: Sem comentários.

7.2. Regras ou convenções	Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE) que estabelece, no Brasil, diretivas para a descrição de documentos arquivísticos, compatíveis com as normas internacionais, sendo recomendado pela Resolução nº 28 do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ).
---------------------------	---

Objetivo: Identificar as normas e convenções em que a descrição é baseada.

Análise: Sem comentários.

7.3. Datas das descrições	Julho de 2011 a dezembro de 2012
---------------------------	----------------------------------

Objetivo: Indicar quando a descrição foi preparada e/ou revisada.

Análise: Sem comentários.

8. Área de pontos de acesso e indexação de assuntos (onde se registra os termos selecionados para localização e recuperação da unidade de descrição)	
--	--

Pontos de acesso e indexação de assuntos	Afonso Cláudio; Alegre; American Cine; Aracruz; Baixo Guandu; Cachoeiro de Itapemirim; Cariacica; Castelo; Cine Alba; Cine Alegre; Cine Alhambra; Cine Aterac; Cine Broadway; Cine Capixaba; Cine Castelo; Cine Castro; Cine Colorado; Cine Delourdes; Cine Delourdes; Cine Eden; Cine Estrela; Cine Floresta; Cine Gama; Cine Hollywood; Cine Ideal; Cine Idelmar; Cine Jandaia; Cine Juparanã; Cine Municipal; Cine Odeon; Cine Palácio; Cine Paz; Cine Politeama; Cine Ravenna; Cine Renascença; Cine Ritz Conceição; Cine Santa Cecília; Cine São Luiz; Cine Teatro Central; Cine Teatro Elda; Cine Teatro Glória; Cine Teatro São José; Cine Trianon; Cine Vitória; Colatina; João Neiva; Linhares; Mimoso do sul; Muqui; Santa Leopoldina; São Gabriel da Palha; Teatro Carlos Gomes; Teatro Melpômene; Vila Velha; Vitória.
---	--

Objetivo: Registrar os procedimentos para recuperação do conteúdo de determinados elementos de descrição, por meio da geração e elaboração de índices baseados em entradas autorizadas e no controle do vocabulário adotado.

Análise: De acordo com o glossário da NOBRADE (2006, p.16) o termo ponto de acesso refere-se ao "elemento de informação, termo ou código que, presente em unidades de descrição, serve à pesquisa, identificação ou localização de documentos".

Um nome ou um termo pode ser útil na recuperação, identificação e recuperação da informação, principalmente, num sistema informatizado. São os descritores, ou seja, as palavras-chave, que podem, e devem formar um índice ou tesouro, visando um vocabulário controlado. Os pontos de acesso e

os correspondentes registros de autoridades sobre as instituições, famílias ou pessoas relacionadas com a produção dos documentos tem uma significativa importância para a organização da informação arquivística.

O ponto mais fraco do presente inventário foi justamente a falta de uma pesquisa mais aprofundada, ou do registro das informações sobre as empresas, famílias e pessoas que participaram com cessão de documentos. Essa ausência deve-se muito à impossibilidade de acesso aos documentos dos órgãos reguladores da atividade cinematográfica no Brasil — CONCINE, Instituto Nacional de Cinema (INC), EMBRAFILME... — que encontra-se em fase de organização para liberação à consulta.

Talvez uma divisão por categorias de descritores seja uma opção para padronizar a descrição e propiciar um controle de vocabulário voltado às especificidades do documento fotográfico, qual seja: descritores onomásticos, descritores onomásticos, descritores geográficos, descritores cronológicos, descritores temáticos, descritores visuais, etc.

6.7. Descrição do conjunto documental³⁹

CÓDIGO DE REFERÊNCIA: BR ESAPEES CINE.11.ALB

TÍTULO: CINE ALBA

DATA(S): 1956-199_.

NÍVEL DE DESCRIÇÃO: (3) Conjunto documental⁴⁰

DIMENSÃO E SUPORTE: Iconográfico - 16 fotografias digitalizadas.

NOME DO(S) PRODUTOR(ES): Ani Fotos; Departamento de Cultura e Turismo de Baixo Guandu; Família Zandomenico.

HISTÓRIA DA SALA DE CINEMA: O Cine Alba funcionou no período compreendido entre 29/09/1956-1980. A sala de cinema pertencia a Ery Kunkel e Bruno Bafille, e seu fundador foi Henrique Kunkel, em sociedade com Alberto Holz Neto. O cinema estava localizado na Rua Milagres Junior, Centro, Baixo Guandu. A sala de cinema possuía 800 lugares. O filme de inauguração foi “Sete Noivas para Sete Irmãos”.

O Cine Alba tinha um salão de projeção com piso inclinado para facilitar a visão da tela de qualquer lugar, além de paredes duplas que permitiam um isolamento acústico. Foi nos Estados Unidos que o arquiteto da sala buscou subsídios para projetá-lo. O equipamento de projeção, o par de projetores Micron XXX, era

³⁹ Optamos o uso do termo conjunto documental em lugar da série arquivística como opção para a série factícia destacando que esta é "obtido artificialmente", "que não é natural; artificial".

⁴⁰ O termo conjunto documental é utilizado aqui no mesmo nível da série por entender que o mesmo é mais pertinente por não se tratar de uma série arquivística.

importado da Itália, sendo considerado um dos melhores no Brasil na época. Em seu exterior, o prédio apresentava traços modernistas e havia um sol na fachada. A parede tinha apliques emoldurados em gesso e o cimento utilizado foi importado da Alemanha. A boca de cena do palco tinha 8 metros de profundidade e a tela tinha mais de 18 metros de comprimento e era tampada por imensas cortinas aveludadas.

A música de abertura dos filmes do Cine Alba era o concerto para piano Nº 1, primeiro movimento de Tchaikovsky. No cinema havia um bar para os frequentadores. Em 29 de setembro de 1956, foi inaugurado o Cine Alba. Nesse dia, Bruno Bafille, um dos proprietários, pulou de paraquedas e ficou pendurado numa árvore. O Padre Alonso Benicio Leite realizou a benção para a inauguração do cinema. O Cine Alba chegou a ter cinco sessões diárias em tempos em que a casa ficava lotada. As bilheterias vendiam até 1,2 mil ingressos, nessas ocasiões.

