

IMAGEM em unidades informacionais

textos completos

Simposio 29



**III Encuentro de las Ciencias Humanas y Tecnológicas
para la integración de la América Latina y el Caribe**

Internacional del Conocimiento: Diálogos en Nuestra América

7, 8 y 9 de mayo de 2015

Goiânia - Goiás - Brasil

Proposta

O documento imagético é trabalhado constantemente pelas Unidades Informacionais - Arquivo, Biblioteca, Museus e Centros de Documentação, mas seu processamento, guarda conservação e recuperação dependem das instituições que os detêm e são específicos a cada uma delas. A temática é recorrente e as discussões são profícuas, demonstrando o grande volume documental existente e a relevância que possuem em nossa sociedade. A premência no tratamento desses documentos é recorrente na maioria das Unidades, mas a polissemia da imagem dificulta o processamento, acarretando muitas vezes em uma análise superficial e reduzida aos registros imagéticos. Questões do contexto de produção e/ou acumulação, técnicas utilizadas, autoria, circulação comercial e distribuição não são disponibilizados ao pesquisador e na maioria das vezes não são considerados pelas Unidades detentoras dos originais. Destaca-se que o próprio entendimento das funções e objetivos dessas Unidades, a compreensão de documento imagético e de todo o processamento documental, desde a identificação e organização, o tratamento técnico e a conservação, a recuperação e a disponibilização desses documentos para pesquisa, são etapas que definem e caracterizam as informações e o próprio documento. Temos como premissa a importância desses processamentos, pois em última instância são formas de preservação e manutenção da história do documento e de manutenção de uma memória.

Com esses parâmetros pretende-se promover e discutir os procedimentos adotados nas diversas Unidades Informacionais dos países latino-americanos e do Caribe.

Coordenadores:

André Porto Ancona Lopez (UNB) - apalopez@gmail.com

André Malverdes (UFES) - malverdes@gmail.com

Telma Campanha de Carvalho Madio (UNESP) - telmaccarvalho@marilia.unesp.br

Realização científica:



<http://gpaf.info/>

GPAF

Imagem em unidades informacionais: textos completos /
Grupo de Pesquisa Acervos Fotográficos - 2015.
189 f. il.

Editoração e padronização: Laila Figueiredo Di Pietro

III Encuentro de las Ciencias Humanas y Tecnológicas para la Integración de la América Latina y el Caribe. Internacional del Conocimiento: Diálogos en Nuestra América. Mayo 2015, Goiânia.

SUMÁRIO:

Tratamento descritivo e temático de documentos fotográficos: um estudo nas instituições do estado do Paraná (Ana ALBUQUERQUE & Ana SIMIONATO)	04
Fotografia e história do trabalho: o tratamento do fundo documental do sindicomerciários/ES e a importância de sua história para o trabalhador (André MALVERDES & Luiz RIBEIRO)	14
Os cinemas de rua em imagens: a organização do acervo fotográfico do projeto cine memória – as salas de cinema do espírito santo (André MALVERDES)	26
A Rede FotoArq: uma tentativa de intercâmbio de experiências com documentos fotográficos (André LOPEZ & Darcilene REZENDE)	47
A transcodificação do documento fotográfico na classificação arquivística (Ana SOUZA & Andréa ALBUQUERQUE)	57
Documentos fotográficos de arquivo em museu (Bruno MACHADO & Telma MADIO)	64
Visibilizar e potencializar histórias: a fotografia no movimento Xingu Vivo (Camila REIS)	83
Descrição arquivística de documentos fotográficos: projeto de implantação do software DigifotoWeb no Arquivo Central da UnB (Darcilene REZENDE & André LOPEZ)	94
Panorama arquivístico do tratamento de documentos imagéticos forenses pela SPTC-GO (Edson FREITAS Jr.)	110
Pesquisa histórica e metodologia de trabalho em acervos imagéticos e documentais: o acervo Alois Feichtenberger, do MIS-GO (Guilherme OLIVEIRA)	121
Organização de acervo audiovisual: procedimentos técnicos (Laila DI PIETRO)	128
Registros imagéticos como insumo à sustentabilidade de movimentos sociais: um estudo de caso com grupos de quadrilhas juninas (Luiz Carlos ASSUMPCÃO & Frank LEMOS)	138
Apartheid fotográfico nos arquivos: o problema do tratamento conteudista (Natália SARAIVA & Tânia PEREIRA)	159
Acesso e recuperação de informação: fotografias disponibilizadas no Sistema Integrado de Acesso ao Arquivo Público Mineiro – SIAAPM (Niraldo NASCIMENTO)	170
Proposição de uma metodologia de identificação de conjuntos fotográficos dispersos em grandes instituições: estudo de caso na UFES (Rosa COSTA)	180

Tratamento descritivo e temático de documentos fotográficos:

Um estudo nas instituições do estado do Paraná

Ana Cristina de Albuquerque.

Docente da Universidade Estadual de Londrina

Dra. em Ciência da Informação (UNESP)

albuanati@uel.br

Ana Carolina Simionato.

Docente da Universidade Estadual de Londrina

Doutoranda em Ciência da Informação (UNESP)

anacarolina.simionato@gmail.com

Resumo: O documento fotográfico presente em Arquivos, Bibliotecas, Museus e demais modalidades de Centros de Documentação é parte de uma tipologia de recursos informacionais com características que devem ser incorporadas, tanto em seu tratamento descritivo, quanto temático. Nesse sentido, o tema dessa investigação parte do seguinte questionamento: como os fundamentos teóricos da Representação e Organização da Informação são utilizados nas instituições que armazenam documentos fotográficos no Estado do Paraná? O objetivo é analisar os fundamentos da Representação e Organização da Informação que atuam em diferentes ambiências informacionais e entender como tais fundamentos são aplicados a documentos fotográficos. Trata-se uma pesquisa ainda em desenvolvimento e sua metodologia é de base exploratória e descritiva, de cunho teórico e prático. Espera-se que os resultados apontem a existência de princípios das Instituições - que sejam específicos a cada campo -, sua relação com a sociedade e com o tipo de documento, além de esclarecer que há analogamente em cada uma das áreas de estudo a necessidade de produzir e reunir conhecimentos sobre o documento fotográfico.

Palavras-chave: Acervo fotográfico – Paraná. Documento fotográfico. Tratamento temático. Tratamento descritivo.

1 INTRODUÇÃO

A necessidade de atenção aos diferentes tipos de recursos informacionais para a preservação e disseminação de suas informações e, conseqüentemente, sua relação com a memória de um lugar ou acontecimento tem sido objeto de inúmeros trabalhos entre os profissionais da informação. Os documentos fotográficos são figuras recorrentes nestas discussões. Eles estão inseridos nas narrativas de investigações, na pesquisa histórica sobre lugares e fatos, na possibilidade de conhecer, através deles, vestígios do que foi e de como se formou uma cidade, uma família, a organização social de uma nação ou instituição.

Por se referirem a micro aspectos do mundo e a determinados momentos da realidade, o potencial informativo dos documentos fotográficos pode ser alcançado na medida em que sejam contextualizados em sua trama histórica, em seus múltiplos desdobramentos sociais, políticos, culturais, etc. (Kossoy, 2001).

Destarte, Tagg (2005, p. 12, tradução nossa) afirma, a respeito do aparecimento e reconhecimento da fotografia, que este “[...] coincidiu com a variedade de instrumentos e transformações gerados pela natureza da sociedade e, claro, em modos de pensamento, representação e tentativas de agir sobre ele”.

Neste sentido, a obrigação de preservá-los e conhecer sua real situação nas instituições tem caráter urgente, visto que o tratamento de documentos fotográficos, tanto em seus aspectos de conservação, preservação, acondicionamento adequado, quanto em aspectos que se referem ao tratamento temático e descritivo é de extrema importância para a recuperação e acesso a esse tipo de documentação. Portanto, para os documentos fotográficos, as formas de representação temática e descritiva perpassam conceitos que resultam em um aprofundamento e conhecimento dos seus principais fundamentos.

O tratamento de documentos fotográficos insere-se em uma importante atividade que evidencia o papel que da Ciência da Informação na atualidade: o trabalho direto com a informação e o estudo de todos os processos a que essa informação está submetida até que chegue a seus receptores. Desta forma, a presente pesquisa busca entender como os fundamentos teóricos da Representação e Organização da Informação são utilizados nas instituições que armazenam documentos fotográficos no Estado do Paraná.

O objetivo geral é estudar os fundamentos das representações descritiva e temática de documentos fotográficos. Como objetivos específicos, pretende-se levantar as bases teóricas das representações descritiva e temática a fim de estruturar suas definições; verificar como se dá a representação de documentos fotográficos nos acervos selecionados nesta pesquisa; diagnosticar os acervos no âmbito de sua representação descritiva e temática; comparar e confrontar o tratamento temático e descritivo com os manuais clássicos brasileiros que contemplam o tratamento de documentos fotográficos.

Assim, essa investigação se caracteriza por uma metodologia de base exploratória e descritiva, com uma abordagem qualitativa de cunho teórico e prático, tendo como alicerce a literatura disponível que subsidie as novas contribuições acerca do tratamento descritivo e temático dos documentos fotográficos. A forma de coleta dos dados está sendo realizada por questionários e entrevistas que possibilitarão maior contato com os pesquisadores e profissionais que realizam trabalhos relacionados aos documentos fotográficos.

A contextualização e entendimento do documento fotográfico no âmbito de sua representação temática e descritiva se consolidam por meio de um diagnóstico que está sendo realizado em instituições, no Estado do Paraná, que congreguem em seus acervos estes tipos de documentos. Para tanto, as instituições escolhidas são: Arquivo Público de Londrina, Arquivo Público do Paraná, Museu Histórico de Londrina, Museu Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná, Museu da Fotografia da Cidade de Curitiba, Museu da Gravura de Curitiba, Centro de Arte Digital de Curitiba e Centro de Estudos do Movimento de Curitiba.

A pesquisa encontra-se ainda em desenvolvimento e será dividida em duas etapas: o estudo conceitual a respeito da representação descritiva e temática destes registros; e a discussão, que se baseará na compreensão de que todas as normas vigentes em diferentes ambiências informacionais podem englobar objetos singulares como os documentos fotográficos. Esse estudo integra-se ao grupo de pesquisa: ‘Organização e Representação da Informação e do Conhecimento de Recursos Imagéticos (GP-ORICRI)’ da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

Continuamente, os resultados obtidos pela coleta serão analisados, a fim de contribuir com a literatura levantada que possibilitarão o confronto com manuais brasileiros que auxiliam no tratamento de recursos imagéticos.

2 O DOCUMENTO FOTOGRÁFICO CARACTERIZADO PELA REPRESENTAÇÃO TEMÁTICA E DESCRITIVA

Os termos “representação descritiva” e “representação temática” são utilizados com o intuito de evidenciar as diferentes fases de tratamento a que são submetidos os diversos tipos de recursos informacionais, incluindo os documentos fotográficos. Essa diferenciação se refere às etapas que, ao mesmo tempo, são distintas em sua forma de elaboração, mas complementares no sentido da construção de registros para catálogos e bases de dados.

A representação descritiva busca a individualização do documento a fim de que sua representação seja específica. Ou seja, reúne itens por sua semelhança e estabelece relações entre eles (Mey, 1995). A catalogação deve “identificar as possíveis necessidades de informação dos usuários, seguida da criação de uma etiqueta (*tag*), de um texto, ou de um resumo, que vai intermediar o acesso, a identificação e a avaliação do usuário em relação ao recurso original”. (Santos, 2013, não paginado). E, portanto, a catalogação facilita que, em sua busca, o usuário possa identificar, selecionar e recuperar o documento ou o recurso informacional que foi descrito, bem como seu conteúdo, sem dificuldades.

A representação temática, atividade complementar à descritiva, auxilia na recuperação de documentos, pois tem a função de expor seus conteúdos. É caracterizada pela atribuição de assuntos aos documentos a partir da classificação, indexação e da elaboração de resumos. De acordo com Dias e Naves (2013, p. 07) “o tratamento temático [...], tem uma forte carga subjetiva, pois, como o nome indica, visa caracterizar o documento do ponto de vista do seu conteúdo. É o que muitos chamarão de assunto do documento, só que esse assunto dependerá muito de quem faz a leitura”.

Além disso, na representação temática há uma lacuna em relação aos documentos fotográficos, pois “No que tange à representação temática, pode-se afirmar que há uma extensa bibliografia que consolida essa etapa para os materiais gráficos, porém no que se refere aos materiais não-gráficos percebe-se lacunas teóricas e metodológicas que necessitam de atenção.” (Maimone; Gracioso, 2007, p. 01).

Assim, tanto a representação descritiva, quanto a temática se integram caracterizando a socialização de todo o acervo com o usuário, e na medida em que é elaborada uma organização por meio de título, autor, ano e assunto, todos os documentos são disponibilizados com clareza e objetividade, direcionando as representações com a maior especificidade possível e, para que as representações sejam realizadas, é necessário, primeiramente, definir a tipologia do recurso trabalhado de forma a ressaltar as especificidades dos materiais que serão tratados.

Em relação aos instrumentos das representações temática e descritiva, há uma enorme carência de manuais, códigos e padrões que fundamentem as características intrínsecas e extrínsecas do recurso imagético, especialmente do documento fotográfico. Por isso, aponta-se a necessidade de estudar a essência representacional de que este tipo de documento necessita, para que de acordo com o usuário especializado seja possível a recuperação e acesso ao recurso.

Neste sentido, Simionato e Santos (2013, p. 03) explicam que o registro do recurso imagético em geral, independente de seu ambiente ser analógico ou digital, demonstra que as características “[...] não são abordadas e muitas vezes os atributos são valorados por características textuais apenas contextualizadas [...]. Dessa forma, os manuais existentes representam o documento fotográfico à mesma maneira do livro.

Neste contexto, entende-se que os manuais não oferecem o suporte necessário para que estes documentos específicos sejam devidamente representados. Como também, a representação e organização dadas aos acervos onde há documentos fotográficos que vão se formando, sejam estes de natureza institucional ou pessoal, que refletem o pensamento de uma época.

Há de se considerar que as formas de organizar e representar documentos devem ser mantidas e respeitadas pelas instituições que os recolhem, a fim de “[...] não apagar os traços da sua organicidade, traduzida no modo como ela foi acumulada, reunida e, ainda, naquilo que foi intercambiável nessa reunião [...]” (Gonçalves; Marcondes, 2005, p. 263).

3 O DOCUMENTO FOTOGRÁFICO EM BIBLIOTECAS, ARQUIVOS, MUSEUS E CENTROS DE DOCUMENTAÇÃO

Investigar os parâmetros teóricos que cercam a área da Ciência da Informação, assim como definir conceitos, exige examinar as fontes onde possam ser apreendidas informações que subsidiem discussões acerca do que foi sugerido. Esse parâmetro torna-se um desafio especialmente pela dificuldade em reunir bibliografias, por vezes dispersas, e compor discussões que apenas recentemente vêm sendo pensadas com maior frequência no âmbito da Ciência da Informação.

Em artigo onde trabalha a questão da fotografia e os arquivos Heredia Herrera (1993) destaca que a França é o país que tem um maior cuidado e atenção às discussões de cunho arquivísticos e que leva em consideração a fotografia como um documento que faz parte de praticamente todas as instituições (Heredia Herrera, 1993). Desde 1859 as coleções de fotografias e seu armazenamento em instituições públicas daquele país se tornaram algo habitual, visto que uma sala exclusiva para estes documentos foi mantida no “Palacio de Industria” (Heredia Herrera, 1993). A autora relata também que em 1949 houve a publicação do primeiro repertório de coleções fotográficas. Não se limitando aos arquivos, a fotografia na França alcançou também museus, como o Museu D’Orsay que propiciou exposições permanentes e, por conseguinte, a Biblioteca Nacional francesa, que guarda milhões de documentos fotográficos (Heredia Herrera, 1993).

Para Lacerda (2008), a fotografia, assim como os filmes, são frutos da era moderna e padecem com a ênfase dada ao documento textual que praticamente ainda domina o universo de estudo de pesquisa neste campo, ficando relegadas as discussões em relação às “suas características [fotográficas] de registro visual e os atributos exigidos para a aferição de seu valor documental.” (Lacerda, 2008, p.76). No entendimento da autora isso acontece mesmo tendo como fato a presença destes documentos nos arquivos públicos e pessoais.

Quanto a entrada do documento fotográfico nos arquivos, Heredia Herrera (1993) escreve que há diversas questões que necessitam de aprofundamento, quais sejam a terminologia, conservação, suas possibilidades informacionais, formas de agrupamento, o tratamento que transita entre a dupla vertente de classificação e de análise. Segundo a autora, o que realmente importa é conhecer os documentos fotográficos e poder estabelecer suas semelhanças ou não com os documentos de um arquivo. A autora coloca como principal observação a vinculação institucional sendo o diferencial para os diversos suportes. Apenas estabelecendo essa relação é possível tratar o documento tanto quanto a sua conservação e armazenamento como quanto as suas propriedades informacionais e a recuperação de informações. (Heredia Herrera, 1993).

Já Lacerda (2008, p.76-77), vê na inserção destes documentos nos arquivos:

[...] uma transformação notável na área, modificando profundamente a própria forma de se produzir e acumular arquivos no mundo contemporâneo [...]. Essas formas de registro de ação e de informação são portadoras de ‘materialidade’ e de ‘recursos de expressão’ distintos daqueles que

representam os diferentes registros presentes na massa documental acumulada ao longo dos séculos.

Esta questão é identificada pela autora como uma primeira dificuldade em aplicar as metodologias presentes no tratamento arquivístico (Lacerda, 2008) que foram durante séculos consolidadas para materiais ditos “tradicionais”. Para Heredia Herrera (1993), o entendimento do conceito de arquivo foi ampliado pelas discussões na linha francesa, onde os objetivos podem, por exemplo, não se limitar a armazenar apenas documentos resultantes de gestão institucional, mas também a outros tipos de documentos que são testemunhos das atividades humanas e fazem parte da memória coletiva (Heredia Herrera, 1993).

Outra questão apontada por Heredia Herrera (1993) é a dimensão artística e informativa que a fotografia apresenta que faz com que este documento esteja em arquivos, bibliotecas, museus e centros culturais sendo diferenciadas pelos objetivos a que foi produzida, deixando para as instituições a decisão de qual deve armazená-las.

O uso que o documento fotográfico pode ter em um arquivo está ligado aos objetivos da instituição que, de acordo com Lacerda (2008), justamente por esse motivo, podem ser utilizados separadamente ou ficar alocados em diferentes espécies e tipos documentais, podem ser copiados em novas séries e servir a outras funções diferentes das inicialmente propostas e podem ter um tratamento de arquivamento específico, sem levar em consideração o restante da organização da instituição (Lacerda, 2008).