Após vários anos fechada, em 2001, os herdeiros dos proprietários colocaram a casa de exibição à venda. Nessa ocasião, um grupo voluntário apresentou um anteprojeto aos dirigentes públicos com a intenção de transformar o imóvel num Centro Cultural. Em 2003, o IPHAN levou ao conhecimento do Presidente do Conselho Estadual de Cultura o interesse do tombamento do Cine Alba e a proposta para seu uso como centro cultural.

PONTOS DE ACESSO E INDEXAÇÃO POR ASSUNTO: Ery dos Anjos; Cine Alba; Baixo Guandu.

Análise: A NOBRADE define série documental como: "Subdivisão da estrutura hierarquizada de organização de um fundo ou coleção que corresponde a uma sequência de documentos relativos à mesma função, atividade, tipo documental ou assunto".

A ISAD(G) (2000, p.16) define o mesmo conceito da seguinte forma:

Documentos organizados de acordo com um sistema de arquivamento ou mantidos como uma unidade, seja por resultarem de um mesmo processo de acumulação ou arquivamento, ou de uma mesma atividade, seja por terem uma forma particular ou devido a qualquer outro tipo de relação derivada de sua produção, recebimento ou uso. É também conhecida como uma série de documentos.

Defendemos o pensamento de que o conceito de série, ponto chave da estratégia metodológica do tratamento arquivístico, depende diretamente do conceito de tipo documental. A definição do tipo documental serve para expressar com brevidade o conteúdo de uma unidade documental.

O *Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística* (2005, p.163) define tipo documental da seguinte forma:

Divisão de espécie documental que reúne documentos por documentos suas características comuns no que diz respeito à fórmula diplomática,

natureza de conteúdo ou técnica do registro. São exemplos de tipos documentais cartas precatórias, cartas régias, cartas-patentes, decretos sem número, decretos-leis, decretos legislativos, daguerreótipos, litogravuras, serigrafias, xilogravuras.

Curioso notar que a definição considera daguerreótipos, litogravuras, serigrafias e xilogravuras como tipos documentais, o que refutamos, pois não conseguimos vislumbrá-los como tal. Em nossa opinião, são definições de espécies documentais⁴¹.

Sobre o assunto, Lacerda (2008, p.97) contribui com a seguinte observação:

[...] a produção em série é constituída pela necessidade do proprietário do arquivo em produzi-la daquela forma e por isso o entendimento do arquivo deve estar subordinado á compreensão dessa lógica de produção. As fotografias nem sempre se encontram em séries estáveis, pelo contrário, podem se apresentar pulverizadas em várias séries de tipologias documentais distintas, "fazendo parte" de documentos textuais, impressos, eletrônicos. Tais aspectos são um exemplo das marcas de identificação e de contexto documental a serem procuradas em relação aos documentos fotográficos, chaves para se entender os modos pelos quais foram utilizadas numa dada administração, marcas essas muito mais presentes nos usos que se fazem registrar do que numa constituição documental que lhe seria inerente.

Boadas *et al* (2001, p.132) aponta que as características especiais da fotografia têm levado os técnicos a tratá-la mais como uma exceção do que buscado normalizar sua organização. Curioso notar que, apesar de a fotografia ser um dos objetos mais numerosos e comuns da civilização humana, é ainda desconhecida tecnicamente de muitos centros de gestão onde estão incorporadas.

En todo caso el contenido de la imagen es perfectamente detectable por el lector de la fotografía. Esta facilidad con la que cualquier persona sabe diferenciar un retrato de una fotografía publicitaria revela la existencia de grupos de imágenes fotográficas perfectamente diferenciados y estos grupos de imágenes, como el retrato, la fotografía de prensa y documental y la publicidad son temas de nuestro interés para estudiar la evolución y adaptación de estas fotografías a las demandas industriales y sociales.

É interessante a proposta do grupo de que poderia ser pensada uma adaptação visando atender às especificidades nacionais, se considerada em seu conjunto. A organização do acervo se baseia inicialmente nas distintas tipologias de conjuntos fotográficos baseadas inicialmente nos tipos de produtores (fundos produzidos ou recebidos por pessoas jurídicas de caráter privado, fundos produzidos ou recebidos

⁴¹ Divisão de gênero documental que reúne tipos documentais por seu formato. São exemplos de espécies documentais ata, carta, decreto, disco, filme, folheto, fotografia, memorando, ofício, planta e relatório.

por qualquer pessoa física, fundos da administração pública e coleções fotográficas). Para elaborar o quadro de classificação, o manual estabeleceu as séries documentais a partir de cada uma das especialidades fotográficas identificadas nos fundos, considerando as seguintes variáveis:

- Características intrínsecas del documento: tipología documental (retrato, bodegón, paisaje, collage, etc.), tema principal, fecha de producción y características físicas (especialmente el formato).
- La lógica de producción de las fotografías: iniciativa propia o encargo; venta directa al cliente o a través de editores o agencias; tipos de clientes o tipos de encargo. (BOADAS et al, 2001, p. 133).

A consolidação da internet como meio de acesso à informação, as progressivas automatizações dos sistemas de arquivos e os numerosos acervos a serem tratados nos mais diversos centros de memória requerem uma necessidade de normalização do controle, tratamento e descrição do patrimônio fotográfico, visando facilitar a organização da informação dentro dos arquivos e nos sistemas e redes de informação.

Uma proposta de adequação proposta por Lopez & Rezende (2015, p. 5) indicam três campos de descritores divididos em:

- temáticos (anotar os temas ou assuntos identificados no documento fotográfico (conceitos abstratos relacionados com os elementos visuais);
- visuais (indicar os itens ou componentes que podem ser identificados na imagen (elementos objetivos tais como: seres vivos, objetos, aspectos do ambiente construído ou natural etc.); e,
- onomásticos (apontar os nomes próprios de pessoas retratadas ou relacionadas ao documento fotográfico. Exemplo: fotógrafo, produtor do arquivo, proprietário do documento etc.).

6.8. Descrição da unidade documental

Figura 11 - Sessão de inauguração do Cine São Luiz, Vitória. 3/5/1951.



BR ESAPEES CINE.78.SAO.108

Público aguardando a sessão de inauguração do Cine São Luiz, com o filme *Aviso aos Navegantes*. De frente, de terno claro, José Haddad Filho e sua namorada na época, hoje esposa, sra. Mitzi Haddad. Vitória. 3/5/1951. P&b; Dimensão 18 x 24 cm. Acervo: Família Rocha.