Os Arquivos, permeados pelos princípios de proveniência e de integridade, são elucidados ao contato com o documento fotográfico no momento de aquisição de um fundo, e em muitas vezes seu tratamento descritivo e temático é designado em conjunto a outras tipologias documentais. Heredia Herrera (1993) aponta que a principal observação é a vinculação institucional sendo o diferencial para os diversos suportes, e por isso há diversas questões sobre o documento fotográfico que necessitam aprofundamento nos Arquivos, entre as quais: terminologia, conservação, formas de agrupamento, o tratamento que transita entre a dupla vertente de classificação e de análise.

Nas Bibliotecas, o que se supõe analogamente às fotografias nos arquivos, é que a partir da segunda metade do século XIX os documentos fotográficos passaram a fazer parte da realidade social e, as bibliotecas como instituições que servem à parcelas da sociedade, adquiriram e armazenaram registros fotográficos praticamente desde sua consolidação.

Alguns estudos mostram que a França foi primeiramente onde fotografias foram armazenadas em instituições como bibliotecas, arquivos e museus. De acordo com Vasquez (2000) a Bibliothèque Nationale da França foi a primeira instituição no mundo a recolher e incluir fotografias ao seu acervo.

Historicamente, a *Bibliothèque Nationale* da França foi a primeira instituição em todo o mundo a incorporar a fotografia ao seu acervo, ao receber, em 1851, uma série de doze calótipos produzidos pela *imprimerie photographique* de Blanquart-Evrard, a título de depósito legal, em obediência à conhecida lei que já incidia há décadas sobre os livros e as gravuras. (Vasquez, 2000, p.44-45).

O autor considera este começo nobre, por conta do editor Louis-Dédiré Blanquart-Evrard, responsáveis por fotografias do livro de Maxime Du Camp, que contava com registros de lugares como o Egito, Palestina e Síria, lugares estes que foram visitados por Maxime Du Camp e pelo escritor Gustave Flaubert entre 1849 e 1851. O autor explica também que a entrada das fotografias na *Bibliothèque Nationale* da França não foi apenas por meio de livros, mas existiam os portfólios sobre determinados temas que agregavam conjuntos de fotografias. A aquisição se dava também com imagens avulsas que, cada vez produzidas em maior quantidade, influenciou a ampliação do *Cabinet des Estamps*. Pela primeira vez foi perceptível como a produção em massa da fotografia incidiria em uma instituição informacional, requisitando espaço, profissionais adequados e tratamento coerente.

Nos Estados Unidos, também foi uma biblioteca, a Lybrary of Congress, sediada em Washington, a primeira instituição a colecionar fotografias, objetivando com isso subsidiar o trabalho dos congressistas, a votação de leis e as reformas políticas e sociais. (Vasquez, 2000, p.44)

Com estas primeiras incursões nas instituições referenciadas pelo autor, é possível compreender que coleções de documentos fotográficos são uma realidade em bibliotecas que os armazenam por diferentes razões. É interessante referenciar Alves (1998, p. 05), que logo na apresentação do Manual para Indexação de Documentos Fotográficos, afirma que este documento também tem lugar na biblioteca:

A Biblioteca é, originalmente, a casa do livro. Ou, para sermos mais abrangentes, da documentação textual. Mas há muito o texto deixou de ser a única fonte primária relevante na pesquisa em diversos campos do conhecimento. A imagem, que antes era usada apenas como mera ilustração do texto, ganhou relevo na medida em que se desenvolveram estudos visando o aprofundamento de sua leitura e que a multimídia passou a ter papel relevante nos processos de informação, preservação e divulgação de imagens.

O Manual é referência para os profissionais de todos os campos que trabalham com documentos fotográficos e foi elaborado por conta do acervo de fotografias que a Biblioteca Nacional possui. A questão da indexação é abordada de forma a dar ao pesquisador acesso eficiente e rápido aos documentos fotográficos e foi idealizado por bibliotecários. Publicado em 1998, suas recomendações até hoje são utilizadas por bibliotecas que possuem acervos com fotografias.

No entanto, por vezes em Bibliotecas, o documento fotográfico nem sempre é incorporado em catálogos ou nas listas de registros e, por isso, poucos profissionais conhecem a capacidade informacional desse tipo de recurso. O que gera pouca literatura sobre documentos fotográficos em Bibliotecas. Mas deve-se destacar que em algumas grandes bibliotecas esse tipo de recurso recebe o tratamento adequado, como na *Library of Congress* (LC).

Por fim nos museus, as inovações tecnológicas do século XIX se estendem através de diferentes áreas, e, justamente quando este teve a sua expansão e difusão perante a sociedade como instituição científica, de aprendizado e de pesquisa, a fotografia iniciava seu percurso, sendo neste século, como é conhecido, pela primeira vez fixada sua imagem em uma superfície plana. Esta idéia é explicitada por Crimp (2005) quando escreve que:

Se a teoria estética modernista e sua prática começam com a criação, nos primeiros anos do século XIX, do museu tal como o conhecemos, elas também coincidem com a invenção da fotografia, cujas imagens mecanicamente determinadas iriam persegui-las. A pintura, principal arte do museu, desenvolveu-se ao longo da era moderna em oposição aos poderes descritivos da fotografia, sua ampla disseminação e seu apelo de massa. (Crimp, 2005, p.16).

Em meio às transformações e as discussões sobre arte e técnica, a fotografia chega no museu e gera uma discussão que se insere no terreno das máquinas, das imagens mecanizadas e do avanço tal dos instrumentos tecnológicos, que até para representar a realidade se utiliza de um instrumento.

A inserção da fotografia no museu se deu em meio a debates sobre o paradigma de esta ser ou não arte. Vasquez (2002) escreve que a questão ainda suscita dúvidas e parece não ter encontrado uma resposta que satisfaça às correntes de estudiosos do assunto. O autor comenta que:

A fotografia, assim como a escrita, é uma linguagem simbólica que tanto pode ser empregada com fins de expressão artística quanto com fins meramente utilitários. Entretanto, enquanto no campo da escrita há uma nítida distinção entre o caráter utilitário de um contrato de trabalho e o caráter expressivo de um poema, no campo da fotografia existe uma inexplicável confusão entre as fotografias meramente utilitárias e aquelas produzidas com uma verdadeira expressão artística. (Vasquez, 2008, p.46).

Para Costa (2008) o processo de legitimação da fotografia pelos museus de arte – no caso de sua pesquisa os museus de arte no Brasil, especificamente o Museu de Arte Contemporânea da USP – é o resultado de três fases que a autora chama de estratégias, tendo cada uma suas próprias discussões e problemáticas.

Quanto ao tratamento documental nos Museus e nos Centros de Documentação, o documento fotográfico é encarado como coleção e, por isso, “Os princípios de organização dos quais depende a coleção sistemática pressupõe uma realidade observável e operações racionais que permitam a seleção deste ou daquele objeto do mundo material para ser considerado, estudado, preservado.” (Lima; Carvalho, 2005, p. 19).

Portanto, ao investigar as diferentes ambiências informacionais entre Arquivos, Bibliotecas, Museus e Centros de Documentação, fica claro que há pontos que coincidem por algumas perspectivas científicas comuns. De forma que, independentemente da Unidade Informacional, nem sempre se perceberá os mesmos traços constitutivos, sendo diferentes as funções no que dizem respeito ao documento fotográfico. (Albuquerque, 2006).

4 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

O tratamento de documentos fotográficos pelos diferentes campos é sistematizado a partir de elementos que são ordenados a fim de representar o seu contexto, cujo principal objetivo é o acesso à informação.

Em quaisquer aspectos que se encontrem, a partir do momento em que integram uma instituição, os documentos fotográficos necessitam de métodos e tratamentos que façam refletir, da forma mais objetiva possível, suas informações, por vezes claras e facilmente perceptíveis, por vezes, devido a sua contextualização e produção, de difícil acesso aos profissionais envolvidos em seu tratamento.

Neste sentido, os tratamentos temático e descritivo são atividades complexas que congregam os princípios da representação e da prática e, por esse motivo, requerem aprofundamento e políticas que especifiquem as características relevantes para o seu tratamento sem ignorar que este tipo de documento não pode ser tratado conjuntamente a outro tipo de acervo.

BIBLIOGRAFIA

- Albuquerque, A. C. (2006). Catalogação e descrição de documentos fotográficos em bibliotecas e arquivos: uma aproximação comparativa dos códigos AACR2 e ISAD (G). Dissertação de Mestrado em Ciência da Informação, Faculdade de Filosofia e Ciências - Universidade Estadual Paulista, Marília.
- Crimp, Douglas. (2005). *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes.
- Costa, Helouise. (2008). Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da Usp na década de 1970. In *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 16, n. 2, jul./dez 2008. (131-173).
- Dias, E. W. & Naves, M. M. L. (2013). *Análise de assunto: teoria e prática* (2a ed.). Brasília, DF: Briquet de Lemos.
- Gonçalves, C. D. & Marcondes, M. A. (2005). Coleção fotográfica V-8. In *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*, São Paulo, v.13, n.1, 2005. (253-269). Recuperado em 7 Julho, 2014, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27313109>.
- Heredia Herrera, A. (1993). La fotografía y los archivos. In *Foro Iberoamericano de la Rábida*. Jornadas Archivísticas, 2, 1993, Huelva: Diputación Provincial.
- Kossov, B. (2001). *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial.

- Lacerda, Aline Lopes de. (2008). *A fotografia nos arquivos: a produção de documentos fotográficos da Fundação Rockefeller durante o combate da febre amarela no Brasil*. Tese de Doutorado em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Lima, S. F. De & Carvalho, V. C. (2005) Cultura material e coleção em um museu de história: as formas espontâneas de transcendência do privado. In: Figueiredo, B. G. & Vidal, D. G. (Orgs.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades ao museu moderno*. Belo Horizonte: Argymentvm; Brasília: CNPq.
- Maimone, G. D. & Gracioso, L. S. (2007). Representação temática de imagens: perspectivas metodológicas. *Informação & Informação*, v. 12, n. 1, jan./jun. Recuperado em 20 Julho, 2014, de <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/1760>.
- Mey, E. S. A. (1995). *Introdução à catalogação*. Brasília: Briquet de Lemos.
- Santos, P. L. V. A. C. (2013). Catalogação, formas de representação e construções mentais. *Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação*, v. 6, n. 1. Recuperado em 29 Julho, 2014, de <http://inseer.ibict.br/ancib/index.php/tpbci/article/view/100>.
- Simionato, A. C. & Santos, P. L. V. A. C. (2013). Descrição de recursos imagéticos digitais: apresentação de um modelo conceitual. *Anales de Documentación (Internet)*, v. 16, p. 1-17. Recuperado em 20 Julho, 2014, de <http://revistas.um.es/analesdoc/article/view/179261>.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Vasquez, Pedro Karp. (2000). Mudança de foco: a criação de Departamento de Fotografia, Vídeo & Novas Tecnologias do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v.32.
- Vasquez, Pedro Karp. (2008). *A fotografia no Império*. São Paulo: Jorge Zahar.

Fotografia e história do trabalho:

O tratamento do fundo documental do Sindicomercitários-ES e a importância de sua história para o trabalhador

André Malverdes

Docente da Universidade Federal do Espírito Santo

Doutorando em Ciência da Informação (UnB)

malverdes@gmail.com

Luiz Cláudio M. Ribeiro

Docente da Universidade Federal do Espírito Santo

Arquivista e Dr. em História

sombradoscamaras@gmail.com

Resumo: O texto apresenta o projeto do Centro de Memória do Sindicato dos Empregados do Comércio no Estado do Espírito Santo - SINDICOMERCIARIOS-ES, de 1931. A pesquisa histórica e a organização do acervo do Sindicomercitários-ES revelaram a atuação da entidade no Estado Novo, nos períodos democráticos e no regime militar de 1964-1985, as suas estratégias de luta pela saúde, esporte, educação, moradia, jornadas de trabalho e crédito para seus associados, construindo uma identidade da categoria que ainda persiste. O acervo do Sindicato apresentava vários problemas como: desorganização da massa documental, ausência de unidade do acervo, descontinuidade, péssima conservação, o que proporcionava o desconhecimento dos trabalhadores e lideranças sobre o papel histórico da sua entidade. Na véspera de seus 75 anos o Sindicato percebeu que “resgatar” a história era um projeto importante e sem ela. O artigo demonstra a implementação do Centro de Memória, sua importância e desafios na política de formação da memória/identidade do trabalhador comerciário. A pesquisa foi realizada por especialistas da Universidade Federal do Espírito Santo abrangendo arquivos pessoais e institucionais reunidos num rico acervo que se converteu em Centro de Memória da instituição onde as pessoas redescobrem valores e experiências coletivas, reforçam vínculos, criam empatias com sua trajetória e podem refletir sobre as expectativas do futuro. O arquivo disponibilizou 678 títulos bibliográficos, 2.380 documentos textuais, 62 audiovisuais, 27 peças de caráter museológico e 7.000 fotografias. Também gerou um livro histórico-institucional, conteúdos para internet/intranet, exposições e produtos de suporte, centro de documentação e memória, levantamento das diretorias, vídeo institucional e elaboração de uma gestão documental. O projeto revelou um tesouro documental relacionado ao desenvolvimento das cidades, da política e da própria maneira de viver dos trabalhadores.

Palavras-Chaves: Acervo. Fotografia. Memória.

1 DO AUTORITARISMO À LUTA POR DIREITOS

A vinculação da história do Sindicato dos Empregados do Comércio no Estado do Espírito Santo (Sindicomercitários-ES) com o desenvolvimento urbano e político do Espírito Santo faz parte da construção e dos valores sindicalistas no estado. A entidade foi criada no âmbito das transformações políticas que tiveram início com o final do período da História do Brasil conhecido como Primeira

República. Ao assumir o poder no Governo Provisório em 1930 o presidente Getúlio Vargas (1930-1945 e 1951-1954) deu início à constituição de uma base legal de formação de sindicatos de patrões e de trabalhadores que até hoje perdura no Brasil através da Consolidação das Leis do Trabalho (1942).

Neste processo, formaram-se as lideranças que foram sendo absorvidas no aparelho autoritário do governo Vargas, o que caracterizou as primeiras diretorias e os primeiros movimentos organizados por direitos e negociações coletivas que fizeram dos comerciários capixabas uma das categorias mais antigas e melhor organizadas.

Na década de 1950, o Sindicomerciários-ES tomou parte na mobilização dos trabalhadores pela manutenção de um projeto nacional de desenvolvimento econômico e social e lutou pela criação de empreendimentos da base econômica nacional sobre a iniciativa do Estado, como é o caso da infraestrutura portuária e de energia elétrica. Ao mesmo tempo, o Sindicato viu suas atividades e seus quadros de associados expandirem-se na medida em que um modelo de crescimento industrial fortemente vinculado à indústria siderúrgica suplantava o perfil anterior da economia local, fortemente vinculado ao comércio de produtos de primeira necessidade e implementos agrícolas e para a agroindústria. Num contexto de *modernização conservadora*, a entidade bateu-se por adequar o horário de funcionamento do comércio à *semana inglesa* de 44 horas e acompanhou a expansão das lojas de produtos do gosto da classe média como as lojas especializadas em tecidos, sapatos, eletrodomésticos e outros artigos de consumo mais sofisticado que sobreveio à expansão da urbanização na capital do Espírito Santo.

A entidade também cumpriu papel relevante tanto nos movimentos de rua que exigiram o retorno do regime presidencialista no país e a posse de João Goulart quando na renúncia do presidente eleito Jânio Quadros (1961) e nos movimentos de rua pela implantação das *reformas de base* (educação, trabalho, reforma agrária etc.) propostas pelo governo Goulart. Infelizmente, no golpe de Estado de abril de 1964 os trabalhadores viram seu projeto de país naufragar com a instituição do regime cívico-militar que perdurou até as eleições indiretas de 1984.

Durante o período autoritário (1964-1984) o Sindicomerciários-ES dedicou-se a uma agenda associativa voltada para a organização da prestação dos serviços de saúde, educação, moradia, lazer e entretenimento, já que o governo censurava e reprimia as manifestações públicas das diretorias e as induziu a não *fazer política* por considerar esta prática cotidiana como *subversiva* ao interesse nacional.

Já na difícil passagem do regime cívico-militar para a retomada da democracia representativa ocorrida entre os anos de 1978 e 1985, o Sindicomerciários-ES não só retomou a prática da composição de chapas para a escolha dos quadros diretores que a caracteriza como também atuou no sentido de apoiar a luta democrática de outras representações sindicais menos organizadas. Assim, o Sindicomerciários-ES

logo assumiu a liderança das entidades do campo democrático colocando-se no eixo de forças que suportavam o Partido dos Trabalhadores e a formação de seu *braço sindical*, a Central Única dos Trabalhadores (CUT), fundada em 1983 e abrigada na sede do Sindicomerciários-ES. Em 1984, o primeiro-secretário do Sindicomerciários-ES, João Carlos Coser, elegeu-se como o primeiro presidente da CUT no Espírito Santo.

Desde então, o Sindicomerciários-ES participou de todas as greves e negociações salariais e por direitos dos trabalhadores, de todos os grandes debates que sobrevieram à institucionalização da vida política brasileira, e da crítica do modelo econômico implantado pela *Nova República* durante o governo Sarney, que considerada lesivo aos trabalhadores e aos interesses populares e excessivamente aderente à *cartilha* do FMI. Assim, articulando-se dentro do eixo de forças políticas sob a influência do Partido dos Trabalhadores e movimentando-se através da CUT num núcleo de influência identificado com a liderança máxima deste partido, Luís Inácio Lula da Silva, o Sindicomerciários-ES projetou-se ainda mais junto à sociedade capixaba e nacional na lenta e exaustiva caminhada da construção de um Estado democrático no Brasil. A maior e mais expressiva mobilização dessa articulação das forças políticas da esquerda *petista* brasileira deu-se na denúncia do desmonte da máquina pública estatal preconizada pela *onda neoliberal* que levou as maiores empresas estatais, o sistema de saúde, o sistema escolar e a previdência social à *fogueira das privatizações* e à perda dos direitos dos trabalhadores, adquiridos desde suas lutas durante a ditadura Vargas.

Contrapondo-se à cartilha liberal do *Consenso de Washington*, o Sindicomerciários-ES fez coro, mais uma vez, às forças organizadas à esquerda no Brasil, cujo papel central assumido pelo PT teve expressão maior nas mobilizações pela eleição de Lula em 1989, 1994, 1998 – todas debeladas pelo bloco conservador de Collor de Mello e Fernando Henrique Cardoso que lograram eleger-se – finalmente exitoso nas eleições de 2002 e 2006 que conduziram e confirmaram Lula no poder até 2010 e o cumprimento de uma agenda local, nacional e internacional condizente com muitos interesses das entidades dos trabalhadores. Neste contexto, cabe papel de destaque às entidades sindicais de maior prestígio, antiguidade e tradição, além do número e da área abrangida pelos quadros de associados.

2 PROJETO DE TRABALHO: CONTEÚDO E FORMA

É neste contexto social, político, econômico e cultural e diante das incertezas e mudanças estruturais que pontuavam o *mundo globalizado* que a realização de um projeto de memória e história do trabalho dos Sindicomerciários-ES ganha relevo e se justifica a ponto de fazer-se incluir no planejamento estratégico da entidade dos comerciários.

O resgate da história do Sindicomerciários-ES envolvendo toda a equipe num intenso trabalho de coleta e pesquisa nos principais centros de documentação e arquivos do Espírito Santo. Nesse sentido, trabalhar a memória institucional não é simplesmente referir-se ao passado da instituição. Memória institucional é, sobretudo, o uso que a instituição faz de sua história. E dependerá da forma de perceber e valorizar sua própria história que as instituições podem aproveitar (ou perder) a oportunidade de utilizar essa *ferramenta* para adicionar mais valor a sua atividade. (WORCMAN, 2004)

“Resgatar” a história passou a ser, assim, um projeto importante para muitas instituições que perceberam que tanto os registros físicos do passado como as pessoas que vivenciaram os momentos históricos estavam se perdendo. (RIBEIRO, 2006).



Figura 1: Sessão solene de 21 de setembro de 1931 marca a fundação do Sindicato dos Empregados no Comércio no Estado do Espírito Santo. Em pé, o representante do Ministério do Trabalho Indústria e Comércio, Henrique da Silveira Lobo. Sentado à direita, redigindo o livro de ata, Luiz Manoel Vellozo. Imagem do Centro de Memória do Sindicomerciários.

FONTE: Centro de Memória Sindicomerciários-ES.

O marco inicial do trabalho unindo a equipe de historiadores e arquivistas com o Sindicato dos Trabalhadores no Comércio no Estado do Espírito Santo (Brasil) foi o projeto PROFISSÃO COMÉRCIO: BALCÃO E ORGANIZAÇÃO POLÍTICA NOS 75 ANOS DO SINDICOMERCIÁRIOS (1931-2006) cujo objetivo era o levantamento da documentação existente resgatando de depósitos precários, e dar ênfase à pesquisa e difusão da história do Sindicato sob a perspectiva dos que ajudaram a construí-lo.

Esse projeto resultou numa grande pesquisa de duração de 12 meses que foi iniciada em junho de 2005 na sede do sindicato e nas regionais localizadas nas cidades do interior. Seu desdobramento foi a criação de um centro de memória, uma exposição itinerante, um vídeo institucional e um livro. O acervo físico resultante do projeto está disponível aos empregados, filiados e à sociedade em geral.

Para o desenvolvimento do projeto de pesquisa e produção do livro foi formada uma equipe coordenada pelo historiador e arquivista Luiz Cláudio M. Ribeiro, e composta pelo historiador e arquivista André Malverdes, a quem coube a organização do acervo e parte da pesquisa documental. Foram feitas viagens às cidades de Cachoeiro de Itapemirim, Colatina, Linhares e São Mateus para coleta de informações, visitas de campo, entrevistas orais e pesquisa iconográfica.

3 AS FONTES

A atividade de pesquisa aconteceu nos arquivos e bibliotecas de várias instituições do Espírito Santo, além de acervos pessoais de várias lideranças e familiares que passaram pela presidência do sindicato: Arquivo Público Estadual do Espírito Santo (APEES), Biblioteca Pública Estadual (BPE), Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo (BCUFES), Arquivo Geral do Município de Vitória (AGMV), Instituto Jones dos Santos Neves (IPES). Foram examinados diversos tipos de publicações, atas, jornais (locais e de circulação nacional). Merece destaque as entrevistas orais realizadas com atuais e antigos diretores e funcionários do Sindicomercários-ES.

Apesar do projeto de organização do arquivo ter sido concluído em cerca de 6 meses, a construção do espaço para sua implantação foi bastante demorada. Esta demora deveu-se a diversas indecisões e de alterações mal planejadas no edifício sede do Sindicato, apesar da equipe de História e Arquivologia ter prestado um trabalho de consultoria no detalhamento e no acompanhamento do projeto que não foram cumpridas de modo satisfatório. Ao final, os erros cometidos foram evidenciados porque a obra apresentou problemas como infiltração de águas de chuva que foram em parte acertados. Resta, porém, ainda muito a ser feito.

4 O ESPAÇO DO CONHECIMENTO HOJE

Embora o espaço esteja aberto à visitação, o tratamento técnico dos acervos (ver quadro) está novamente paralisado, aguardando disponibilidade de recursos para a implantação de um banco de dados integrado ao portal corporativo, de forma a possibilitar pesquisa on-line, a atualização dos acervos e o desenvolvimento de novos produtos e serviços da informação. Contudo, tudo vai depender das decisões que serão tomadas pela atual diretoria, que não tem demonstrado estar comprometida com o prosseguimento dos trabalhos aderente a um arquivo com características de Centro de Memória.

O ponto fundamental é que, com o desenvolvimento do projeto de organização e pesquisa já realizado, o sindicato tem hoje a percepção global da importância da preservação e disseminação do seu patrimônio documental e de sua história.

Tabela 1 :Caracterização do acervo do Centro de Memória Sindicomerciários-ES

TIPO DE ACERVO	QUANTIDADE	CARACTERÍSTICAS
BIBLIOGRÁFICO	678 títulos	Publicações e estudos de diferentes procedências e relacionados às linhas de acervo definida.
TEXTUAL PERMANENTE	2.380 documentos	Toda a documentação que reflete aspectos significativos da trajetória da instituição desde sua criação até a atualidade, ou seja, não é formada apenas por documentos antigos ou raros. Fazem parte desse acervo documentos como: • Projetos da instituição; • Relatórios técnicos e administrativos; • Campanhas de filiação e promocionais; • Clippings (papel e eletrônico); • jornais internos; • impressos; • planos estratégicos; • atas etc.
AUDIOVISUAL	62 dvds	Fitas e áudio e vídeo produzidas ou acumuladas pelo sindicato e referentes à sua área de atuação ou setores correlacionados.
BANCO DE DEPOIMENTOS	58 entrevistas	Registro gravados em áudio e/ou vídeo com pessoas ligadas direta ou indiretamente a história do sindicato.

		Essas entrevistas conduzidas de acordo com os métodos da história oral, são complemento importante do trabalho de pesquisa histórica e de organização de fontes, na medida em que preenchem lacunas informativas e evidenciam elementos intangíveis da evolução da cultura organizacional.
MATERIAL MUSEOLÓGICO	27 peças	Objetos tridimensionais e documentos que representam aspectos significativos da trajetória da empresa, como troféus, certificados, camisetas de campanha, panfletos, cartazes, etc.
FOTOGRAFICO	aprox. 7.000 Iconografia	Relacionada à empresa, de origem interna ou externa, em diferentes suportes (papel, eletrônico ou filme)

Observação: Existem ainda 496 referências bibliográficas (livros, apostilas e cartilhas), 175 revistas, 454 informativos (jornais, cartazes, adesivos e folhetos), 56 fitas de vídeo.

O projeto tinha o objetivo inicial de implantar um Centro de Memória e de produzir um livro como resultado do amplo relatório de pesquisa que sistematizasse a história do Sindicomerciários-ES. Os trabalhos realizados passaram pelos enfrentamentos de diversas ordens de problemas, cujo relato poderá contribuir para as instituições que desejam investir nesse tipo de atividade e que, provavelmente, incorrerão nas mesmas dificuldades.

Numa instituição sindical a cultura da preservação e da valorização da história institucional não é disseminada. As atribuições cotidianas, as questões políticas, sociais e trabalhistas levam os gestores a preocuparem-se exclusivamente com o presente e com o futuro próximo, deixando a memória para um segundo plano.

Afinal, a memória não é apenas institucional, pois contempla o papel gerado, pois contempla o conhecimento gerado e acumulado pela empresa ao longo de sua trajetória, o que significa dizer que é parte fundamental do patrimônio de uma instituição. A falta de percepção sobre a importância da memória na organização também leva ao fortalecimento de estereótipo sobre ela. A memória é identificada apenas com o que é antigo, com o documento amarelado, com as efemérides, como aquele caso pitoresco que se presta à mera recordação ou celebração e não se relaciona com o presente. (WORCMAN, 2004)

A questão cultural foi o grande desafio a começar pela gestão documental do sindicato e a necessidade da correção de não-conformidades com a técnica e metodologias arquivísticas. Para mudar essa visão no primeiro momento foi realizado um intensivo resgate documental em poder das unidades, dos ex-funcionários e principalmente na massa documental acumulada na sede da instituição. O trabalho

consistiu inicialmente na triagem, identificação da documentação de valor histórico e de tudo que pudesse servir de fonte para a reconstituição histórica e de acervo inicial do Centro de Memória.

O acervo acumulado na sede gerado pela instituição apresentava problemas crônicos comum nos arquivos institucionais brasileiros: recolhimento inconstante, eliminação indiscriminada, ausência de condições adequadas de conservação nos depósitos e pouca manutenção do local, que levam a acidente como inundações e incêndios e permitem a ação nefasta de roedores, insetos e microorganismos.

Num segundo momento foi realizado o desenvolvimento de uma campanha permanente entre os funcionários e colaboradores do sindicato englobando reuniões, banners, boletins eletrônicos, informativos, revistas e apresentações em setores e unidades. Além disso, foi elaborada uma marca para a comemoração dos 75 anos da instituição e foram confeccionados materiais incentivando a doações de documentos e depoimentos sobre a história do sindicato.

Outro desafio foi a questão geográfica, devido à dispersão das unidades do sindicato no território capixaba. Foram necessárias viagens constantes a diversas cidades e a colaboração dos servidores no processo de avaliação dos documentos que até então não contavam com uma tabela de temporalidade¹.

Com sua sede localizada na capital vitória, o Sindicomerciários/ES encontra-se presente nos 78 municípios capixabas, através de cinco macrorregiões (Central, Sul, Norte I, Norte II e Extremo Norte), nove regionais e a sede da Grande Vitória. As regionais nas cidades de Aracruz, Barra de São Francisco, Cachoeiro de Itapemirim, Colatina, Guarapari, Linhares, São Gabriel da Palha, São Mateus e Venda Nova do Imigrante e oito postos de atendimento em Afonso Cláudio, Brejetuba, Conceição do Castelo, Baixo Guandu, Rio Bananal, Guaçuí, Marataízes e Nova Venécia.

Diante de tamanha dispersão da estrutura da entidade, a implantação de seu centro de memória institucional requereu recursos significativos no que diz respeito à remuneração dos consultores especializados e da equipe, à estruturação de instalações adequadas, equipamentos, tecnologia da informação, materiais e desenvolvimento de produtos da informação. Infelizmente esse tipo de gasto é visto como custo e não como investimento. Para que se invertessem as prioridades orçamentárias foi dada atenção às reuniões de conscientização da importância do projeto junto a diretores, funcionários e sindicalizados com uma ampla campanha de comunicação. Buscou-se também resultados exitosos alcançados por outras entidades e organizações privadas que mobilizaram esforços através dos projetos de

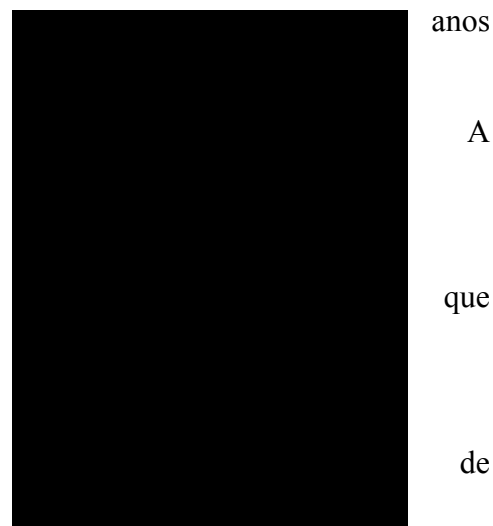
¹ Instrumento aprovado por autoridade competente que regula a destinação final dos documentos (eliminação ou guarda permanente), define prazos para sua guarda temporária (vigência, prescrição, precaução), em função de seus valores administrativos, legais, fiscais etc. e determina prazos para sua transferência, recolhimento ou eliminação.

memória institucional para reforçar sua imagem e inserção espontânea nos meios de comunicação com a divulgação de notícias e de agendas de eventos relacionadas ao projeto.



Uma logomarca dos 75 anos foi especialmente desenvolvida e divulgada ao longo do ano e aplicada a todos os materiais de comunicação impressa e eletrônica; em parceria com a Empresa de Correios e Telégrafos do Brasil foi lançado um selo adesivo comemorativo dos 75 anos da instituição. Quinzenalmente o sindicato publicava através do informativo O Troco, digital e impresso, encaminhando via mala direta e distribuindo aos sindicalizados que buscavam aendimentos nas sedes e regionais. Foi também divulgado na imprensa local e convocando os colaboradores e ex-funcionarios colaboração de doações de acervos e depoimentos para o projeto.

A produção do livro Memória e Luta Sindicomerciários: 75 de história (1931- 2006), comemorativo dos 75 anos da entidade, demandou a dedicação de equipes internas e externas ao Sindicato. publicação é resultado de aprofundada pesquisa feita nos próprios documentos que passaram a compor o Centro de Memória da entidade, nas informações apuradas na coleta de depoimentos orais foram depois tratados de acordo com a metodologia e técnicas da História Oral para também se tornarem parte do acerto em forma digital e textual e em ampla bibliografia especializada. Composto texto historiográfico de fácil assimilação pelo leitor comum, o livro contextualiza o Sindicomerciários-ES no processo histórico dos últimos 100 anos em 244 páginas fartamente ilustradas por imagens em cores, compondo 5 capítulos. Seu lançamento ocorreu em grande festa-jantar para 1000 convidados, na cidade de Vila Velha.



A mesma pesquisa histórica produzida pela equipe especializada embasou a realização de um documentário audiovisual institucional com 23 minutos de duração que foi exibido no mesmo evento, narrando a trajetória do Sindicato. A exibição ocorreu durante a programação dos 75 anos da entidade para uma plateia composta por associados, diretores, funcionários, fornecedores, estudantes, familiares e autoridades civis.

No evento comemorativo dos 75 anos do Sindicomerciários-ES, ocorrido em 24 de setembro de 2006 no Centro de Convenções da Faculdade Novo Milênio, em Vila Velha, também foi inaugurada a

exposição fotográfica comemorativa dos 75 anos do Sindicomerciários-ES, prevista para percorrer as sede e subsedes do sindicato nos municípios.

5 REESTRUTURAÇÃO DO CENTRO DE MEMÓRIA

Passado sete anos da inauguração é preciso repensar sua funcionalidade dentro da estrutura organizacional da instituição, principalmente através de um trabalho de gestão documental integrada visando o recolhimento do acervo histórico das instituições e evitando futuras perdas. Todos os Centros de Memória, após sua instalação, necessitam de continuidade no seu trabalho de organização e apuração de acervo, baseando-se num planejamento que vise o constante processo de descrição, conservação e disseminação da informação.

Para atingir tal objetivo foi recomendado ao Sindicato a oficialização do Centro de Memória no organograma da instituição, o estabelecimento de uma rotina de transferência e recolhimento de documentos, o estabelecimento de políticas de atualização de dados e o seu envolvimento como intermediário entre a instituição e os usuários da informação.

Destacamos a importância de uma política de descrição e o uso das tecnologias da informação na disseminação da informação. Um espaço de memória só tem o seu valor quando atinge o cidadão e proporciona a transformação do pensar e permite a reflexão. Um dos significados da palavra resgatar no *dicionário Houaiss* é justamente “tirar do esquecimento”, sendo assim, a simples organização da informação é apenas o início dos trabalhos de um Centro de Memória.

A digitalização do acervo e a divulgação do mesmo via *Internet* é uma proposta para a criação de um banco de dados dos sindicatos dos trabalhadores do Espírito Santo, com a utilização do software livre ICA AtoM, que significa "Conselho Internacional de Arquivos - Acesso à Memória". A proposta é que o acervo seja disponibilizado em ambiente web, com o ICA AtoM, que é de código aberto e baseado em padrões para a descrição arquivística num contexto multilíngue e ambiente multiarquivos.

Com a digitalização do acervo pretende-se contribuir para o amplo acesso e disseminação dos documentos arquivísticos por meio da Tecnologia da Informação e Comunicação; permitir o intercâmbio de acervos documentais e de seus instrumentos de pesquisa por meio de redes informatizadas; promover a difusão e reprodução dos acervos arquivísticos não digitais, em formatos e apresentações diferenciados do formato original; e incrementar a preservação e segurança dos documentos arquivísticos originais que estão em outros suportes não digitais, por restringir seu manuseio.

6 CONCLUSÃO

O projeto desenvolvido por profissionais de História e Arquivologia tornou possível associar a prática arquivística à metodologia histórica para trazer à luz uma memória institucional somente retomada quando seus elementos mais expressivos – as diretorias, as sedes, os embates por direitos trabalhistas e negociações salariais, as articulações político-partidárias etc. – foram articulados num nexo compreensivo aos próprios atores sindicais através de um eixo narrativo-temporal que remontou aos primórdios constitutivos da entidade e a inseriu como ator efetivo na trajetória histórica do Espírito Santo e do Brasil.

Sabemos que comemorar efemérides é a motivação mais comum das organizações que resolvem investir em conhecer sua própria história. Mas acima disso, ao arquivista e ao profissional da informação cabe promover o conceito que a história particular de uma instituição terá o seu efeito ampliado quando envolvida e contextualizada com o processo maior de transformação do país e da sociedade em geral.

A pesquisa histórica foi o rastreamento e análise das fontes primárias e secundárias visando desenvolver uma narrativa encadeada no espaço e no tempo de atividades, eventos e enfrentamentos de tema, problemas e contextos que instituição experimentou no cumprimento de suas prerrogativas legais, a organização, defesa e promoção da categoria dos trabalhadores comerciários do estado do Espírito Santo. Os arquivos documentais organizados pelo projeto “Profissão Comércio: balcão e organização política nos 75 anos do Sindicomerciários (1931-2006)” foram a espinha dorsal do trabalho historiográfico. E essa história só terá sentido se proporcionar às pessoas a redescoberta de valores e experiências, reforçar vínculos, criar empatia com a trajetória dos indivíduos que a ela pertencem e proporcionar reflexões sobre as expectativas de planos futuros.

BIBLIOGRAFIA

- Achiamé, F. (2010). *O Espírito Santo na Era Vargas (1930-1937) elites políticas e reformismo autoritário*. Rio de Janeiro: Ed. FGV.
- Bittencourt, G. & Ribeiro, L. C. M. (org.). (2012). *Espírito Santo um painel da nossa história II*. Vitória: Secult/ES.
- CONARQ. (2010). *Recomendações para Digitalização de Documentos Arquivísticos Permanentes*. Rio de Janeiro.
- Ribeiro, L. C. M. (2006). *Memória & luta: 75 anos do Sindicomerciários (1931-2006)*. Vitória: Produz.