As fotografias mostram características específicas que não são possíveis no documento textual. Fotografias adquiridas pelos arquivos são, por vezes, sujeitas à procura de um tipo particular de usuários em busca de registros históricos, muitas vezes bem específicos, com base unicamente no valor da informação. Por exemplo: um decorador interessado pelo lustre usado no hall do cine Juparanã, em 1967.

As fotografias têm mais de um estrato na análise documental, sendo que aparecem como um acúmulo de "camadas sedimentares". O primeiro mostra o objeto ou sujeito a ser fotografado e representa a intenção do criador, que é expressa pelo título que é atribuído ao documento. Um olhar mais atento na foto acima, tirada em plena luz do dia 3 de maio de 1951, permite encontrarmos primeiro, uma longa fileira de pessoas trajadas com roupas de gala, um casal caminhando de braços dados, o trilho do bonde, um carro na rua. Examinando mais a imagem percebemos que o prédio parece ser único com as casas vizinhas e um carro parado na rua, com

destaque para o cinema e o filme em cartaz, a chanchada "Aviso aos Navegantes". Observamos também a ausência de postes, sinais de estacionamento e de placas comerciais.

O mosaico de representações que pode apresentar uma única fotografia leva o arquivista a três opções para a questão de escolha da profundidade de descrição da imagem:

- perder-se no labirinto de uma descrição que iria listar todas as pessoas representadas e detalhes das fotos;
- apenas descrever parte dessas representações, observando que o profissional faz a escolha para aqueles que ele julga mais importante; ou,
- descrever a representação da cena como um todo.

Charbonneau (1998, p.31) destaca que, via de regra, as instituições optam por descreverem normalmente: o nome da instituição ou do evento, o período, o nome e a função das pessoas representadas, e o nome do fotógrafo.

Independentemente da opção escolhida para o trabalho com a documentação fotográfica, é sempre importante ter em mente, em primeiro lugar, que o arquivista deve alcançar um equilíbrio entre recursos e necessidades. Além disso, é importante o profissional considerar que o nível de descrição e profundidade selecionadas para descrever parte do fundo não se aplica necessariamente ao todo.

O Museo Histórico Nacional, de Santiago, Chile, apresenta em sua proposta metodológica para documentação fotográfica definição dos espaços da fotografia da seguinte forma:

Figura 12 - Proposta de descrição da imagem



1. Ângulo superior esquerdo. 2. Margem superior. 3. Ângulo superior direito. 4. Margem lateral esquerda. 5. Centro. 6. Margem lateral direita. 7. Ângulo inferior esquerdo. 8. Margem inferior. 9. Margem inferior direita.

O museu optou por uma descrição iconológica das imagens que corresponde à etapa de interpretação de um determinado sujeito ao longo do tempo, passando por diferentes culturas, que tenta captar não só uma descrição perceptível sensorial ou níveis sensíveis (especialmente visuais, neste caso), mas, também, lógico, narrativa e em nível simbólico. Esta fase requer um conhecimento profundo do contexto social, da história da criação da obra e uma profunda revisão das fontes de reconhecimento dos atributos ou símbolos nas posições, objetos, aparência e composição de uma imagem.

O enfoque de imagens do Grupo de Hamburgo foi sintetizado num famoso ensaio de Panofsky, inicialmente publicado em 1939, distinguindo três níveis de interpretação, correspondentes a três níveis de significado no próprio trabalho (BURKE, 2004, p.45):

Descrição pré-iconográfica – voltada para o "significado natural", consistindo na identificação de objetos (árvores, prédios, animais e pessoas) e eventos (refeições, batalhas, procissões, etc.).

Análise iconográfica, no sentido estrito – voltado para o "significado convencional" (reconhecer uma ceia como a Última Ceia ou uma batalha como a Batalha de Waterloo).

Interpretação iconológica – distingue-se da iconografia pelo fato de se voltar para o "significado intrínseco". Em outras palavras, os principais subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, um período, uma classe, uma crença religiosa ou filosófica. É nesse nível que as imagens oferecem evidência útil, de fato indispensável, para os historiadores culturais.

O item documental considerado unidade indivisível dentro de um fundo, uma série ou uma coleção deve ser pensado em adequações quanto ao nível, porque, muitas vezes, ao enquadrarmos como dossiê, não tem o significado idêntico ao do seu correspondente textual, podendo ainda estar em álbuns ou composto em um processo. Ainda nos deparamos com fotografias que compõem um clipping ou uma reportagem. Talvez, pensarmos em adequações, como a proposta pelo MDM2, pode resolver alguns desafios referentes ao tratamento de acervos fotográficos.

Este capítulo é uma pequena amostra do que poderemos pensar no que diz respeito a adequações das normas para atender às especificidades da documentação fotográfica, seja reunida em fundo ou em coleções. O que percebemos é que as instituições têm adotado, para o tratamento dos acervos fotográficos, soluções parciais e isoladas para resolver necessidades específicas em cada arquivo. Passaremos agora às considerações finais de nossa pesquisa, visando à avaliação e à análise do debate realizado até este momento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS E DESAFIOS FUTUROS

O desenvolvimento de uma metodologia descritiva, bem como de um tratamento adequado dos acervos fotográficos, constitui somente o ponto de partida para pensarmos em como tratar do patrimônio documental local e nacional. A organização da informação é somente parte de um processo que irá se contemplar com sua difusão, proporcionando o acesso da sociedade à memória fotográfica a partir de diversos produtos atraentes, divulgativos e de acesso universal.

A coleção é uma realidade nos arquivos e por isso exige dos profissionais da informação uma postura em pensar maneiras e ferramentas suficientes para dar o tratamento adequado a esse material. Também é necessário que os especialistas na área tenham uma visão mais ampla e aberta para novas possibilidades de adequações, adaptando o que existe hoje de propostas, para desenvolver a organização da informação desses acervos, principalmente perante os desafios impostos pela cultura digital e a proliferação da informação através da rede.

A revisitação dos conceitos e abordagens dadas à fotografia como objeto de estudo demonstrou que existe uma necessidade de adequação das normas no que diz respeito ao apropriado tratamento de coleções e fundos fotográficos que constituem o patrimônio documental. Apesar dos avanços nas últimas duas décadas, as regras para descrição arquivística não acompanharam o ritmo com o novo pensamento sobre fotografia em arquivos e não conseguem ainda dar conta das diferenças fundamentais, conceituais e metodológicas, dos registros fotográficos.