- Ribeiro, L. C. M. (2005). *Sinergia de Getúlio a Lula: 60 anos da organização dos trabalhadores do setor de energia do Espírito Santo (1945-2005)*. Vitória: Flor&Cultura.
- Ribeiro, L. C. M., & Barros, N. (org). (2008). *Olhares de luta - Reflexões contemporâneas sobre a CUT no Espírito Santo*. Vitória: Produz Ed.
- Ribeiro, L. C. M. (2012). *Excelsos destinos: história da energia elétrica no Espírito Santo 1896-1968*. Vitória: Edufes,
- Silva, Marta Zorzal e. (1995). *Espírito Santo Estado, interesses e poder*. Vitória: FCAA/SPDC.
- Siqueira, M. da P. S. (2010). *Industrialização e empobrecimento urbano: o caso da Grande Vitória 1950-1980*. Vitória: Grafitusa.
- Worcmán, K. (2004). “Memória do futuro: um desafio”. In: *Memória de Empresa: História e Comunicação de mãos dadas, a construir o futuro das organizações*. São Paulo: Aberje Editorial.

Os cinemas de rua em imagens: a organização do acervo fotográfico do projeto cine memória – as salas de cinema do Espírito santo

André Malverdes

Docente da Universidade Federal do Espírito Santo

Doutorando em Ciência da Informação (UnB)

malverdes@gmail.com

Resumo: Este artigo é uma apresentação da organização e elaboração do inventário analítico Cine Memória – As salas de cinema do Espírito Santo. A coleção conta com documentos iconográfico, cartográficos e audiovisuais, jornais originários dos principais meios de comunicação do estado e de coleções particulares que registram, de forma significativa, as transformações urbanas, dos costumes, as festas de inauguração, eventos oficiais, as transformações urbanas, as obras e as estruturas das salas de cinema do Espírito Santo entre 1901 e 1985. O objetivo do artigo é demonstrar a importância da descrição arquivística na organização e recuperação da informação que, planeja com metodologia arquivísticas e adotando as normas internacionais e nacionais de descrição possibilita o acesso o controle e o acesso a informação do acervo. Além disso, o artigo apresenta um histórico da exibição cinematográfica no Espírito Santo, considerações sobre o papel da atividade da descrição arquivística na organização da informação, a importância dos arquivos pessoais, da história oral e da imprensa como fonte de informação para a recuperação do contexto arquivístico.

Palavras-chave: Acervo fotográfico. Coleção. Descrição arquivística.

1 A EXIBIÇÃO CINEMATOGRAFICA NO ES

Em dezembro de 1895, pela primeira vez um filme foi projetado publicamente em uma tela. Esta lendária primeira projeção, realizada pelos irmãos Lumière, aconteceu no *Grand Café*, em Paris, com cenas simples em 10 filmes de curta duração, entre elas "A Chegada de um Trem à Estação", que provocou susto e grande alvoroço no público presente. O sucesso foi imediato e, em poucos meses, todas as grandes cidades da Europa tinham filmes em exibição. Em 1896, o cinema chegou ao Brasil e as primeiras exibições ocorreram na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro.

Também em 1896, foi inaugurado em Vitória o Teatro Melpômene, no antigo Largo da Conceição, atualmente Praça Costa Pereira, no Centro. Segundo a nota do jornal *Commercio do Espirito Santo*, no ano de 1901, o teatro foi o primeiro a equipar-se com o maquinário do cinematógrafo que possuía iluminação própria, era todo em madeira, com 800 lugares e camarotes, poltronas e cadeiras para a plateia. Também, como foi prática nesse período, o teatro utilizava uma orquestra para dar o som aos filmes mudos.¹

¹ MALVERDES, André. *No escurinho dos cinemas: a história das salas de exibição na Grande Vitória*. Vitória: 2008.

Ao lado da fotografia e outras técnicas, a emergência da arte cinematográfica surge em suas mais diversas conexões com as práticas sociais, com destaque para o cotidiano das cidades, a expansão do consumismo, os catálogos de venda, as exposições, o jornalismo, a publicidade e as transformações urbanas.

As salas acompanharam as mudanças estruturais da cidade e a expansão urbana que se seguiu com a abertura de novas áreas e a adaptação das ruas e avenidas à passagem dos automóveis pelo Centro da capital, conferindo a esses espaços os ares modernos que aqueles tempos requeriam. Depois, as salas de cinema espalharam-se pelos bairros da Grande Vitória e municípios do interior como símbolos maiores de sua emancipação e, replicando os hábitos da capital, aumentaram grandemente o público espectador e os negócios, chegando a todas as classes sociais.

Para Inimá Simões, pesquisador do tema e autor do livro “as salas de cinema em São Paulo”¹, não seria exagero afirmar que o cinema nos colocou em contato com a técnica moderna do século XX, determinando nosso ingresso na esfera da indústria cultural, a partir daí influenciando os hábitos e padrões de comportamento da população, que passa a se identificar com ídolos e estrelas. Copiando penteados ou perfis de bigode, maneiras de andar, beijar, sorrir, antecipando como se fosse um *trailer* do que ocorreria décadas depois sob o poder da televisão. No estado do Espírito Santo, a influência não foi diferente e o cinema caminhou nessa direção.

No que diz respeito à influência cultural do cinema nos meados do século XX, Sevcenko² sustenta que o jeito de sentar, dirigir o carro, acender o cigarro, olhar a moça de lado, namorar ao pôr do sol, segurar um copo, comer *fast food*, se dirigir ao garçom, o vestuário, o jogo de boliche, o meio sorriso sarcástico, a mudança repentina de humor, o truque de acender o isqueiro num golpe só, tudo vinha da tela de cinema. Atitudes que passaram a ser ditadas pelos personagens protagonizados por atrizes e atores dos grandes estúdios de Hollywood.

Podemos situar a história da exibição cinematográfica no Espírito Santo em três momentos distintos. O primeiro momento, compreendido entre 1901 e 1930, período em que a exibição era dos filmes curtos, com apresentações em parques e teatros. Na época do cinema mudo era necessário o acompanhamento de orquestras e técnica do teatro para dar o som e o sentido dos movimentos dos filmes.

¹ SIMÕES, Inimá Ferreira. *Salas de cinema de São Paulo*. São Paulo, PW/SecretariaMunicipal de Cultura/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

² SEVCENKO, Nicolau. *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. V.3

Num segundo momento, as salas ganharam as cidades, os bairros e o interior. Acompanhado de uma expansão urbana, a ampliação da eletricidade, os bondes elétricos e a urbanização, o cinema se torna sinônimo de modernização e desenvolvimento nos bairros e cidades que contavam com uma sala de exibição. As cidades capixabas viviam o momento das grandes salas, que chegavam a 1.500 lugares disputados por todos como forma de *status* e modernidade, com enorme concorrência nas estreias de filmes oriundos das companhias cinematográficas Atlântida e Vera Cruz³.

Nessa época, as salas serviam a um público numeroso. E a disseminação dos cinemas pelo interior tornou-se, nesse sentido, o cinema para todos. Sendo assim, nas décadas de 1930 a 1950, a abertura de novas salas passou a ser uma espécie de símbolo da emancipação dos bairros, da mesma forma que o cinema se espalhou pelo interior, simbolizando os importantes centros regionais.

Num terceiro momento, houve uma retração do público e uma diminuição das salas. Entre 1975 e 1985 houve um significativo dismantelamento do parque exibidor nacional, uma ascensão das pornochanchadas⁴ como gênero e uma mudança da geografia das salas. Os primeiros a sentirem os impactos foram as salas do interior e dos bairros. Depois, observamos um fechamento quase que por completo das opções de entretenimento em salas de cinema na Região Metropolitana da Grande Vitória.

O período entre 1979 e 1985 foi arrasador para o parque exibidor cinematográfico brasileiro. Os cinemas projetavam sua própria crise até o definitivo apagar das luzes de sua última sala. Situação que foi impulsionada por um conjunto de fatores, mas alguns proprietários e frequentadores assíduos resistiram até o último momento ao encerramento das atividades dos cinemas de rua⁵.

Na década de 1990, as salas de cinema saem definitivamente das ruas. A queda da frequência e a nova configuração urbana, que desponta nos meados da década de 1980, provocam mudanças no circuito exibidor, que já se prenunciavam com o fechamento dos cinemas do Centro, dos bairros e do interior.

Quando a crise se instala, não faltam culpados: a televisão, a especulação imobiliária, o vídeo cassete, etc. Entre as vítimas estão as salas de cinema que marcaram a vida de muitos capixabas. Na ausência de registros, o perigo de os cinemas caírem no esquecimento e não mais serem lembrados

3 Companhias cinematográficas que marcaram grandes lançamentos do cinema nacional, no caso da Atlântida os filme das Chanchadas (Gênero cinematográfico que marcou a década de 50) levava multidões às salas.

4 Gênero de filmes brasileiros que foi bastante popular na década de 1970 e início da década de 1980. Eram em geral filmes de baixo orçamento que combinavam erotismo (daí o porno), humor escrachado (chanchada), palavrões e roteiros simples e popularescos.

⁵ Também denominados na literatura como “cinemas de calçada”, nome dado as salas de projeção do Centro e dos bairros que tinham suas portas voltadas para a calçada.

nem pesquisados pelas gerações futuras, existindo apenas na memória daqueles que vivenciaram os tempos áureos dos cinemas de calçada.

Para Eric Hobsbawn⁶, a prosperidade e a privatização da vida moderna destruíram o que a pobreza e a coletividade haviam construído. Os telefones substituíram as fofocas com amigos na praça ou na feira, a televisão tornou desnecessário ir ao jogo de futebol, ao mesmo tempo em que a TV e o vídeo tornaram desnecessário ir ao cinema. O repertório produzido pela tela miniaturizada oferece ao espectador uma opção quase ilimitada de o que e quando ver.

A popularização da TV na década de 1970 trouxe enormes desafios à indústria cinematográfica. Além de “roubar” o público, o fato de a televisão ser financiada pela venda de mensagens comerciais antecipadas implica que os riscos das atividades sejam bem menores que no cinema onde a receita de novos filmes é realizada com grandes incertezas.

Procurou-se, no projeto Cine Memória, situar através das fontes os cinemas na sua relação com a história da cidade, na sua sincronização com as culturas correntes e não chegou a causar surpresa a constatação de que o slogan famoso – *O Cinema É A Maior Diversão* – refletiu fielmente o envolvimento profundo do capixaba com a “sétima arte”. Principalmente nas décadas de 1940 e de 1950, as salas de cinema eram frequentadas com uma assiduidade que poucas épocas da nossa história podem ter observado.

Esse projeto se propôs a realizar uma primeira aproximação com um tema praticamente intocado – o circuito cinematográfico local – no período que vai das primeiras exhibições em teatros e parques até o encerramento das atividades dos cinemas de rua, nos meados da década de 1990. A falta de registro exigiu consultas à memória de antigos frequentadores e exibidores, que, invariavelmente, recuperaram o ritual cinematográfico: as multidões, as inaugurações, a elegância das estreias, o burburinho da plateia e, afinal, o apagar das luzes.

Suspenses, comédias, aventuras, dramas, ficção, musicais, chanchadas, desenhos, romances, faroestes, pipocas, alegrias e momentos únicos nos escurinhos dos cinemas, que fazem parte de nossas memórias e história, estão registrados em imagens e nos mais diversos documentos deste inventário.

Através deste acervo e sua organização pretendemos dar continuidade ao levantamento das salas que ainda não foram contempladas; prover aos interessados pelo tema, fontes de pesquisa; e gerar os mais diversos produtos culturais para que a população que viveu essa época, e mesmo para a que não a vivenciou, uma oportunidade de conhecer a transformação da cidade. Enfim, permitir um

⁶ HOBSBAWN, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

passeio pelas salas de cinema do Espírito Santo, que embalaram sonhos e fantasias a diversas gerações.

2 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A DESCRIÇÃO ARQUIVÍSTICA

A Arquivologia no Brasil caminha para uma consolidação epistemológica na construção da área enquanto ciência. Para isso acontecer o estudo das atividades desenvolvidas nos arquivos é fundamental nesse processo. A descrição arquivística tem sido apresentada na literatura de forma redutora em relação a sua verdadeira função no fazer arquivístico. Oliveira⁷ destaca que isso acontece porque sua pertinência é tratada como atividade peculiar do arquivo permanente ou porque é identificada como cumprimento de elaboração de instrumentos de pesquisa.

A descrição arquivísticas é o processo em que o arquivista cria representações de um determinado acervo, explicitando o contexto e o conteúdo do mesmo. A Norma Brasileira de Descrição Arquivística⁸ define a descrição da seguinte maneira:

Criação de uma representação precisa de uma unidade de descrição e de suas partes componentes, quaisquer que sejam, pela apreensão, análise, organização e registro de informação que sirva para identificar, gerir, localizar e explicar materiais arquivísticos e o contexto e sistemas de documentos que os produziram. Este termo também descreve os produtos desse processo.

Concordamos com Duranti que lembra que “o termo descrição arquivística significa literalmente escrever sobre o material de arquivo e abarca as ideias de representação, identificação e organização”⁹ Entendemos também que entre as principais finalidades da descrição tradicionalmente apontada na literatura arquivística estão o controle e o acesso.

Bellotto¹⁰ ao fazer considerações sobre a descrição ressalta que é uma tarefa típica dos arquivos permanente, não cabendo fazê-lo no arquivo corrente, tão pouco faz sentido no âmbito dos arquivos intermediários, onde a frequência de utilização secundária é quase nula. Todavia, 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 desta “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 proposta. A arquivística pode ser abordada de três maneiras: uma maneira unicamente administrativa (*records management*) cuja principal preocupação é

⁷ OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de. *Descrição e Pesquisa: reflexões em torno dos arquivos pessoais*. Rio de Janeiro: Móbile, 2012.

⁸ Brasil. Conselho Nacional de Arquivos. *NOBRADE: Norma Brasileira de Descrição Arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.

⁹ DURANTI, Luciana. Origin and development of the concept of archival description. *Archivaria*, n.35. p.47. Spring 1993. [Tradução do autor]

¹⁰ BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos Permanentes: tratamento documental*. 1ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

ter em conta o valor primário do documento; uma maneira tradicional que põe a tônica exclusivamente no valor secundário do documento; uma maneira tradicional que põe a tônica 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.¹¹

Nós optamos pela escola quebequense entendo que essa terceira via é que permite assegurar a unidade e a continuidade de intervenções no âmbito de uma política de arquivos, Essa gestão global implica a atingir três objetivos essenciais, a saber:

- Garantir a unidade das intervenções do arquivista nos documentos de um organismo e permitir uma aplicabilidade do princípio das três idades e nas noções de valor primário e secundário.
- Permitir a articulação e a estruturação de atividades arquivísticas numa política de arquivos.
- Integrar o valor primário e secundário numa definição ampla de arquivo.

Segundo Oliveira¹², a descrição arquivística é uma representação formulada pelo arquivista, sendo que suas formulações envolvem processos e métodos de pesquisa complexos e particulares que convergem para a compreensão de um arquivo como um todo, sendo que para isso é necessário a reconstrução do contexto arquivístico.

Ainda segunda a autora, é o contexto que explicita a estrutura do arquivo, as funções exercidas pelo produtor e as atividades desenvolvidas pelo mesmo, assim como os processos ocorridos no decorrer do desenvolvimento dessas atividades que se refletem nos atos, nas ações e na própria produção documental.

No que tange o processo de padronização da descrição arquivística, o Grupo de Trabalho em Padronização da Descrição Arquivística da SAA (Society of America Archivists), dividiu os padrões em três níveis: o primeiro padrões técnicos, mais rígidos e que levam a produção de resultados idênticos; o segundo denominado convenções, mais flexíveis, acomodando algumas variações em suas aplicações; e o terceiro orientações, que fornecem um conjunto amplo de critérios para orientar

¹¹ ROUSSEAU, Jean-Yves & COUTURE, Carol. *Os fundamentos da disciplina Arquivística*. Lisboa, Dom Quixote, 1998. P.70

¹² OLIVEIRA, op.cit., p.44.

uma prática. Os padrões em arquivística são apenas dos dois últimos tipos, não havendo definições que se apliquem sem adaptação a qualquer arquivo.¹³

No Brasil, o Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ), criou a Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE), que é baseada na Norma Internacional de Descrição Arquivística (ISAD-G) e na Norma Internacional de Registro de Autoridade Arquivística para Entidades Coletivas, Pessoas e Famílias (ISAAR-CPF), 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.

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.¹⁴

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. Bellotto¹⁵ destaca que como os depósitos de arquivos, não são, e nem devem, 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”.

A partir dessas considerações que o trabalho de elaboração do Inventário Analítico Cine Memória – As Salas de Cinema do Espírito Santo foi desenvolvido. Organizamos o seu acervo e elaboramos o inventário analítico a partir de pesquisa, utilização da imprensa como fonte de pesquisa, arquivos pessoais e a história oral. Optamos pela utilização da NOBRADE visando garantir consistência a informação disponibilizada, a racionalização do processo, potencializar as trocas de informações e garantir a permanência das informações contra a obsolescência tecnológica.

3 A PESQUISA E A UTILIZAÇÃO DOS JORNAIS COMO FONTE DE INFORMAÇÃO

¹³ SCHELLENBERG, T. R. *Documentos públicos e privados: arranjo e descrição*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1963.

¹⁴ LOPEZ, André Porto Ancona. *Como Descrever Documentos de Arquivo: Elaboração de Instrumentos de Pesquisa*. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial, 2002.

¹⁵ BELLOTTO, op.cit., p.179.

Os jornais e revistas são importantes fontes de informação como documentos históricos para identificar uma determinada época e lugar. No Brasil, a imprensa periódica nasceu há mais de 200 anos com a imprensa Régia, que hoje é a Imprensa Nacional, fundada em 13 de maio de 1808. No Espírito Santo temos registro do jornal *Estafeta*, criado em 1840 e considerado pela historiografia capixaba como sendo a primeira tipografia do estado¹⁶.

Os periódicos, além de servir como fonte de informação noticiosa e narrativa ideológica, para demandas específicas, agrega elementos virtuais valiosos a partir do momento que a fotografia passa a ser utilizada na história da imprensa. Essas imagens sempre vêm acompanhadas de um contexto e uma legenda que favorece a identificação e a contextualização das mesmas. Outro item importante na utilização dessa fonte é a infografia, e no nosso caso, os anúncios dos filmes, da inauguração das salas, das grandes estreias que ocupavam por vezes as páginas inteiras ou até mesmo o destaque da capa¹⁷.



Figura 1: Capa do Jornal A Gazeta sobre a inauguração do Cine São Luiz, em 1951, no Parque Moscoso, no Centro de Vitória, que contou com a presença de autoridades e o elenco do filme *Aviso aos Navegantes*, entre eles Eliana, Anselmo Duarte e Ilka Soares, uma chanchada de grande bilheteria lançado pela Atlântida.

¹⁶ BRITTES, Juçara Gorski. *Aspectos históricos da Imprensa Capixaba*. Vitória: Edufes, 2010.

¹⁷ TEIXEIRA, Nísio. Jornais. In: CAMPELLO, Bernadete Santos, CALDEIRA, Paulo da Terra (orgs). *Introdução às fontes de informação*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008. p.67

No início da pesquisa encontramos um número muito reduzido de imagens nos arquivos públicos. Apesar de termos um parque exibidor expressivo ao longo de nossa história, o assunto não contou com um material significativo nos arquivos públicos disponíveis no estado. Algumas imagens como do Cine Odeon e o Cine Drive Camburi só foram possíveis graças a recuperação em edições de *A Gazeta*.

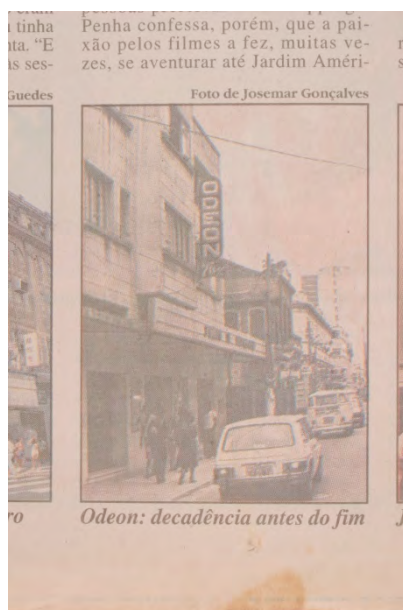


Figura 2: Foto do Cine Odéon, retirado do Jornal A Gazeta, de 1986, localizado na av. Jerônimo Monteiro, no Centro de Vitória.

O jornal *A Gazeta* iniciou-se em 1928 e serviu para um levantamento do gênero cinematográfico exibido nas salas locais. No início dos trabalhos foi necessário identificarmos os filmes exibidos nas salas para entendermos melhor a dinâmica da exibição no período de 1979 a 1985 (quando houve maior número de encerramento das atividades das salas de exibição em nível nacional e local). Todavia, o acervo da Embrafilme não estava disponível para pesquisa e não havia nenhum material que pudesse trazer à tona esse contexto na relação exibidor/espectador referente ao período.

Para alcançarmos essa informação foram necessários quatro meses de pesquisa. Identificamos nos cadernos de cultura do jornal (Caderno Dois), disponível em microfilme pelo Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, um levantamento dos filmes exibidos catalogando o título, gênero, nacionalidade, data e sala de cada filme. Essa pesquisa totalizou 2.723 filmes catalogados, que possibilitou, além da programação, a identificação das salas que não haviam sido analisadas, crônicas sobre a situação da cultura cinematográfica no estado, fotos das salas, festivais de cinema, matérias sobre o encerramento, entre outras.

Tabela 1:

Filmes exibidos no ES: 1979-1985

Gênero do filme	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	Total
Aventura	360	200	167	175	148	119	112	1.281
Comédia	31	19	26	30	42	35	48	231
Desastre	3	5	1	1	-	-	-	10
Desenho	9	1	1	1	3	2	-	17
Documentário	5	3	9	-	1	4	1	23
Drama	30	33	16	16	21	24	13	153
Faroeste	30	26	19	8	10	2	1	96
Ficção	6	7	5	6	2	5	10	41
Musical	5	9	10	4	5	14	7	54
Policial	10	3	4	3	4	7	7	38
Pornochanchada	90	78	66	100	75	100	16	525
Suspense	12	1	-	2	5	6	4	30
Terror	4	7	4	6	5	10	7	43
Sem Classificação	3	25	8	24	5	15	1	81
Curta-metragem	-	-	5	10	2	-	-	17
Pornô	-	-	-	-	-	-	83	83
Total 2	598	417	341	386	328	343	310	2.723
Total de salas no ES	30	28	24	19	20	17	15	
Total de salas em Vitória	10	9	8	5	5	5	4	

Com essas informações foi possível avaliarmos o papel da Embrafilme na obrigatoriedade do cinema nacional nas salas de exibições locais, a influências dos filmes holywoodiano no período em questão, a participação das pornochanchadas e sua aceitação pelo público na última fase dos cinemas de calçadas no centro da cidade, o impacto da abertura da censura e a liberação dos filmes pornôs nas salas a partir de 1985 que influenciou na mudança do perfil do público nas salas do centro, etc.

Outros jornais foram de fundamental importância na pesquisa. Entre eles destacamos o *Commercio do Espírito Santo*, o *Jornal Oficial* e a *Folha do Povo*, que permitiram identificar respectivamente a primeira exibição cinematográfica feito no estado, em 1901, com o Biographo Lumière; a inauguração do Edén Parque, que foi a primeira sala com exibição cinematográfica no

molde que conhecemos em 1907; e o incêndio do Teatro Melpômene, durante uma exibição cinematográfica em 1924.

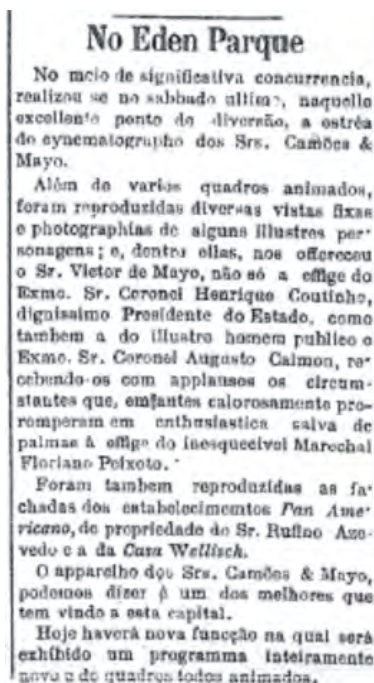


Figura 3: Anúncio sobre o cinematógrafo no Éden Parque/No Éden Parque - No meio de significativa concorrência, realizou seno sabbado ultimo, naquelle excellento ponto de diversão, a estrêa do cynematographo dos Srs. Camões e Mayo.

Alem de vários quadros animados, foram reproduzidas diversas vistas fixas e photographias de alguns illustres personagens; e dentre ellas, nos offereceu o Sr. Victor de Mayo, não só a effige do Exmo. Sr. Coronel Henrique Coutinho, dignissimo Presidente de Estado, como também a do illustre homem publico o Exmo. Sr. Coronel Augusto Camon, recebendo-os com applausos os circumstantes que, calorosamente proromperam em enthusiastica salva de palmas à effige do inesquecível Marechal Floriano Peixoto.

Foram também reproduzidas as fachadas do estabelecimento *Pan Americano*, de propriedade do Sr. Rufino Azevedo e da *Casa Wellisch*.

O aparelho dos Srs. Camões e Mayo, podemos dizer que é um dos melhores que tem vindo a esta capital. Hoje haverá nova função na qual será exhibido um programa inteiramente novo e de quadros animados.(Jornal Official, 15/01/1907)

Na pesquisa de iniciação científica foi realizado um levantamento e a digitalização da revista “Vida Capichaba”, fundada em 1923 e que conta com um acervo disponível até 1970. Material que contém imagens fotográficas, propagandas comerciais e crônicas sobre o cotidiano capixaba.

O trabalho de digitalização do acervo selecionado tem como objetivos: contribuir para o amplo acesso e disseminação dos documentos arquivísticos que envolve a exibição cinematográfica por meio da Tecnologia da Informação e Comunicação; permitir o intercâmbio de acervos documentais sobre o tema e de seus instrumentos de pesquisa por meio de redes informatizadas; e promover a difusão e reprodução dos acervos arquivísticos não digitais, em formatos e apresentações diferenciados do formato original.

4 A IMPORTÂNCIA DOS ARQUIVOS PESSOAIS E DA HISTÓRIA ORAL PARA A PESQUISA

O termo arquivos pessoais, para fim dessa pesquisa, pode ser definido como o conjunto de documentos produzidos e/ou pertencentes a uma pessoa, indivíduo, resultados de uma atividade profissional ou cultural específica. Ressaltamos que a uma distinção entre os acervos pessoais dos arquivos privados, que podem ser constituído por uma instituição, e, também, dos acervos familiares, que são formados por uma transmissão em várias gerações¹⁸. No nosso caso os arquivos pessoais foram as fontes que possibilitaram a reunião do acervo em questão e completaram a pesquisa realizada em arquivos públicos no estado.

Além dos acervos tradicionais trabalhamos sobre essa vivência com a história oral, um procedimento integrado que privilegia a realização de entrevistas e depoimentos com pessoas que participaram do processo histórico ou testemunharam acontecimento objetivando a construção de fontes que subsidiam a pesquisa e o acervo sobre a história das salas de cinema no Espírito Santo.

Compreendemos como história oral o procedimento metodológico que busca, pela construção de fontes e documentos, registrar, através de narrativas induzidas e estimuladas, testemunhos, versões e interpretações sobre a história em suas múltiplas dimensões: factuais, temporais, espaciais, conflituosas, consensuais. De acordo com Meihy, é um procedimento de produção de conhecimento, que envolve o entrevistador, o entrevistado e a aparelhagem de gravação¹⁹.

No que diz respeito à memória são inúmeros os seus significados. Para Marilena Chauí: “a memória é uma evocação do passado. É a capacidade humana de reter e guardar o tempo que se foi salvando-o da perda total”²⁰. Justamente a memória que permite a sobrevivência do passado,

¹⁸ VIDAL, Laurent. *Acervos pessoais e Memória Coletiva – alguns elementos de reflexão*. UNESP – FCLAs – CEDAP, v.3, n.1, 2007. p.4

¹⁹ DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *História oral – memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p.15.

²⁰ CHAUI, Marilena. *Convite a Filosofia*. São Paulo: Ática, 1995. p.125

conforme asseverou Jacques Le Goff²¹, mediante o exercício do pensamento simbólico, a história se eterniza na consciência humana.

No início dos trabalhos, quando nos deparamos com a escassez de documentos nos arquivos públicos, procuramos identificar os ex-proprietários e familiares das salas de cinema, como também ex-funcionários e freqüentadores que pudessem contribuir de alguma forma com seus arquivos pessoais e memórias na identificação das fontes já levantadas e/ou pudessem fornecer novos subsídios para a pesquisa.

Identificamos como arquivos pessoais as mais diversas formas de escrita de si e o acúmulo de documentos e registros relativos à vida pessoal, cultural e pública de uma pessoa, tendo entre elas a forma narrativa, as biografias, as autobiografias, as memórias e a história de vida. A valorização do indivíduo como sujeito histórico possibilitou o preenchimento de determinadas brechas deixadas pela documentação no que diz respeito ao cotidiano, ao comportamento e às experiências de vida²². Temos que distinguir os arquivos pessoais dos arquivos privados, que podem ser referente a uma instituição, e também, dos acervos familiares, que compreende uma transmissão entre várias gerações. O alcance cronológico dos arquivos pessoais não ultrapassa a vida do indivíduo que o constituiu.

Nos acervos pessoais dos entrevistados foi possível recuperar cartas, fotografias, recortes de jornais, ingressos, anotações. E a cada novo entrevistado esses “objetos biográficos”²³ serviam como documentos significativos, que funcionavam como fontes estimulantes no processo narrativo auxiliando nas lembranças no decorrer das falas sempre carregadas de significado do passado.

Sobre a história oral e sua importância para o processo histórico Delgado²⁴ destaca que:

A história oral, ao atuar na produção de documentos que têm como referência simultaneamente o conhecimento de processos históricos específicos e a memória individual dos depoentes, é um espaço vivificados da relação fértil entre a história e a memória. É também um método, um meio para a produção do conhecimento, potencializando uma rica visão temporal: sobre o passado vivido, sobre o presente no qual o depoimento está sendo colhido e sobre o futuro, uma vez que o registro de experiências é, na maior parte das vezes, realizado com desejo de transmissão e perenização de experiências.

Identificamos na história do parque exibidor cinematográfico quatro famílias que se destacaram, entre elas três receberam o projeto de pesquisa e abriram seus arquivos pessoais e

²¹ LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 1999.

²² TANNO, Janete Leiko. *Os acervos Pessoais: Memória e identidade na produção e guarda dos registros de si*. UNESP – FCLAs – CEDAP, v.3, n.1, 2007 p.110.

²³ BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da Memória. Ensaio de Psicologia Social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

²⁴ DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *História oral – memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p.15.

aceitaram registrar suas entrevistas para a pesquisa. O Sr. Marcelo Abaurre que tem no seu pai, já falecido, o Sr. Dyonisio Abaurre, a inserção da exibição cinematográfica nos negócios da família. Marcelo tem um verdadeiro tesouro de “reliquias do passado cinematográfico capixaba”. Entre eles cartazes, cadeiras das salas, projetores, fotos, anotações de Dyonissio Abaurre, filmes e uma memória espontânea de grande valor para a identificação da trajetória das salas e da documentação recolhida.



Figura 4: Foto do Cine Jandaia: O cinema estreou com o filme *O Grande Sullivan*, em 22 de julho de 1955. Sala de propriedade da Empresa Dionysio Abaurre Com.ltda. Acervo Marcelo Abaurre, Localizada na Av. Princesa Isabel, Centro de Vitória.

É necessário nesse contexto avaliarmos até onde os acervos pessoais, “tão procurado pelos historiadores por sua capacidade de revelar as sensibilidades de uma pessoa e, por extensão, de um grupo, poderiam colaborar para a obtenção de um entendimento mais sutil dos fenômenos da memória coletiva”²⁵. Todos os entrevistados tiveram alguma participação na atividade de exibição cinematográfica, sendo assim, em algum momento suas histórias individuais se misturaram a história coletiva da exibição cinematográfica no estado.

Algumas fotografias são únicas e só foram possíveis graças a cessão pelos entrevistados. No acervo pessoal de Valéria Rocha Dias Lopes, entre seus documentos estavam as fotografias do Cine São Luiz, que contou com a presença de Luiz Severiano Ribeiro, do elenco do filme da Atlântida “Aviso aos Navegantes” e de autoridades locais.

Vale destacar que ir ao cinema, pelo menos uma vez por semana, com sua melhor roupa era uma questão de status, e as inaugurações eram extremamente concorridas. No caso do Cine São Luiz

²⁵ VIDAL, op.cit., p.7.

era um cinema que estava numa área nobre da época e num edifício, que tinha o nome de seu proprietário Edgar Rocha, considerado de grandes proporções para o período.



Figura 5: Cine São Luiz, 1951 – Inauguração com presença de autoridades e o elenco do filme *Aviso aos Navegantes*, uma chanchada de grande bilheteria lançado pela Atlântida. Acervo Valéria Rocha Dias Lopes.

Destacamos aqui o alerta para os pesquisadores que utilizam esse tipo de arquivo para a importância de aceleramos os registros e a catalogação desse acervo tendo em vista que o não tratamento das informações proporciona o risco de perdemos para sempre o potencial dessa documentação. Isso acontece porque a transmissão desse tipo de arquivo para as gerações descendentes não consegue acompanhar a riqueza de memória individual de seus detentores e que sem elas dificilmente serão recuperadas.

O trabalho de pesquisa de normalização descritiva do acervo é de suma importância na potencialização do processo de geração de conhecimento desse acervo. A padronização da descrição através da NOBRADE tem como objetivo proporcionar uma maior qualidade ao trabalho técnico, contribuir na economia dos recursos aplicados e a otimização das informações recuperadas.

Observamos em nossos estudos que, no período entre 1979 e 1985, o número de salas de cinema no Espírito Santo caiu pela metade, entretanto, observamos que não podemos pensar na perda do prestígio do cinema apenas pelos efeitos atribuídos à televisão, frequentemente, considerada a grande vilã nessa história.

Sobre o encerramento das atividades do mercado exibidor cinematográfico, há uma conjugação de fatores, como as mudanças de hábitos da população urbana, a queda da rentabilidade das salas (que levaria vários proprietários a mudar de ramo e investir menos nas melhorias das salas), violência nas ruas, transporte coletivo deficiente, problemas de estacionamento, entre outros. Por parte dos proprietários das salas, vários fatores foram apontados como razões para a diminuição do número de frequentadores de cinema. Alegavam que a valorização imobiliária do Centro fez com que alugassem ou colocassem a venda seus imóveis. Segundo eles o ramo do cinema dava muito

trabalho e os impostos eram excessivos, além dos custos elevados da manutenção (aluguéis, salários, taxas, etc.). Apontavam, também, a obrigatoriedade de exibição dos filmes nacionais e a “baixa” qualidade dessa produção como motivo do afastamento do público²⁶.

O acervo do projeto Cine Memória é composto por 436 documentos textuais, 282 iconográficos e 8 audiovisuais, sendo todos cópias digitais, reproduzidos a partir de originais de vários acervos, a saber: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, Arquivo Municipal de Vitória, Biblioteca Centra da UFES/Coleções Especiais, arquivos pessoais de Marcelo Abaurre, os irmãos Rubens e Penha Caretta e Valéria Rocha Dias Lopes e do fotógrafo José Tatagiba.

Para melhor descrição das imagens que contam em detalhes esta história, está sendo de fundamental importância não somente trabalharmos os referenciais teóricos existentes como também a história oral, ou seja, os relatos de pessoas que viveram nas décadas passadas ou que são profundas conhecedoras do tema com o objetivo de retratar a história de cada imagem e o seu contexto.

5 A COLEÇÃO CINE MEMÓRIA E O PROJETO DE DESCRIÇÃO

O início do projeto de pesquisa, que resultou na publicação *Inventário Analítico Cine Memória – as salas de cinema do Espírito Santo*, data de 2000. Esse foi o momento em que ingressei no curso de Pós Graduação *Lato Sensu*, do Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal do Espírito Santo. Na ocasião, o tema salas de cinema no Espírito Santo apresentava pouco material disponível nos arquivos públicos e praticamente nenhuma pesquisa a respeito.

Atualmente, **Cine Memória - A história das Salas de Cinema do Espírito Santo** é um projeto de pesquisa do Departamento de Arquivologia da Universidade Federal do Espírito Santo. Ao longo dos treze anos de pesquisa foi possível reunir um significativo acervo, que conta com fotografias, jornais, revistas, plantas e entrevistas, que, através do inventário analítico, será disponibilizado aos centros de informações, arquivos e bibliotecas. Destacamos que essa coleção do projeto não possui nenhum documento físico, todos são digitalizados e devolvidos aos seus acervos públicos e privados, de origem.

Junto com o grupo de pesquisa, o projeto pleiteou um apoio financeiro para o Fundo de Cultura do Estado do Espírito Santo (FUNCULTURA), através do edital destinado à seleção de projetos culturais para inventário de acervos no estado, tendo sido contemplado no ano de 2012. A

²⁶ MALVERDES, op.cit, p.59.

proposta, então, era a de organizar um inventário analítico do acervo digital da coleção Cine Memória, indicando a origem do acervo do documento original para os consulentes.