A própria questão do Princípio da Proveniência é muito mais do que mera atribuição para o fotógrafo que produziu a foto, como detentor do direito autoral. A relação da foto com a ordem original, nas mais diversas situações, obriga o profissional a pensar nas multiplicidades de possibilidades que envolvem o ato de compreender a gênese do documento fotográfico como algo muito mais amplo que a mera questão do conteúdo apresentado pela imagem.

Archivists need to acknowledge the fact that the archives left in front us... are only fragments of a larger story, part of a journey. Our job is to tell as much of that story possible. To that end... we draw on the archaeological and artistic interpretations of provenance to expand our own definition, so that the concept encompasses not just the creation of the records but also their history over time and our role in their history over time and our role in their management. The question we need to ask is not "how did the records

come to be?" The question, rather, is "how did these records come to be here?". (MILLAR, 2002, p.12).

Os princípios que regem a arquivologia nos levam a procurar um caminho para manter e transmitir os significados das fotografias, que são passadas pelos seus criadores, com força intacta e clareza dentro das possibilidades que as situações nos permitem alcançar. Dispor de uma comunidade de pesquisadores de arquivo é pré-requisito para o desenvolvimento científico, no que diz respeito ao tratamento do nosso patrimônio fotográfico. É necessário caminharmos para um cenário de alfabetismo visual nos programas de pós-graduação, licenciatura e formação profissional, através de parcerias entre universidades, grupos de pesquisa, associações e instituições públicas e privadas, visando ampliar a perspectiva da disciplina e melhorando seu potencial e métodos de investigação no que diz respeito ao patrimônio fotográfico.

O recolhimento de coleções aos arquivos deve fazer parte de uma política de aquisição, ao invés de ocorrer de forma isolada e ao acaso. Da mesma forma, as normas de padronização de descrição arquivística devem ser resultado de diálogo entre as mais diversas esferas de grupos de pesquisa e instituições, tendo por objetivo um programa descritivo comum e a criação de uma rede de serviços eletrônicos que tornem possível a integração de diferentes acervos e garantam, assim, uma difusão eficiente.

Concordamos com a opinião de Lopez (2013, p.96), quando afirma que:

A agenda é vasta, complexa e dificilmente terá uma conclusão consensual entre as mais diferentes entidades e instituições dedicadas à custódia de documentos. O fato concreto é que, hoje em dia, a demanda crescente por modelos prontos para aplicar tem sido responsável pela ampliação da área de influência da ISAD(G) para além do universo arquivístico, a despeito do fato de que os documentos e a atividade de descrição estão sendo drasticamente modificados pelas Novas Tecnologias da Informação e da Comunicação (TICs), em velocidade muito maior do que a capacidade do CIA de revisar e ampliar o escopo desse modo de descrever documentos, que já dura um quarto de século.

O que percebemos até aqui é que as opções para o tratamento de arquivos fotográficos têm sido soluções pontuais, criadas para resolver problemas específicos em cada arquivo ou unidade de trabalho.

Nesta tese busco-se contemplar quatro vertentes: uma apresentação geral sobre o patrimônio fotográfico no Estado do Espírito Santo; o levantamento das questões

que envolvem a fotografia como documento de arquivo e no arquivo; a discussão de um modelo para a descrição de documentos fotográficos de arquivo; e uma proposta para contribuir na construção de uma norma adaptada para a organização da informação e descrição de conjuntos documentais fotográficos reunidos em coleções. Como questões de interrogação que nortearam este trabalho, tais vertentes merecem ser comentadas e interpretadas à luz dos resultados obtidos na pesquisa realizada.

Assim, concluiremos este estudo através de pontos que conjuntamente expressam reflexões feitas anteriormente.

Ao pensarmos o patrimônio fotográfico, observamos uma nova dimensão da sociedade quando nos aproximamos do passado, porém, buscando ambientes muito presentes quando do acesso à informação pelo público (capítulos 1 e 2). O interesse das pessoas para com os documentos fotográficos é e sempre foi um produto com possibilidades de associação a valores atuais. A fotografia tem a capacidade de evocar, de remeter e de reviver a história, porém, para isso, é necessária uma organização da informação de forma adequada. Para alcançar esse objetivo, o diálogo entre as disciplinas, em particular a arquivologia e a CI, é extremamente necessário.

O estudo das principais obras e referências, que possibilitam uma análise das epistemologias específicas dos conceitos em comum entre essas duas áreas (Arquivologia e CI) e o seu diálogo, é condição *sine qua non* na construção desse debate (capítulos 3 e 4), principalmente, no que diz respeito ao conceito de documento e documento de arquivo. Diante de nossa experiência, podemos afirmar que um estudo do conceito de documento e informação é extremamente necessário para a análise dos termos usados numa pesquisa nesse âmbito.

Está clara a necessidade de domínio do conhecimento dos métodos de pesquisa e descrição arquivística exigidos do profissional, principalmente, no que diz respeito ao documento fotográfico (capítulo 4). Somente um domínio da fundamentação teórica em arquivologia irá permitir o diálogo com outras áreas, como: CI, História, Biblioteconomia etc., com o objetivo de desenvolver uma cuidadosa representação

de um arquivo fotográfico, especialmente os conjuntos documentais reunidos em coleções.

O reducionismo produzido pela veiculação das normas de descrição arquivística promove um grave problema entre os arquivos (objeto) e os instrumentos de pesquisa (produtos), muitas vezes não apresentando uma representação adequada do conjunto documental. Na qualificação do problema elencamos as questões de interrogação que nortearam este trabalho, em particular, a possibilidade de adequação da NOBRADE para a organização da informação de conjuntos documentais fotográficos reunidos em coleções.

Considerar a aplicação da NOBRADE em acervos fotográficos reunidos em coleções, desconsiderando as especificidades desse tipo de acervo e as diferentes necessidades de informação, contribui para uma sequência de equívocos exigindo uma responsabilidade do arquivista, ou de outro profissional da informação, para produzir uma autêntica ponte entre o arquivo e o usuário. Por isso, é fundamental que se tenha cautela quanto à questão da padronização de descrição do patrimônio fotográfico.

O estudo de caso (capítulo 5) demonstra as dificuldades de se trabalhar com um acervo reunido de várias fontes e a necessidade de adequação da NOBRADE diante de uma multiplicidade de fontes do acervo fotográfico, no que diz respeito tanto ao setor público quanto ao privado. Além disso, os desafios de se pensar um acervo diante do “fenômeno da desmaterialização” e da reprodutibilidade diante da questão dos documentos digitais e digitalizados. Como ficou claro no nosso estudo de caso, o *modus operandi* da descrição arquivística deve ser baseada em pesquisa e análise para que não sejam desconsiderados aspectos importantes que podem acabar desprezados, se a operacionalização da atividade não for baseada numa metodologia contundente com a área em questão.

Esta tese pretendeu contribuir para a abertura de um espaço de debate: enxergando a ciência como esforço coletivo, a organização de acervos fotográficos no Brasil será o que seus pesquisadores fizerem nesta área, portanto, não há receita única para a descrição desses conjuntos documentais. Nossa contribuição situou-se na coleta, organização e análise de informações referente ao patrimônio fotográfico sobre o

parque exibidor cinematográfico no Estado do Espírito Santo, com vistas a tornar o campo mais conhecido para novos estudiosos e interessados, podendo, simultaneamente, servir como um esboço de retrato para aqueles que trabalham acervos coletados de instituições públicas e privadas, num contexto similar.

O estudo de caso do projeto Cine Memória possibilitou analisarmos um modelo de adequação da NOBRADE (capítulo 6) para investigar tomada de decisão, apoiado em conhecimentos arquivísticos – traçando um percurso como decisão crítica, quando se opta em utilizar a NOBRADE na descrição arquivística de conjuntos documentais fotográficos reunidos em coleções. A preocupação com as adequações das normas para os acervos fotográficos é a ponta do iceberg. Muito mais importante é a necessidade de pensarmos a pesquisa sobre os acervos fotográficos no que diz respeito à organização da informação e sua representação com vistas ao resgate do seu contexto de produção e da gênese documental.

É com satisfação que vemos a expansão dessa perspectiva (dos estudos da organização da informação dos acervos fotográficos) ter lugar antes mesmo do término deste trabalho, como, por exemplo, as ações do Grupo de Pesquisa Acervos Fotográficos. Quanto mais informações circularem sobre essa temática, maiores as chances desses conhecimentos serem levados a público, não apenas no seio da própria comunidade científica, como também junto à população leiga.

Reduzir a descrição arquivística a uma atividade típica para elaboração de instrumentos de pesquisa é permitir que uma das atividades que formam o pilar da ciência arquivística se transforme numa função técnica sem um mínimo de cientificidade. No Brasil, a NOBRADE caminha na mesma linha e as possibilidades de o CONARQ, por meio de suas câmeras técnicas, conseguir ampliar esse escopo, sem uma parceria efetiva com a classe científica, instituições custodiadoras e parcerias, é praticamente nula.

Para isso, é necessário pensarmos, como primeiro passo (talvez, através da CTDAIS, em parceria com a Câmara Técnica de Descrição Arquivística — CTDA), em uma adequação da NOBRADE para a organização de fundos e coleções fotográficas, com vistas a suprir a necessidade de um modelo comum para todas as instituições. Facilitaria, assim, o intercâmbio de informações; o estabelecimento de

uma terminologia específica com a elaboração de um tesouro para a área; a elaboração de normas de digitalização e sistemas de informação de conteúdo pela rede; a criação de um banco de dados com informação sobre todos os arquivos que possuam acervos fotográficos sob sua custódia; uma política de recursos humanos voltada para o treinamento e formação de profissionais sobre o tema; entre outros.

Algumas ações já são pensadas em nível de academia com o GPAF e a Rede FotoArq⁴². Todavia, existe a necessidade de uma coordenação centralizada e o estabelecimento de parcerias para que possamos avançar nas iniciativas voltadas para o patrimônio fotográfico. Evidentemente, é necessário que o país avance nas políticas que dizem respeito a proteção e difusão de seu patrimônio histórico nas mais diversas especialidades que integram inúmeros bens móveis de interesse artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, científico ou técnico que se encontram em museus, arquivos e bibliotecas. Além disso, incluem-se os arquivos privados, institucionais e pessoais, que também são de interesse histórico e formam o patrimônio documental da nação.

De toda forma, a investigação empregada nas 242 fotografias que compõem este *corpus* de estudo resultou em valiosas considerações qualitativas sobre tratamento de coleções fotográficas. A identificação e consideração de características e linguagens próprias da fotografia nos permite evidenciar a necessidade de gerar trabalhos interdisciplinares para o tratamento de acervos fotográficos nas suas mais diversas formas. É necessário pensarmos em produções de tesouros, dicionários, adaptações das normas, repositórios comuns, estabelecimento de uma metodologia de descrição normalizada e em uma política de aquisições de coleções de interesse do patrimônio cultural, visando um tratamento eficaz, ágil e que permita acesso ao patrimônio fotográfico.

Todas as propostas referentes ao patrimônio fotográfico devem ser pensadas visando permitir estabelecer conexões entre as ações propostas e a aplicação eficiente das normas e os benefícios aos quais as normas visam, como:

- assegurar a criação de descrições consistentes;

⁴² Ambiente científico virtual sobre documentos fotográficos de arquivo. Rede de investigação, discussão e compartilhamento de informação sobre acervos fotográficos.

- facilitar a recuperação e troca de informações;
- possibilitar o compartilhamento de dados de autoridades; e,
- possibilitar a integração de descrições de diferentes arquivos.

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

A normalização da descrição arquivística é uma realidade, mas também uma necessidade, face à diversidade de práticas e de procedimentos, em nível internacional. Todavia, é igualmente importante a sua atualização e adequação a novas realidades, sobretudo, com o advento de novas tecnologias e o aumento de produção documental em ambiente digital. Uma questão que merece atenção, para pesquisa futura, é um estudo sobre as novas tecnologias digitais de criação de informação, entre elas a fotografia.