A organização e o levantamento do acervo foi um desafio, uma vez que envolveu a documentação dispersa e, na maioria das vezes, em arquivos pessoais e familiares, que demandaram constantes visitas e busca por parte de seus detentores. Todo o acervo foi mantido ao longo desses treze anos como um conjunto documental que resultou em vários produtos, como exposições, livros, vídeos e artigos científicos. Buscou-se mantê-lo de forma digital (tendo em vista que os originais permanecem sob a custódia de seus proprietários originais), fazendo com que pudesse ser conservado como uma coleção única dentro da temática proposta.

Não é qualquer agrupamento ou conjunto de fotografias que se pode considerar uma coleção de fotografias. A noção de coleção pressupõe um intuito, que lhe confere uma unidade, um significado próprio, difícil de encontrar num aglomerado de fotografias. Cada elemento que integra uma coleção faz parte de um todo, ganha sentido individual e coletivo, precisamente, através do conjunto. É a essa noção de um *todo orgânico* que podemos chamar de coleção. Em última análise, uma coleção tem mais valor e detém mais informações do que a soma de cada uma das partes individualmente²⁷.

Esta coleção é resultante de levantamento em arquivos públicos e privados referentes aos “cinemas de calçada” que funcionaram no Espírito Santo ao longo do século XX. Para isso, a descrição foi organizada tendo como base NOBRADE e com o apoio técnico do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo (APEES), que irá receber a custódia desse material para consultas e futuras aquisições.

Os documentos do acervo baseiam-se em:

Documentos iconográfico, 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. Fotografias, cartazes, plantas, entrevistas, jornais originários dos principais meios de comunicação do estado e de coleções particulares. Parte significativa do acervo fotográfico é de ex-proprietários e de seus familiares e parte deles pode ser consultada no endereço eletrônico www.salasdecinemadoes.blogspot.com.br.

Ao longo de sua pesquisa, o projeto Cine Memória recebeu a doação de vários conjuntos documentais particulares, doados por frequentadores, proprietários e seus sucessores das salas de cinema que marcaram a história da exibição no estado. Destacamos as coleções das famílias Abaurre,

²⁷ PAVÃO, Luis. *Conservação de Coleções de Fotografia*. Lisboa: Dinalivro, 1997.

Rocha, Careta e Gama, pelo número expressivo de imagens. Salientamos os acervos dos frequentadores, que permitiram peças únicas de cinemas que até então não haviam sido contemplados.

Os documentos foram divididos em seção e série, sendo que a seção foi utilizada para os municípios onde se localizavam os cinemas, adotando para isso o código utilizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. As séries ficaram distribuídas conforme o cinema, aproveitando as primeiras três letras do nome do cinema.

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

BR ES APEES CINE.01.REN.203

BR ES APEES CINE – em que **BR**, corresponde ao país de origem (Brasil); **ES APEES** à instituição custodiadora do Acervo: (APEES); e **CINE** à coleção Cine Memória – A História das 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.

Os documentos que compõem o inventário da coleção Cine Memória estão divididos em três partes:

1 - Acervo Iconográfico: é composto por fotografias, plantas e outras imagens diretamente relacionadas às salas de cinema do Espírito Santo. Este 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: é composto pela série imprensa, com a reunião de reportagens, anúncios, cartazes, programações, entre outras publicações com menção às salas de cinema oriundas de jornais e revistas locais. Este Acervo: não possui seção, compreendendo uma única série: **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: é composto por gravações de entrevistas, de ex-frequentadores, ex-proprietários, entre outros, cedidas para o projeto Cine Memória. Compreende arquivos sonoros e

vídeos. Este Acervo: não possui seção, compreendendo uma única série: **Entrevista**. É composto por um total de oito entrevistas com ex-proprietários e ex-frequentadores dos cinemas de calçada. Após a codificação, é descrito o documento, o local, a data, o suporte e o nome da fonte e do acervo onde se encontra o original. Um inventário analítico é o produto final de organização do arquivo. Ele é composto da descrição dos documentos de um fundo ou de uma coleção e no final do inventário são apresentados índices por assunto e onomásticos, remetendo aos diferentes gêneros documentais. Optou-se por inserir no índice de assunto as entradas referentes aos nomes dos cinemas, tendo em vista a importância da existência de um índice que remeta aos pesquisadores no que diz respeito as mais diversas salas que funcionaram em nosso estado.

Ressaltamos, mais uma vez, que o desenvolvimento desse projeto e a publicação do presente inventário somente foram possíveis graças a recursos financeiros disponibilizados pelo FUNCULTURA, através do Edital 22/2010 – Seleção de projetos culturais e concessão de apoio financeiro para inventário, conservação e reprodução de acervos no estado do Espírito Santo. Esperamos que essa experiência se repita nas políticas públicas municipais destinadas à cultura e resulte em mais trabalhos como este. Além disso, acreditamos que instrumentos de pesquisa vão propiciar mais pesquisas e produtos culturais (livros, exposições, pesquisa, etc.) no que diz respeito à história e cultura capixaba.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto “Cine Memória: A história das Salas de Cinema do Espírito Santo” atualmente está registrado junto à Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UFES pelo Departamento de Arquivologia do Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas. Conta com três alunos de iniciação científica e um monitor. Ao longo dos sete anos de pesquisa foi possível reunir um acervo que agora conta com um instrumentos de pesquisa e está disponibilizado aos centros de informações, arquivos e bibliotecas. Lembrando mais uma vez que essa coleção do projeto não possui nenhum documento original, todos são digitalizados e devolvidos aos seus acervos pessoais, privados e públicos de origem.

Além disso, conta com uma publicação, o livro *No escurinho dos cinemas: A história das salas de exibição na Grande Vitória*, editado pela lei de incentivo a cultura do município da Serra, a Lei Chico Prego. Já foi realizada uma exposição histórica pela lei de incentivo a cultura do município de Vitória, a Lei Rubem Braga e atualmente foi contemplada para uma segunda edição da

exposição pelo Fundo de Incentivo a Cultura (FUNCULTURA), da Secretaria Estadual de Cultura do Governo do Estado do ES.

Essas ações são de vital importância para identificarmos novas fontes, depoentes e possíveis anacronismos no identificar das fotografias e documentos. Durante as apresentações, exposições e circulação dos produtos culturais foi possível conhecer novos personagens dessa história que continuam contribuindo com o acervo, seja com documentos textuais ou com narrativas sobre a história das salas de cinema no Espírito Santo.

Os elementos aqui apresentados sobre essa experiência vêm com a intenção de proporcionarmos o interesse pelo levantamento das salas de cinema e do parque cinematográfico de exibição local nos mais diversos contextos. Na maioria do caso as transformações urbanas proporcionaram o fim das atividades dos “cinemas de calçadas” e o material sobre essa história encontra-se disperso e sem o devido tratamento técnico para a utilização em pesquisa e produtos culturais. O quanto antes essas informações forem resgatadas e utilizadas menores serão o risco delas serem uma herança de uma sociedade do esquecimento.

BIBLIOGRAFIA

- Bellotto, H. L. (1991). *Arquivos Permanentes: tratamento documental* (1a ed.). São Paulo: T. A. Queiroz.
- Bosi, E. (2003). *O tempo vivo da Memória. Ensaio da Psicologia Social*. São Paulo: Atelier Editorial.
- Brasil. Conselho Nacional de Arquivos.(2006). *NOBRADE: Norma Brasileira de Descrição Arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional.
- Brittes, J. G. (2010). *Aspectos históricos da Imprensa Capixaba*. Vitória: Edufes.
- Chauí, M. (1995). *Convite a Filosofia*. São Paulo: Ática.
- Delgado, L. A. N. (2006). *História oral – memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Duranti, L. (1993). Origin and development of the concept of archival description. *Archivaria*, n.35. p.47. Sprin.
- Hobsbawm, E. J. (1995). *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Le Goff, J. (1999). *História e Memória*. Campinas: Unicamp.

- Lopez, A. P. A. (2002). *Como Descrever Documentos de Arquivo: Elaboração de Instrumentos de Pesquisa*. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial.
- Malverdes, A. (2008). *No escurinho dos cinemas: A história das salas de exibição na Grande Vitória*. Vitória.
- Oliveira, L. M. V. de. (2012). *Descrição e Pesquisa: reflexões em torno dos arquivos pessoais*. Rio de Janeiro: Móbile.
- Pavão, L. (1997). *Conservação de Coleções de Fotografia*. Lisboa: Dinalivro.
- Rousseau, J. & Couture, C. (1998). *Os fundamentos da disciplina Arquivística*. Lisboa, Dom Quixote.
- Sevcenko, N. (1998). *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras. V.3
- Schellenberg, T. R. (1963) *Documentos públicos e privados: arranjo e descrição* (1a ed.) Rio de Janeiro: Arquivo Nacional.
- Simões, I. F. (1990). *Salas de cinema de São Paulo*. São Paulo: PW/SecretariaMunicipal de Cultura/Secretaria de Estado da Cultura.
- Tatagiba, F. (1988). *História do Cinema Capixaba*. Vitória. PMV. 1988.
- Tanno, J. L. (2007). Os acervos Pessoais: Memória e identidade na produção e guarda dos registros de si. *UNESP – FCLAs – CEDAP*, v.3, n.1, p.110.
- Teixeira, N. (2008). Jornais. In: Campello, B. S. & Caldeira, P. Da T. (orgs). *Introdução às fontes de informação*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Vidal, L. (2007). Acervos pessoais e Memória Coletiva – alguns elementos de reflexão. *UNESP – FCLAs – CEDAP*, v.3, n.1, p.4

A Rede FotoArq:

uma tentativa de intercâmbio de experiências com documentos fotográficos

André Porto Ancona Lopez
Docente da Universidade de Brasília
Dr. em História Social (USP)
apalopez@gmail.com

Darcilene Sena Rezende
Docente da Universidade de Brasília
Dra. em História Social (USP)
darcilenesr@gmail.com

Resumo: A comunicação busca indicar o estado atual da Rede FotoArq, que busca contribuir para a consolidação de uma rede de produção colaborativa de conhecimentos práticos e teóricos relativos ao tratamento de documentos fotográficos. O foco preferencial está em grupos e instituições que possam aportar questões relativas às atividades informacionais, relegando (porém sem excluir) os aspectos meramente técnicos de preservação/conservação, assim como abordagens socio-culturais, comunicacionais e/ou históricas. Tal opção é justificada pela situação de baixa produção de estudos especializados relacionados aos documentos fotográficos em arquivo (em comparação a outros tipos de abordagem). A constituição desse ambiente virtual está sustentada no caráter inovador das novas tecnologias de informações e comunicação (TIC) que possibilitam aprimorar a produção de conhecimento em rede, impulsionando a produção e legitimação de novos saberes, intensificando a circulação de ideias e o debate especializado. O portal da Rede FotoArq foi ao ar em setembro de 2014, como resultado de uma longa trajetória com blogs e outros veículos virtuais, desde 2010, e se prepara para poder ancorar um periódico científico específico, relacionado à temática em tela. Cabe destacar que o ambiente está relacionado aos objetivos do grupo de trabalho do Conselho Internacional de Arquivos sobre arquivos fotográficos e audiovisuais (PAAG/ICA).

Palavras-chave: documentos fotográficos de arquivo; produção colaborativa de conhecimento, redes sociais.

Alguns estudos têm, há tempos, apontado para dois aspectos relacionados aos documentos fotográficos de arquivo. O primeiro deles é o descompasso entre o uso social e, consequentemente, administrativos de recursos fotográficos e sua gestão arquivística (Lopez, 2008 e 2009; Lacerda, 2008, por exemplo). O outro é a pouca representatividade de estudos sobre o que vamos, provisoriamente, denominar de "Estudos de Fotodocumentação", que se dedicaria às questões relativas à organização técnica da informação documental e contextual de registros fotográficos, com vistas à sua gestão e uso¹. Apesar de relacionados, os estudos sobre preservação, uso social da

¹ A pesquisadora Aline Lacerda (2013) analisa a percepção institucional que as entidades arquivísticas dão aos acervos fotográficos, demonstrando a necessidade de tais estudos em termos práticos.

imagem, análises de conteúdo da imagem, representatividade história da imagem etc. não se constituiriam o escopo prioritário desse campo. O termo englobaria o uso da fotografia em suas diferentes modalidades, incluindo todos os tipos de ocorrência estática, além de filmes, audiovisuais e demais combinações.

O trabalho de Lopez & Rezende (2014a) apresentado no Congresso Internacional de Arquivos (CIA/ICA), realizado em Girona, Catalunha, indica dados provisórios bastante inquietantes, nos quais artigos em revistas especializadas em Ciência da Informação brasileiras sobre fotografia representam somente cerca de 1% do total, e somente ¼ deles estão ligados também a temáticas arquivísticas. O caso (ou descaso) brasileiro não deve ser, provavelmente, excepcional, e a Fotodocumentação provavelmente segue sendo bastante marginal em outros ambiente e realidades. Um exemplo pode ser empiricamente constatado no último CIA/ICA: dos 244 autores com textos disponíveis na página do evento, menos de 5% (54 ocorrências) estão relacionados à fotografia¹. Cabe ainda destacar que essa edição do CIA/ICA teve o 175º aniversário da fotografia como um dos temas selecionados para a submissão de trabalhos, além de a temática geral do evento, "Arquivos e indústrias culturais", favorecer o tema.

Sem entrar no mérito da exatidão dos dados exemplificados acima, tal cenário nos permite constatar uma coisa muito importante: a Fotodocumentação, mesmo estando longe de ter um papel protagonista nos estudos relacionados à organização e gestão de documentos, tem produção relevante e discussão especializada, pontualmente localizada. A sobrevivência e o avanço da área impõem que essa realidade, atualmente fragmentada, logre criar e consolidar vínculos entre os diferentes pontos isolados. As redes científicas já demonstraram no passado resultados positivos de seu potencial gregário e hoje, com a ampla disseminação das novas tecnologias de informação e comunicação (TIC) não apenas a tarefa é menos árdua, como também os resultados podem ser mais eficazes².

O Grupo de Pesquisa Acervos Fotográficos (GPAF) tem procurado, desde a sua criação em 2008, não apenas trabalhar em rede, porém fomentar uma atitude de rede no que tange aos estudos de Fotodocumentação³. Em 2014 o grupo criou a Rede FotoArq, com o intuito de facilitar a conexão

¹ Disponível em <http://www.girona.cat/web/ica2014/eng/comunicacions.php>. É importante destacar que tais dados não são consolidados pois a página do evento duplicou as ocorrências em co-autoria, abrindo entradas individuais para cada um dos autores. Mesmo sem exatidão é possível identificar a pouca representatividade da Fotodocumentação em um dos fóruns mais especializados e concorridos da comunidade arquivística internacional.

² Em outros trabalhos exemplifiquei melhor a minha compreensão sobre o potencial transformador das redes sociais na circulação de ideias e produção de novos saberes; ver: Lopez & Rezende, 2014b; Lopez 2014 e 2015.

³ Informações detalhadas sobre a atuação do grupo, bem como amplo acesso a todos os seus veículos sociais estão disponíveis em <http://www.gpaf.info/p/gpaf.html>.

dos múltiplos pontos de expertise, porém dispersos, de grupos, instituições, entidades etc. que têm trabalho relevante a ser compartilhado no âmbito da Fotodocumentação.

A estrutura operacional de rede é bastante simples: um ambiente virtual central promove a conexão entre os diferentes participantes, sem que haja interferência nos vínculos deles. Não se trata, portanto de um portal disposto a armazenar informações dos participantes, porém amplificar as relações comuns que possam haver entre eles, apresentando dados mínimos de cada membro, com destaque à atuação em Fotodocumentação, além de seus principais links, estando constantemente aberta para novas incorporações, conforme indica o esquema abaixo.

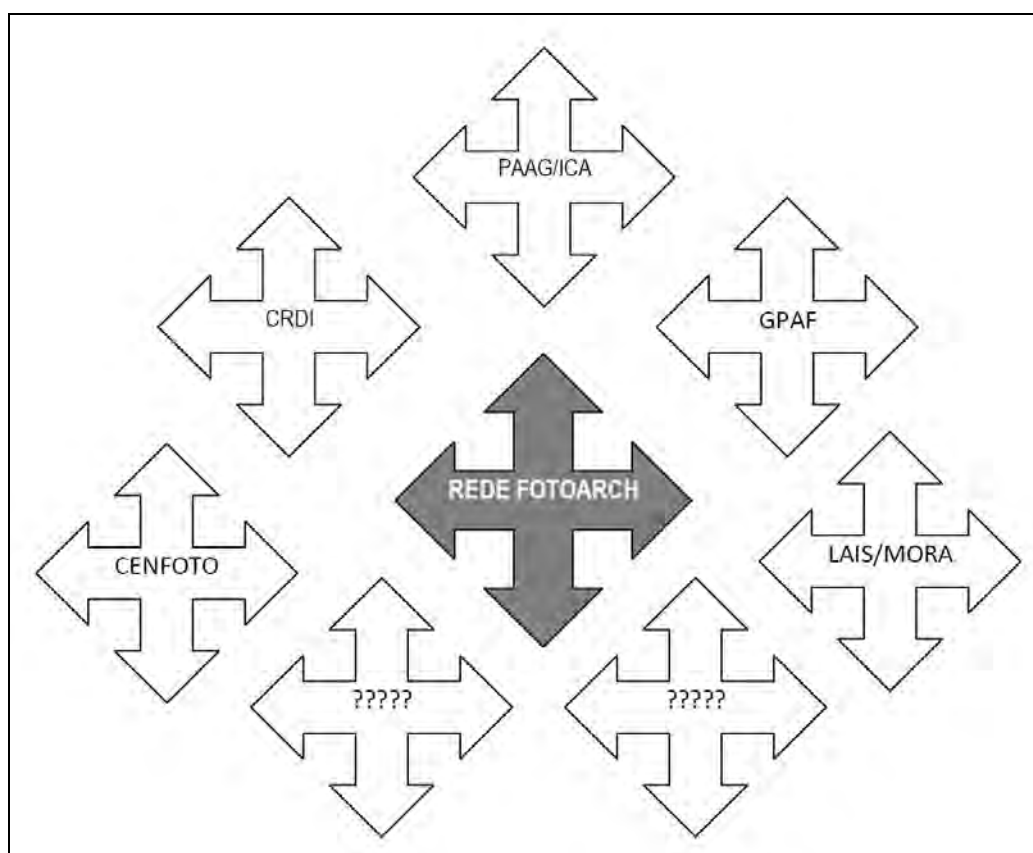


Figura 1: Esquema de inter-relações da Rede FotoArch

Fonte: Lopez & Rezende, 2014

A essa figura, representativa da rede no final de 2014, haveria de ser adicionado o grupo de pesquisa colombiano, da Universidad de Antioquia (UdeA), Archivo, Memoria y Sociedad (AMS), que tem atuado em projetos de Fotodocumentação em direitos humanos. A inclusão da linha AMS é bem representativa da diversidade de filiados atingidos pelo projeto até o momento: uma seção formal de uma entidade internacional: o *Photographic and Audiovisual Archives Working Group* do

Conselho Internacional de Arquivos (PAAG/ICA)⁴; dois centros de pesquisa: o catalão *Centre de Recerca i Difusió de la Imatge* (CRDI)⁵ e o chileno *Centro Nacional de Fotografía* (CENFOTO)⁶; uma seção de órgão estatal, dedicada à pesquisa com imagens: o mexicano Laboratório de Investigación Social (LAIS/IM)⁷; um grupo de pesquisa formal: o GPAF e uma linha de pesquisa de um grupo formal: a AMS.