As novas ferramentas de informação tem a tarefa de converter-se em instrumentos de difusão dos arquivos e coleções do patrimônio fotográfico brasileiro. O que podemos definir nesta pesquisa é que existe muito a ser feito. As coleções fotográficas, hoje, formam parte indissociável do patrimônio documental e que as normas, necessárias nessa tarefa, necessitam urgentemente ser pensadas coletivamente visando alcançar seus objetivos maiores, que é: identificar, gerenciar, estabelecer controle intelectual, localizar, explicar o material de arquivo e assegurar que a descrição resultante seja uma representação precisa desse material para, enfim, promover o acesso.

Por fim, gostaria de finalizar citando Boadas *et al* (2007, p.65), ao refletir sobre as diversidades que podemos encontrar nos acervos fotográficos, e sua visão sobre o assunto.

[...] los diferentes equipamientos gestores del patrimonio, archivos, bibliotecas, museos, centros de documentación, centros especializados, que operan en una misma ciudad, ámbito o territorio, tienen, y están legitimados para tener, fondos y colecciones fotográficas de diversa procedencia. (...).Y es por este motivo que serían especialmente necesarias la elaboración de propuestas que tendieran a unificar y normalizar criterios en los campos del ingreso, la descripción, el tratamiento, la instalación, la conservación, el acceso y la explotación de este tipo de documentación.

O profissional da informação voltado para a pesquisa da fotografia tem que pensar a mesma como registro que nasce em dois vieses. De um lado a fotografia, que já nasce digital e transborda a capacidade das instituições de organizar esse acervo adequadamente por não priorizá-lo como parte de seu patrimônio documental; de outro, os processos de digitalização dos acervos e sua disponibilização em redes através da internet, para os mais diversos tipos de usuários. Esse novo contexto coloca o profissional da informação diante de um conjunto de perguntas, que necessita ser pensado, e de desafios impostos por essa nova realidade que se apresenta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUSTÍN LACRUZ, María del Carmen. **La lectura de las imágenes fotográficas orientada hacia la representación documental**. Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação, [S.l.], pp. 55-88, jan. 2015.

_____. El contenido de las imágenes y su análisis en entornos documentales. In: GÓMEZ DÍAZ, Raquel (ed.) **Polisemias visuales. Aproximaciones a la alfabetización visual en la sociedad intercultural** [Recurso electrónico] / Raquel Gómez Díaz y María del Carmen Agustín Lacruz (eds.). – Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

_____; GIMENO ARLANZÓN, B. Lectura de imágenes. DINLE: **Diccionario Digital de nuevas formas de lectura y escritura**. Salamanca: Universidad de Salamanca. Red Internacional de Universidades Lectoras. Disponível em: <http://dinle.eusal.es/searchword.php?valor=Lectura de imágenes>.

ASSOCIAÇÃO DOS ARQUIVISTAS HOLANDESES. **Manual de arranjo e descrição de arquivos**. Tradução de Manuel Adolfo Wanderley. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional. 1960.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). **Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. **Arquivologia, Biblioteconomia, Museologia e Ciência da Informação: o diálogo possível**. Brasília, DF : Briquet de Lemos / Livros / São Paulo : Associação Brasileira de Profissionais da Informação (ABRAINFO), 2014.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **Arquivos - Terminologia**. NBR 9578 - Norma brasileira recomendada. Rio de Janeiro, 1986.

BARBADILLO ALONSO, Javier. **Las normas de descripción archivística: que són y cómo se aplican**. Gijón-Espanha, Editora Trea, 2011

BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos Permanentes: tratamento documental**. 1ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

SALVADOR BENÍTEZ, A.; RUIZ RODRIGUEZ, A. A. **Archivos fotográficos: pautas para su integración em El entorno digital**. Granada: Editorial Universidad e Granada, 2006.

BENJAMIN, W. **A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica** (Org. e Prefácio – Márcio Seligmann-Silva), Tradução: Gabriel Valladão Silva, 1ª Edição, Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

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

BOADAS, Joan. **Patrimonio fotográfico: estrategias de gestión y preservación, dins el documento escrito y el documento fotográfico**. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones, 2007, p. 15 a 32.

BONAL ZAZO, José Luis. **La descripción archivística normalizada: origen, fundamentos, principios y técnicas**. Gijón: Trea, 2001. *Biblioteconomía y Administración Cultural*; 55.

BORGES, Jorge Luis. **Funes el Memorioso**. Disponível em: <http://app.idu.gov.co/boletin_alejandria/1113_080721/doc/e_libro/funes_elmemorios_o.pdf>. Acesso em 22 set. 2015.

BORKO, H. **Information Science: What is it?** *American Documentation*, v.19, n.1, pp.3-5, Jan. 1968. (Tradução Livre).

BRASIL. **Decreto-lei nº 25**, de 30 de novembro de 1937, Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.

BRASIL. **Constituição [da] República Federativa do Brasil**. Brasília: Senado Federal, 1988.

BRASIL. **Decreto nº 3.551**, de 04 de agosto de 2000. Institui o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o programa nacional do patrimônio imaterial e dá outras providências.

BRASIL. Conselho Nacional de Arquivos. **NOBRADE**: Norma Brasileira de Descrição Arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.

BUCKLAND, Michael K. Information as Thing. **Journal of the American Society for Information Science**. v.42, n.5, pp.351-360, 1991.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagens. SP: EDUSC, 2004.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; GOULART, Silvana. **Tempo e circunstância**: a abordagem contextual dos arquivos pessoais: procedimentos metodológicos adotados na organização dos documentos de Fernando Henrique Cardoso. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso (iFHC), 2007.

CARVALHO, Telma Campanha de. **A fotografia na imprensa diária paulistana nas primeiras décadas do século XX**: O Estado de São Paulo. Tese de doutorado. São Paulo, 2005.

CARVALHO, Vania Carneiro; LIMA, Solange Ferraz. **Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento**: por uma relação solidária entre pesquisa e sistema documental. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v. 32, pp. 15-34, 2000.

CASTRO, Celso. **Pesquisando em arquivos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

CAZES, Leonardo. Dignidade eternizada em um retrato. **O Globo**, Rio de Janeiro, 7 jul. 2013. Caderno Prosa, p.6.

CERVANTES, Gumaro Dámian. **Los documentos especiales en el contexto de la Archivística**. México DF: Edición electrónica, 2008.

CHARBONNEAU, Normand ; Robert, Mario. La description des photographies. **Archives**, vol. 30, no 1, 1998-1999. p. 25-43

Comisión de Normas Españolas de Descripción Archivística (CNEDA). **Modelo Conceptual de Descripción Archivística y Requisitos de Datos Básicos de las Descripciones de Documentos de Archivo, Agentes y Funciones**. Espanha: Ministerio de Educación, Cultura, y Deporte, 2012. Disponível em: <<http://www.mcu.es/archivos/MC/CNEDA/Presentacion.html>>. Acesso em 22 jun. 2015

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

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS (CONARQ). Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos. **e-ARQ Brasil: Modelo de Requisitos para Sistemas Informatizados de Gestão Arquivística de Documentos** / Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos. 1.1. versão. - Rio de Janeiro : Arquivo Nacional, 2011.

_____. **Glossário da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros**. 2014.

COOK, Michael. **Information management and archival data**. London: Library Association Publishing, 1993.

CRUZ MUNDET, José Ramón, **Manual de Archivística**. Madrid, Fundación Sánchez Ruipérez, 1999.

_____. **Manual de archivística**. 4. ed. Madrid: Fundación G. Sanchez, 2001.

CUNHA, George M. **Métodos de evaluación para determinar las necesidades de conservación en bibliotecas y archivos**: un estudio del RAMP / preparado por Georges M. Cunha [para el] Programa General de Información y UNISIST. - París: Unesco, 1988.

CUNHA, Murilo Bastos da; CAVALCANTI, Cordélia Robalinho de Oliveira. **Dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia**. Brasília: Briquet de Lemos, 2008.

DICCIONARIO de terminología archivística. Madrid: Dirección de Archivos Estatales /Ministerio de Cultura, 1993.

DURANTI, Luciana. Origin and development of the concept of archival description. *Archivaria*, n.35. p.47. Spring 1993. [Tradução do autor]

_____. **Registros Documentais Contemporâneos como Provas de Ação.** Estudos Históricos. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 7, n.13, pp.49-64, 1994.

_____. **Diplomática:** usos nuevos para una antigua ciencia. Trad. Manuel Vázquez. Carmona (Sevilla): S&C, 1996.

_____. **Diplomatics:** New Uses for an Old Science. Society of American Archivists and Association of Canadian Archivists in association with Scarecrow Press, 1998.

_____.; FRANKS, Patricia C. **Encyclopedia of archival science.** Londres: Rowman & Littlefield, 2015.

EDMONDSON, Ray. **Una filosofía de los archivos audiovisuales.** En- Programa General de Información de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Paris. Francia, 1998.

_____. **Memoria do Mundo. Diretrizes para a salvaguarda do patrimônio documental.** Paris: Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, Divisão da Sociedade da Informação, 2002. Disponível em: <<http://www.portalan.arquivonacional.gov.br/Media/Diretrizes%20para%20a%20salvaguarda%20do%20patrim%C3%B4nio%20documental.pdf>> [acesso em 26mai2015].

EJARQUE, L. G. **Diccionario del archivero-bibliotecário:** terminología de la elaboración, tratamiento y utilización de los materiales propios de los centros documentales. Gijón: EdicionesTrea, S. L., 2000.

ESPAÑA, **Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.** Disponível em: <http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/l16-1985.t7.html#a49>. [acesso em 26mai2015].

FOIX, Laia. "Patrimonio fotográfico de Catalunya en la red". **El profesional de la información**, v. 20, n. 4, pp. 378-383, 2011.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **Para Além da pedra e do cal**: por uma concepção ampla de patrimônio Cultural. In: ABREU, Regina, CHAGAS, Mário. **Memória e Patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. pp. 65-80.

FRANCH, David Iglésias. **La fotografía digital em los archivos**: que és y como se trata. Gijón: Ediciones Trea, 2008.

HAGEN, Acácia Maria Maduro. Algumas considerações a partir do processo de padronização da descrição arquivística. **Ciência da Informação**, [S.l.], v. 27, n. 3, Mai. 1999. ISSN 1518-8353. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/index.php/ciinf/article/view/312/278>>. Acesso em: 20 Ago. 2015.

HEREDIA HERRERA, Antonia. **Archivística general**: teoría y práctica. 5.^a edición actualizada y aumentada. Sevilla: Diputación Provincial, 1991.

_____. **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.

_____. **La norma ISAD (G) y su terminología**: análisis, estudio y alternativas. Madri: ANABAD, 1995.

_____. **Los niveles de descripción**: un debate necesario en la antesala de las normas nacionales. En: *Boletín de la Anabad*, 2001, LI, n. 4.

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

_____. **Qué es un archivo?** Gijón: Trea, 2007.

HOOG, Emmanuel. **¿Guardar todo? Los dilemas de la memoria en la edad mediática**. México: Radio educación, 2005.

INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES. Multilingual Archival Terminology. Disponível em: www.ica.org/14282/multilingual-archival-terminology/multilingualarchival-terminology.html. [Acessado em: 25 jun. 2014]

JENKINSON, Hilary. **A Manual of Archive Administration.** Percy Lund, Humphries, 1966.

LACERDA, Aline Lopes de. Os Sentidos das Imagens. Fotografia em arquivos pessoais. **Acervo**: Revista do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1993.

_____. **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 (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

_____. A fotografia nos arquivos: produção e sentido de documentos visuais. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.19, n.1, jan.-mar. 2012, pp.283-302.

_____. Quatro variações em torno do tema acervos fotográficos. **Revista do Arquivo Geral do Rio de Janeiro**. n.7 – 2013. pp.239-248.

LAFUENTE, I. T. **Tesauro y Diccionario de objetos asociados a la expresión artística.** Tesauro y Diccionario para la descripción y catalogación de bienes culturales. Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2013.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família.** 3.ed. São Paulo: Edusp, 2001.

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

LODOLINI, Elio. **Archivística**: principios y problemas. Madrid: ANABAD, 1993.

LOPES, Almerinda da Silva. **Memória aprisionada**: a visualidade fotográfica capixaba, 1850/1950. Vitória: EDUFES, 2002.

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

_____. **Como descrever documentos de arquivo**: elaboração de instrumentos de Pesquisa. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial, 2002.

_____. Arquivos Pessoais e como Fronteiras da Arquivologia. **Gragoatá**, Niterói, n.154, pp. 1-140, 2. SEM. 2003.

_____. El contexto archivístico como directriz para la gestión documental de materiales fotográficos de archivo. **Universum**, Talca, v.23, n.2, p.12-37, 2008. Disponível em http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762008000200002&lng=es&nrm=iso. Acesso em 31 mai 2014.