Em todos esses casos a Rede FotoArq agrega informação relevante e consolidada sobre o membro afiliado. Em alguns casos, agrega valor informacional, já que muitas páginas dos membros dependem de atualizações e/ou políticas de divulgação web de estruturas hierarquicamente superiores a eles. A flexibilidade da Rede FotoArq permite, por exemplo, hospedar todas as páginas do GPAF, ampliando as restritas possibilidades de uso da informação constantes na página padrão do CNPq. Outro exemplo é o CENFOTO, que até o momento, ainda não conseguiu sistematizar sua página institucional e tem se valido quase que especificamente do Facebook para a divulgação, já que sua página web continua em manutenção. Neste caso, o resumo apresentado pela Rede FotoArq é uma das únicas fontes de informação disponíveis sobre a caracterização daquele centro. Igualmente relevante é a caracterização do PAAG/ICA, já que a página oficial em inglês (devido a exigências do próprio ICA) repele muitos potenciais usuários ibero-americanos⁸. Nos casos do LAIS/IM e do CRDI, suas vinculações a órgãos públicos do poder executivo tornam a disposição de informações em seus respectivos sites confusa no que tange ao trabalho com fotografias, com vários links direcionados para outras atividades e entes públicos não diretamente relacionados ao tema. Em tais casos não é que a informação não esteja presente nas páginas oficiais, porém a Rede FotoArq é capaz de apresentá-la de modo mais consolidado para o interessado no trabalho de Fotodocumentação. O AMS, como parte de um grupo muito maior, que tem seus ambientes de divulgação padronizados pelo COLCiencias (o equivalente colombiano ao CNPq) e pela UdeA, encontra na Rede FotoArq, assim como o GPAF, um espaço flexível e privilegiado para estabelecer recortes relativos ao seu foco de atuação em Fotodocumentação, com a possibilidade de criar páginas específicas para o grupo, caso haja necessidade.

⁴ <http://www.ica.org/5074/about-photographic-and-audiovisual-archives-group/about-photographic-and-audiovisual-archives-working-group.htm>

⁵ http://www2.girona.cat/ca/sgdap_crdi

⁶ <https://www.facebook.com/pages/Cenfoto-Udp/185733793181>

⁷ <http://mora.edu.mx/Investigacion/Principal/laboratorio.html>

⁸ A pesquisa de Patrícia Costa (2013, p.79) demonstrou que 63% de seus respondentes, compostos por especialistas em documentos fotográficos de arquivo, desconhecem ou acedem à página do PAAG/ICA menos do que uma vez por ano.

Um dos pontos importantes em qualquer rede social é a horizontalização da comunicação, buscando criar e garantir meios não só de ampla participação, como principalmente de intercâmbio e posterior possibilidade de recuperação de tais informações. A Rede FotoArq adota, para isso, um sistema híbrido no qual os instrumentos e ambientes virtuais de cada membro afiliado são respeitados e potencializados pela própria rede, porém somados a três novos tipos de recurso: a página da Rede FotoArq com espaços de comentários interativos e oportunidades de divulgação de notícias; todos os veículos das redes sociais agregados aos afiliados, além de um espaço específico da rede no facebook; e por meio de uma revista acadêmica eletrônica, ainda em processo de elaboração. O esquema abaixo resume as diferentes interfaces atuais da rede com seus usuários:

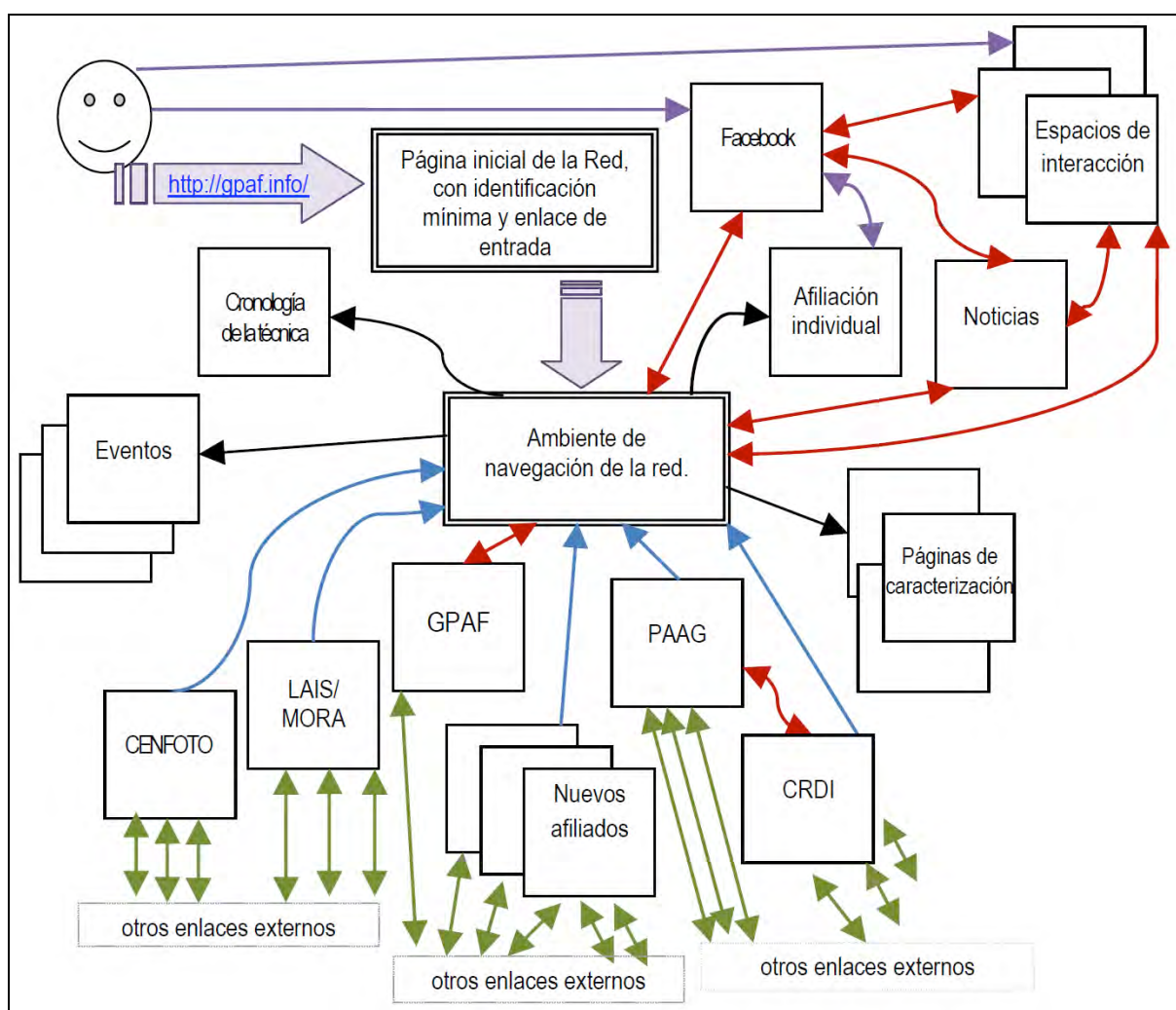


Figura 2: Arquitetura da Rede FotoArq.

Fonte: Lopez & Rezende, 2014

As setas negras (—▶) representam a parte estática da plataforma, constituída por páginas fixas, que são atualizadas de tempos em tempos, conforme a necessidade e conforme a demanda dos membros (institucionais e pessoais). As setas roxas (—▶) indicam o acesso do usuário às páginas



e o eventual cadastramento individual, seja abrindo a página principal em <http://gpaf.info/>, seja acedendo aos ambientes interativos, com especial destaque para a página Facebook da Rede FotoArq (<https://www.facebook.com/groups/782761575109476/>). As setas vermelhas () apontam as possibilidades de interação direta (comunicação 2.0 e 3.0) resultantes da inserção de conteúdos pelo usuário, bem como da gestão de conteúdos por alguns dos membros institucionais. A interação institucional direta é apenas representativa de relações de compartilhamento e de construção de saber já existentes, as quais poderão futuramente ser ampliadas e/ou modificadas. As setas azuis () referem-se ao fluxo de informação dos membros filiados para a Rede FotoArq, que tem como ponto de origem os respectivos espaços virtuais, nos quais estão respeitados os vínculos externos (setas verdes →). A consolidação das informações dos afiliados institucionais estará presente nas páginas de caracterização.

A figura abaixo esquematiza melhor o layout da página principal da rede:

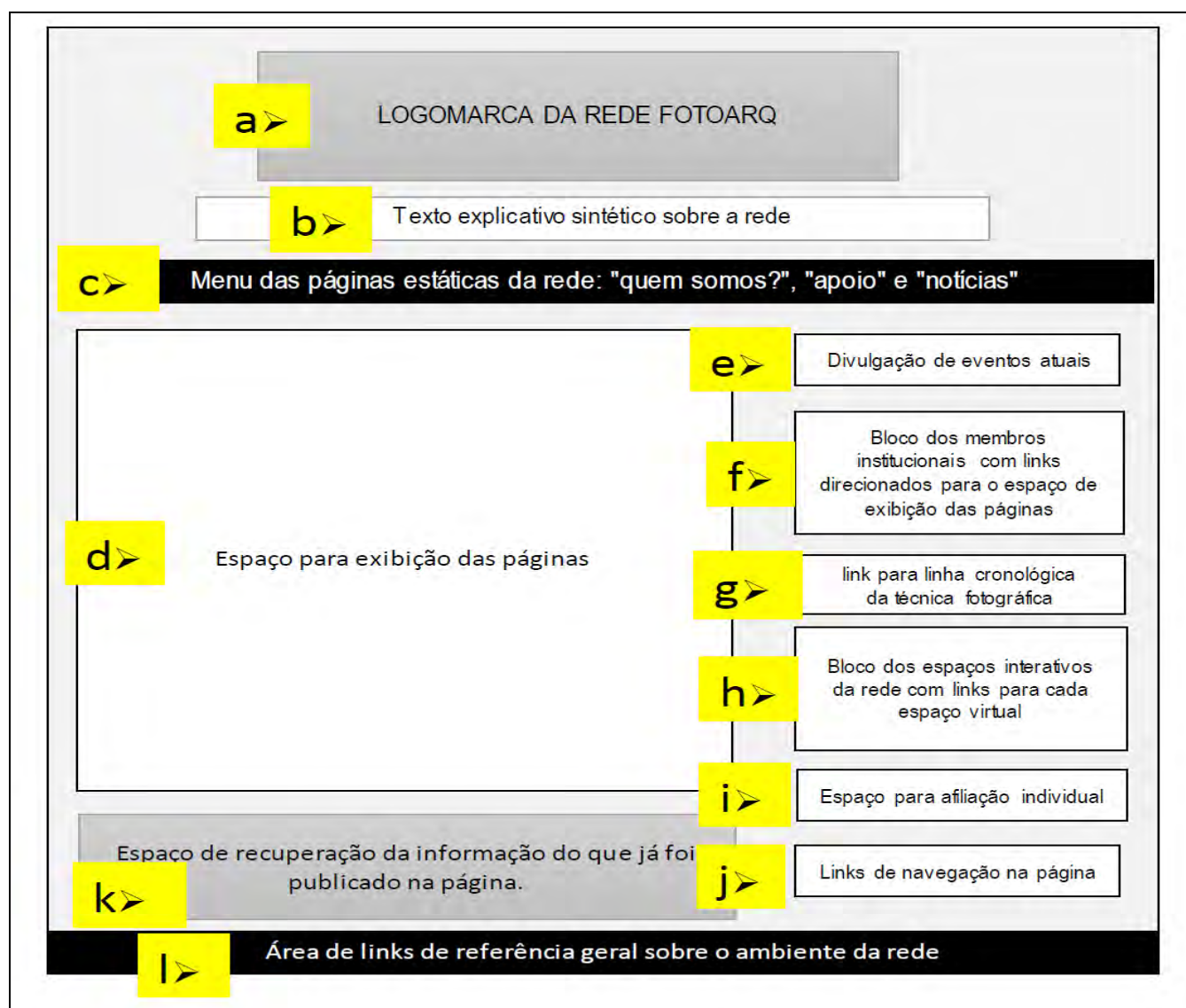


Figura 3: Esquema geral da página principal da Rede FotoArq.

Fonte: os autores

Tal esquema, em mar/2015, foi assim realizado:

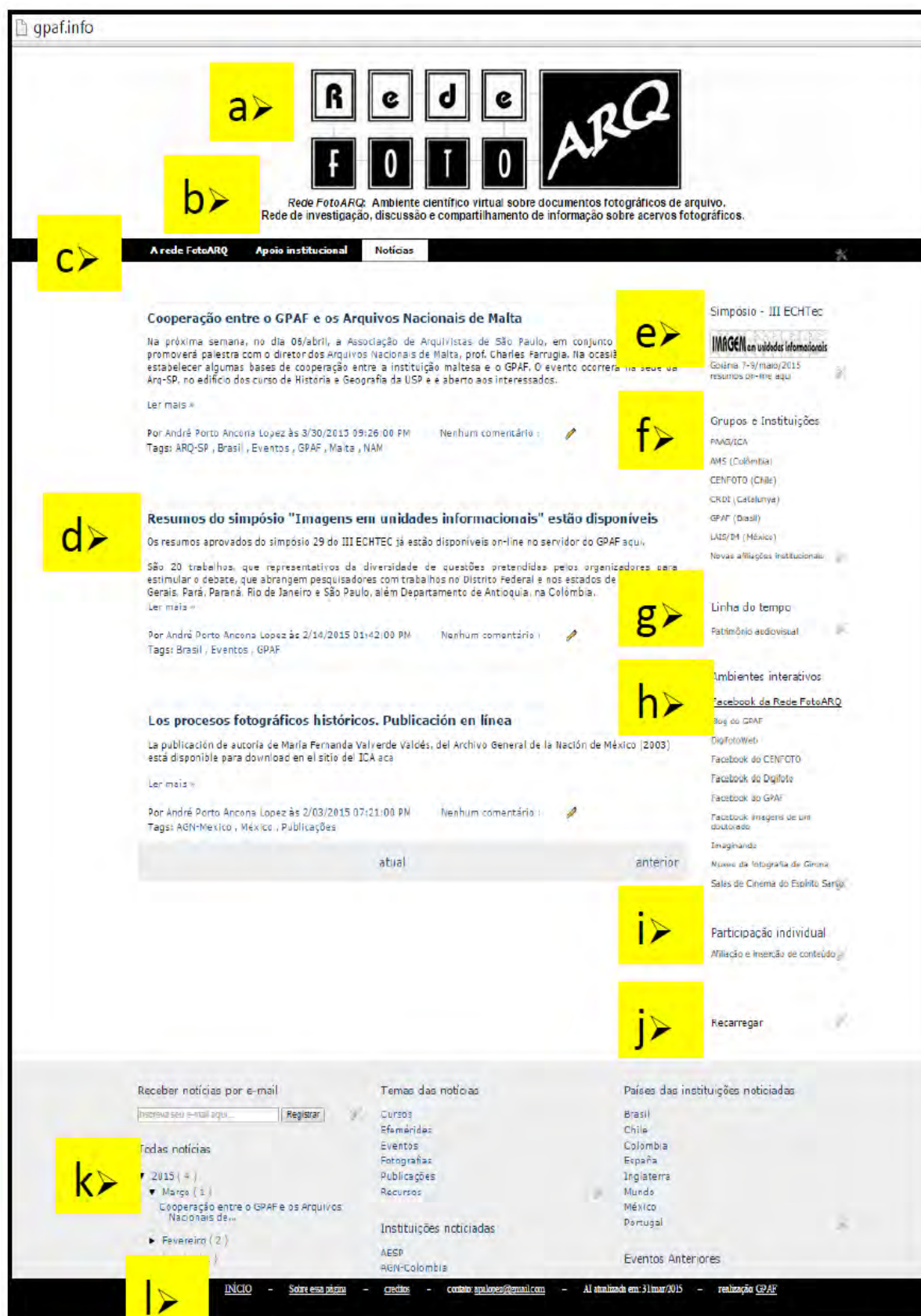


Figura 4: Print screen da página principal da Rede FotoArq e sua correspondência com o esquema de layout.

Fonte: os autores a partir de <http://gpaf.info/>

Projeto gráfico similar acompanha as páginas de referência de capa página, conforme está indicado nas figuras subsequentes:

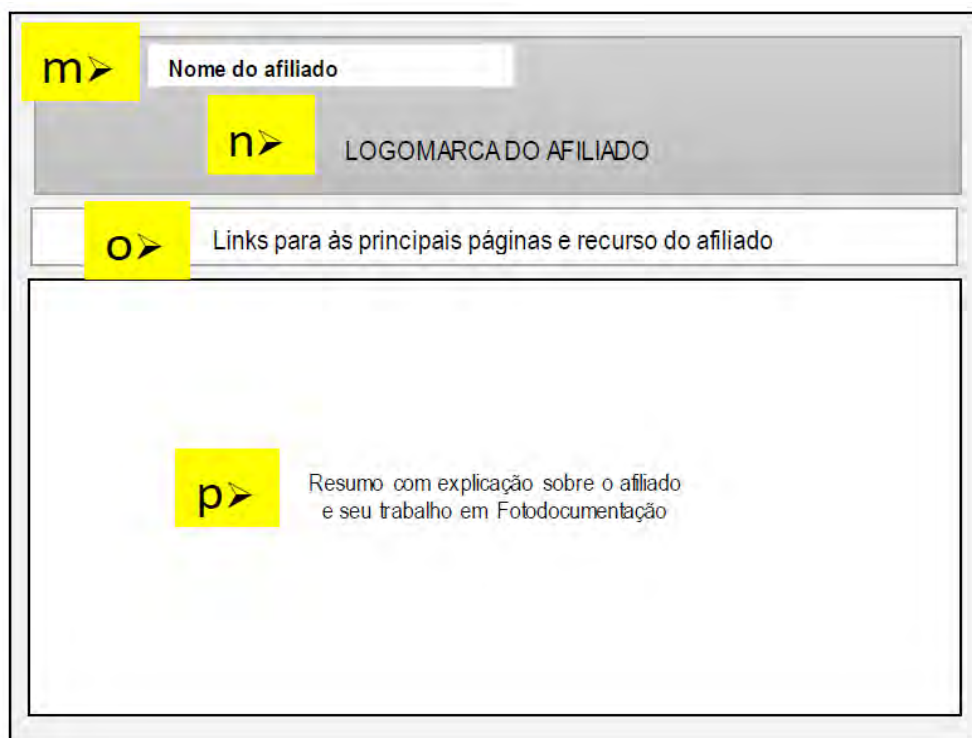


Figura 5: Esquema geral de uma página de referência de um afiliado.