_____. Contextualización archivística de documentos fotográficos. **Alexandria**: revista de Ciencias de la Información, año V, n.8, enero-diciembre 2011.

_____. Usos e desusos da ISAD(G) por instituições de custódia documental. In: Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa. (Org.). **II Seminário Internacional de Arquivos de Museus e Pesquisa**: tecnologia, informação e acesso. 1ed.São Paulo: GTAMP, 2013, v. 1, pp. 85-98.

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

MALVERDES, André. No escurinho dos cinemas : a história das salas de exibição na Grande Vitória : A.Malverdes, 2008.

MARCOS RECIO, Juan Carlos (Coord.). **Gestión del patrimonio audiovisual en medios de comunicación**. Editorial Síntesis ISBN: 978-84-995897-9-4 Madrid, 2013. 221 páginas.

MATTAR, Eliana. Dos arquivos em defesa do Estado ao Estado em defesa dos arquivos. In: MATTAR, Eliana(org.). **Acesso à informação e política de arquivos**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003. pp.15-26.

MILLAR, Laura. "The Deaths of the Fonds and the Resurrection of Provenance: Archival Context in Space and Time". **Archivaria** 53 (2002): 1-15. Disponível em: <<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12833/14048>>. Acesso em: 21 jul. 2015.

MUÑOZ BENAVENTE, Teresa (1997), "El Patrimonio Fotográfico: la Fotografía en los Archivos", en RIEGO, Bernardo et al: **Manual para el uso de archivos fotográficos**. Fuentes para la investigación de fondos documentales fotográficos, Santander, Universidad de Cantabria, pp. 37-69.

O'DONNELL, Lorraine. **Towards Total Archives**: The Form and the Meaning of Photographic Records. *Archivaria*. The Journal of the Association of Canadian Archivists. N.38, Fall 1994, pp.105-118.

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

OPP, James. The colonial legacies of the digital archive: the Arnold Lupson Photographic Collection. **Archivaria**, Ottawa, n.65, pp.3-19, 2008.

PAES, Marilena Leite. **Arquivo**: teoria e prática. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.

PARINET, Elisabeth. Diplomats and institutional photos. **The American Archivist**. Chicago: The Society of American Archivists, v. 59, pp.480-485, fall 1996.

PEARCE-MOSES, Richard. **A glossary of archival and records terminology**. Chicago: Society of American Archivists, 2005. 435 p. (Archival fundamentals series, 2). Disponível em: <http://www.archivists.org/glossary/Bibliography.asp>. Acesso em: 17 out. 2007.

PÉREZ, Antônio Hernández. La fotografía digital. In: GASTAMINZA, Félix Del Valle. **Manual de documentación fotográfica**. Madrid: Editorial Síntesis, 1999.

PERINI, Giselli Maria. **Acervo Fotográfico do Arquivo Geral do Município de Vitória: “Arquivo Morto” ou Memória Viva?** 2005. Monografia (Graduação em Arquivologia). UFES, Vitória, 2005.

RICHTER, Eneida Izabel Schirmer, GARCIA, Olga Maria Corrêa, PENNA, Elenita Freitas. **Introdução à Arquivologia**. Santa Maria: UFSM, 1997.

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

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

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

RUNA, Lucília. Descripción. In: Cruz Mundet, José Ramón. [e-Book] **Administración de documentos y archivos. Textos fundamentales**. Madrid, Coordinadora de Asociaciones de Archiveros y Gestores de Documentos (CAA), 2011. Disponível em: <<http://www.archiveros.net/LIBRO.ARCHIVOS.IBEROAMERICANOS.pdf>>. Acesso em: 24 ago.2015.

SÁNCHEZ VIGIL, Juan Manuel; SALVADOR BENÍTEZ, Antonia: **Documentación Fotográfica**. Barcelona: Editorial UOC, 2013a.

_____.; OLIVERA ZALDUA, M; SALVADOR BENÍTEZ, A. “Patrimonio fotográfico”, In: MARCOS RECIO, J.C (coord.). **Gestión del patrimonio audiovisual en medios de comunicación**, Madrid: Síntesis, 2013b.

SANTAELLA, Lúcia. Os três paradigmas da imagem. In: SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.

SCHWARTZ, Joan M. "We make our tools and our tools make us": Lessons from Photographs for the Practice, Politics, and Poetics of Diplomats. *Archivaria*. **The journal of the Association of Canadian Archivists**, Fall 1995, n.40, pp.40-74.

_____. "Records of Simple Truth and Precision": Photography, Archives, and the Illusion of Control". **Archivaria** 50 (2000): 1-50.

SHELLENBERG, Theodore Roosevelt. **Documentos públicos e privados: arranjo e descrição**. Tradução de Manoel Adolpho Wanderley. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1963.

_____. **Arquivos Modernos, Princípios e Técnicas**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

SILVA, Armando B. Malheiro da; RIBEIRO, Fernanda. **Das ciências documentais à ciência da informação: um ensaio epistemológico para um novo modelo curricular**. Porto: Edições Afrontamento, 2002.

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

SUSPERREGUI, Jose Manuel. **Fundamentos de la fotografía**. Bilbao: editora Universidad del Pais Basco, 1988.

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

VALLE GASTAMINZA, Félix del. El análisis documental de la fotografía. **Cuadernos de documentación multimedia**, ISSN-e 1575-9733, Nº. 8, 1999. Disponível em: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num2/fvalle.html>>. Acesso em 6 mar. 2015.

_____. El análisis documental de la fotografía. In: _____. **Manual de documentación fotográfica**. Madrid: Editorial Síntesis, 1999a.

_____. Dimensión documental de la fotografía. In: _____ **Manual de documentación fotográfica**. Madrid: Editorial Síntesis, 1999b.

_____. Perspectivas sobre el tratamiento documental de la fotografía. **Imagen, cultura y tecnología: Primeras Jornadas** [Madrid, 1 al 5 de julio de 2002] / coord.

por María Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo, María del Rosario Ruiz Franco, 2002, ISBN 84-95933-06-3, pp.165-178.

WEBER, Max. **Ensaio de Sociologia**. Rio de Janeiro : Guanabara Koogan, 1982.