Fonte: os autores.

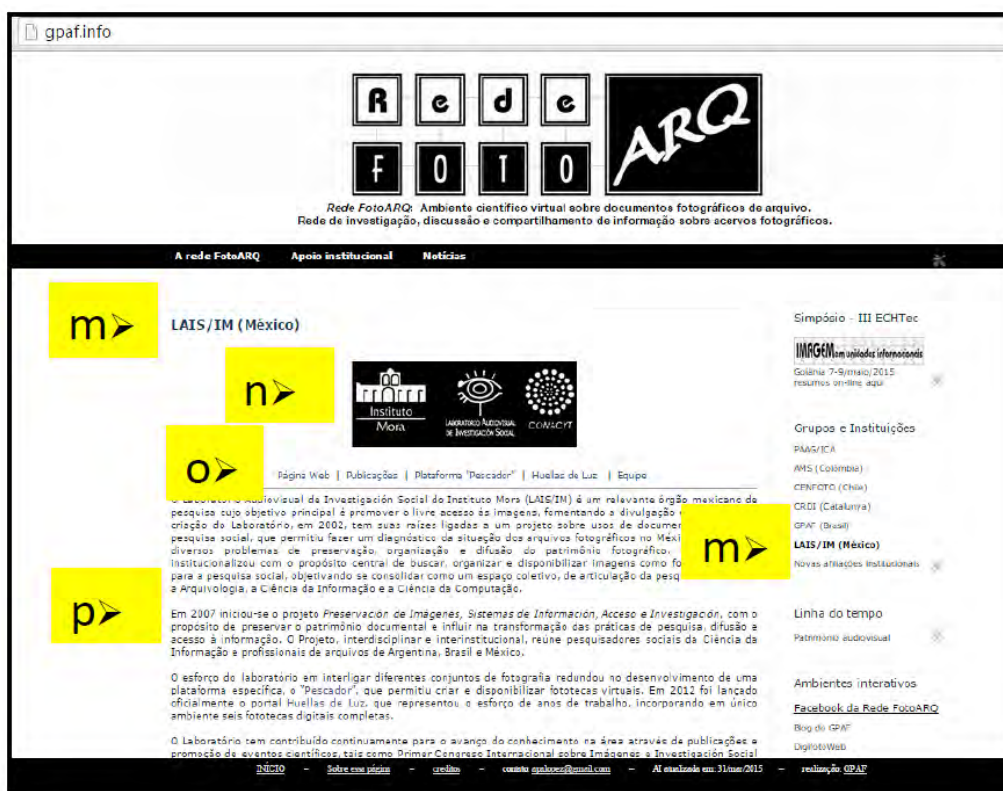


Figura 6: Exemplo de página de afiliado e sua correspondência com o esquema de layout.

Fonte: os autores a partir de <http://www.gpaf.info/p/laisim-mexico.html>.

Espera-se que a conjunção de diferentes ferramentas tecnológicas colabore com o avanço da produção científica em Fotodocumentação, fortemente embasada em práticas colaborativas de produção e difusão do saber em diferentes níveis de profundidade e de legitimação acadêmica. A proposta da rede não é apenas integrar ponto de excelência difusos na comunidade de saberes sobre Fotodocumentação, porém produzir novo conhecimento colaborativo, assim como contribuir para a formação de novos profissionais, aprimoramento das já existentes comunidades de estudo e estimular a criação de novos grupos. A informalidade e volatilidade das informações das redes sociais - no caso específico a livre inserção de conteúdos no Facebook - soma-se à estabilização da informação, com melhores possibilidades de recuperação na página da rede em <http://www.gpaf.info/>. Nesse caso existe uma filtragem de conteúdos mais relevantes para serem subidos ao ambiente da rede. A legitimação acadêmica de parte de tais conteúdos, assim como a criação de novos, cientificamente reconhecidos, é feita por meio de eventos organizados por membros da rede, que eventualmente transformam-se em publicações em veículos reconhecidos. Futuramente uma revista específica dedicada à Fotodocumentação, com alcance internacional, contribuirá para a difusão especializada de conhecimento científico em Fotodocumentação, não necessariamente produzido por afiliados da rede, ampliando abrangência da mesma. Atualmente a revista se encontra em processo de criação,

devendo, de acordo com o cronograma da rede, ter sua primeira convocatória para o segundo semestre de 2015.

A rede é resultante de um aprimoramento de experiências anteriores do GPAF com blogs e visa ampliar as possibilidades de integração de novos pesquisadores e aprendizes buscando congregiar experiências esparsas em um núcleo de saber especializado, dinâmico e interativo.

BIBLIOGRAFIA

- Costa, P. J. F. (2013). *O paradigma físico no tratamento dos acervos imagéticos na administração pública federal: estudo de caso da Agência Nacional de Águas*. Dissertação de Mestrado em Ciência da Informação, Faculdade de Ciência da Informação – UnB, Brasília. Recuperado em 20 Março, 2015, de <http://repositorio.unb.br/handle/10482/14497>
- Lacerda, A. L. (2008). Fotografia como documento de arquivo. In: _____. *A fotografia nos arquivos: a produção de documentos fotográficos da Fundação Rockefeller durante o combate à Febre Amarela no Brasil*. 75-129. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP, São Paulo. Recuperado em 20 Março, 2015, de http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-11092008-145559/publico/TESE_ALINE_LOPES_DE_LACERDA.pdf
- Lacerda, A. (2013). Quatro variações em torno do tema Acervos Fotográficos. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, v. 7, 239-248. Recuperado em 20 Março, 2015, de http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204432/4114327/revista_AGCRJ_7_2013.pdf.
- Lopez, André Porto Ancona (2008). El contexto archivístico como directriz para la gestión documental de materiales fotográficos de archivo. *Universum*, v. 23 (2), 1-37. Recuperado em 20 Março, 2015, de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762008000200002.
- Lopez, A. (2009). Photographic document as image archival document. In: *TEHNIČNI in Vsebinski Problemi Klasičnega in Elektronskega Arhiviranja: referatov dopolnilnega izobraževanja s področij arhivistike, dokumentalistike in informatike v Radencih*, Maribor. v. 8, 362- 272. Recuperado em 20 Março, 2015, de <http://hdl.handle.net/10760/12846>.
- Lopez, A. (2014). La estructuración de redes académicas: cinco puntos fundamentales para el acceso a la información. *Perspectivas em Gestão & Conhecimento*, v. 4, 212-218. Recuperado em 20 Março, 2015, de 2015, em <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/pgc/article/view/21277/11760>.
- Lopez, A. (2015). Acesso à informação e redes sociais: circulação de ideias e produção de novos saberes, In: Duque, C. G (org.). *Ciência da Informação: estudos e práticas*; v. II. Brasília: Thesaurus, 289-305.

Lopez, A. & Rezende, Darcilene Sena (2014a). *PhotoArch*: red científica virtual, relacionada a los documentos de naturaleza fotográfica en archivos. In: *Girona 2014: Archivos e Industrias Culturales*. AMGi/ICA. Recuperado em 20 Março, 2015, de <http://www.girona.cat/web/ica2014/ponents/textos/id163.pdf>

Lopez, A. & Rezende, Darcilene Sena (2014b). Limites e necessidades para formalização de redes científicas. *Diálogos en Red; de Nuestra América*, 1, 7-18. Recuperado em 20 Março, 2015, de <http://www.dialogosenmercosur.org/1%20Limites%20e%20necessidades%20para%20formaliza%C3%A7%C3%A3o%20de%20redes%20cient%C3%ADficas.pdf>.

A transcodificação do documento fotográfico na classificação arquivística

Ana Cristina de Albuquerque.

Docente da Universidade Estadual de Londrina

Dra. em Ciência da Informação (UNESP)

albuati@uel.br

Andréa do Prado Souza

Mestranda em Ciência da Informação (UEL)

andrea@insiteconsultoria.com.br

Resumo: A partir de concepções historiográficas, a fotografia é um documento que deve ser preservado e devidamente tratado para que suas informações possam ser recuperadas. Com a finalidade de dar acesso às suas informações, a necessidade de transcodificar um documento fotográfico, com o uso de conhecimentos implícitos e advindos da Organização do Conhecimento, a recuperação tende a ser melhor e mais ágil. Para entender o processo e a sua implicação este trabalho pretende investigar o processo de transcodificação na organização do conhecimento para fins de classificação do documento fotográfico. A busca pela resposta se dará através da pesquisa bibliográfica de cunho exploratório com abordagem qualitativa, utilizando a técnica de Análise de Conteúdo para organizar, analisar e interpretar os dados de forma sistemática. Como resultado, espera-se construir uma discussão a respeito da transcodificação do documento fotográfico na classificação arquivística, elencar seus elementos de elaboração e contribuir significativamente para os aspectos teóricos dos assuntos discutidos.

Palavras-chave: Classificação Arquivística. Documento Fotográfico. Transcodificação.

Abstract: From historiographical concepts, photography is a document that must be preserved and properly treated so that its information can be recovered. Aiming to give access to its information, the need to transcode a photographic document using the implicit knowledge from the Organization of Knowledge, recovery tends to be better and faster. This study investigated the transcoding process in the organization of knowledge to the photographic document classification purposes to understand the process and their involvement. The search for the answer will be through the literature of exploratory qualitative approach using content analysis technique to organize, analyze and interpret the data systematically. As a result, it is expected to build a discussion of the photographic document transcoding in archival classification, to list its development elements and contribute significantly to the theoretical aspects of the topics discussed.

Keywords: Archival classification. Photographic Document. Transcoding.

1 INTRODUÇÃO

Com o advento da crítica à noção de documento, que teve início com as bases oferecidas pela *École des Annales*, na primeira metade do século XX, na França, o “[...] caráter multiforme da documentação histórica [...]” (MIGUEL, 1993, p. 122), deu margem ao estudo amplo não só de grandes acontecimentos como também aos fatos cotidianos. Com a concepção de documento

modificada, considera-se que qualquer registro que prove um determinado ato é um documento, desde que as perguntas corretas sejam feitas a estes registros (LE GOFF, 1990). Partindo de concepções historiográficas, a fotografia é um documento histórico que deve ser preservado e devidamente tratado para que suas informações possam ser recuperadas com fins diversos.

De acordo com Amaral (2009) foi a partir da década de 1920 que a fotografia começou realmente a ser vista como um documento e fonte de informação para a pesquisa historiográfica, o que fez com que os trabalhos em arquivos também fossem modificados devido à introdução mais efetiva do novo recurso informacional.

Partindo deste contexto, o ato de “transcodificar” o documento fotográfico com a finalidade de dar acesso às suas informações demanda uma série de conhecimentos implícitos e advindos da Organização do Conhecimento, assim como de outras áreas, se tornando tarefa interdisciplinar e extremamente importante realizada pelos profissionais da informação.

Desta forma, propõe-se nesta pesquisa investigar o processo de transcodificação na Organização do Conhecimento. Assim, tem-se o intuito de compreender os processos que os documentos passam em seu tratamento, especificamente neste trabalho a classificação de documentos fotográficos para fins de recuperação da informação. O problema norteador desta pesquisa é questionar como se dá o processo de Transcodificação na Organização do Conhecimento para fins de recuperação da informação, especialmente na classificação dos documentos fotográficos. Como objetivo geral pretende-se investigar o processo de transcodificação na Organização do Conhecimento e sua contribuição para a classificação do documento fotográfico. Como objetivos específicos: levantar o conceito de transcodificação na literatura da área; verificar o processo de transcodificação na classificação arquivística; e elencar quais são os elementos da transcodificação para a classificação de documentos fotográficos.

Espera-se assim contribuir com as discussões sobre o tratamento do documento fotográfico na Arquivística e que os elementos do processo de transcodificação sejam visualizados corroborando para o fortalecimento dos modelos de classificação e recuperação de documentos fotográficos, atendendo de forma plena ao usuário que necessita da informação contida nas fotografias.

2 TRANSCODIFICAÇÃO DO DOCUMENTO FOTOGRÁFICO: APONTAMENTOS PARA IDENTIFICAÇÃO DE ELEMENTOS NA CLASSIFICAÇÃO ARQUIVÍSTICA

Na conversão do documento fotográfico de imagem para palavras há o que Smit (1987) chama de “transcodificação”, a passagem de uma linguagem para outra. De acordo com o Dicionário Online Priberan, transcodificação é a “tradução em código diferente”. Podemos nos apropriar também da definição de “converter”, que é definido como a mudança de forma ou qualidade, sem a mudança de substância, da essência.

Para Smit (1987, p. 102), “a descrição de uma imagem nunca é completa”, pois quem trabalha com fotografias sempre irá se deparar com a conotação, sua interpretação e herança cultural, que influem em muito na descrição de um documento. No entanto, o profissional envolvido na tarefa de tratar o documento fotográfico tem de ser objetivo para que as informações contidas neste documento não sejam de alguma forma perdidas.

O profissional da informação, acostumado a analisar documentos escritos tende, invariavelmente, a analisar fotografias através de termos abstratos preponderantemente, por vezes não se atentando que a imagem dificilmente significa, de forma unívoca, um termo abstrato. Se, em documentação escrita, a utilização de termos abstratos geralmente significam uma medida de economia geral (um termo abstrato “resume” vários concretos), a imagem nos leva a uma realidade diametralmente oposta: o termo abstrato limita o significado de uma imagem, fixando uma leitura em detrimento de inúmeras outras (SMIT, 1987, p. 106).

A dificuldade em analisar o documento fotográfico, somada a falta de estruturação das informações, faz com que em sua recuperação as informações se tornem por vezes insuficiente ao usuário.

Neste contexto, temos a classificação arquivística, atividade que junto da avaliação e descrição dão acesso às informações contidas em um documento e principalmente, espelha o modo que aquele documento foi produzido, sua função, estrutura e organização dentro de um fundo.

A classificação em arquivos reflete a relação com o desenvolvimento do conhecimento. Com a organização deste em classes, sua função se estende à de unificar e sistematizar os fatos e dados, como por exemplo, o testemunho e as provas de ações realizadas por pessoas, famílias, instituições não se percam e que, principalmente, tenham relação com todo o conjunto documental restante na hierarquia.

De acordo com Ducrot (1998), seja em arquivos públicos ou privados:

[...] uma boa classificação resulta da observância de três fatores: inicialmente, ela é preparada, por meio de operações que evitarão muitas dificuldades posteriores; em seguida, ela é realizada segundo o princípio fundamental da arquivística, que é o do *respect des fonds*, ou princípio da proveniência, [...]; por fim, ela se apoia em regras específicas de cada categoria de arquivos, sem prescindir da intuição e do pragmatismo para corresponder à natureza própria de cada fundo. (DUCROT, 1998, p. 151-152)

Os princípios da proveniência e de respeito à ordem original encontram-se no coração da concepção da classificação arquivística. O princípio da proveniência se refere aos interesses externos, ou seja, demanda que os profissionais se atentem ao organismo produtor, englobando suas funções, fato que determinará o porquê da criação daquele documento, seu conteúdo e seu posterior uso como documento histórico. O princípio de ordem original incide no fato de resguardar os documentos com sua ordem original nos fundos e evitar que esses sejam tratados à luz de classificações por temas ou matérias, o que pode acabar com as verdadeiras origens dos documentos.

Os arquivos, na relação entre documentos e seu produtor e os documentos entre si, têm assegurado seu caráter orgânico através desses princípios, demonstrando a importância das relações de natureza administrativa.

Mas esta relação administrativa, segundo Duranti (1994), demanda alguns fatores a serem observados. O primeiro fator é a imparcialidade, definida pela veracidade e fidelidade dos documentos produzidos. De acordo com Duranti, os registros são verdadeiros, livres da suspeita e de preconceito. O segundo fator é a autenticidade, relacionado a sua criação, para atestar fatos que ganham o direito de ser preservados para futuros usos. O terceiro fator é a naturalidade, ou a forma como os documentos se acumulam no curso das transações de acordo com as necessidades. O quarto fator é o inter-relacionamento, a ligação de um documento com o outro dentro do conjunto. A motivação de sua criação faz com que cada documento tenha ligação com outro. E como quinto fator a unicidade, ou o fato de o documento ser único dentro do conjunto, podendo existir cópias, mas que serão também únicas em seus devidos lugares. (DURANTI, 1994)

Esses fatores, regidos pelos princípios de proveniência e ordem natural auxiliarão para que a classificação se concretize, possibilitando uma melhor recuperação das informações disponíveis nos arquivos.

A classificação dos documentos de arquivo não se resume a atribuir números, códigos e subdivisões a atividades e documentos, mas em um processo de organização intelectual em que as características, as informações e o contexto de cada documento tratado refletem as funções e atividades desenvolvidas por uma instituição, a vida de uma pessoa ou os fatos de uma cidade ou país.

Para Lacerda (2008), o uso dos documentos fotográficos de um arquivo deve estar ligado aos objetivos da instituição ainda que sejam utilizados separadamente ou fiquem alocados em diferentes tipos e séries documentais.

Após estabelecer essa relação, é possível tratar o documento na sua conservação e armazenamento, bem como nas suas propriedades informacionais e a recuperação de informações

vinculando-os institucionalmente. Esta vinculação institucional tem sido debatida na literatura como uma primeira dificuldade em aplicar as metodologias no tratamento arquivístico de documentos fotográficos.

Dessa maneira, entende-se que a classificação está intimamente relacionada à recuperação final do documento de arquivo e o documento fotográfico. Cabe, portanto, evidenciar os processos e as formas que estes documentos passam para serem representados a partir da classificação arquivística e é neste sentido que o estudo a partir de sua transcodificação poderá demonstrar esta aplicação que na prática incitam questões que dificultam o trabalho dos profissionais da informação.

A transcodificação é um fator intrínseco ao processo de classificação do documento fotográfico, afinal, ao expressar-se o profissional da informação inevitavelmente é imbuído a representar a imagem com a finalidade de acessibilidade e uso da informação.

Para atingir os resultados nesta pesquisa, será trilhado um caminho pela Organização do Conhecimento e pela Arquivologia, investigando também as outras áreas do conhecimento, de forma a identificar os elementos no processo transcodificação na classificação de documentos fotográficos.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A perspectiva de compreender e referenciar a construção do processo de transcodificação tem como pressuposto uma pesquisa bibliográfica de cunho exploratório com abordagem qualitativa, utilizando a técnica de Análise de Conteúdo para organizar, analisar e interpretar os dados de forma sistemática.

A busca será feita objetivando as palavras-chave diretamente ligadas ao problema apresentado, como “transcodificação”, “transcodificação de fotografia”, “representação imagética”, “organização de fotografia”, “classificação de fotografia”, “transcrição”, “conversão”, “codificação”, “tradução”, “transformação” e outras que surgirem no decorrer da pesquisa. A pesquisa será limitada as línguas portuguesa, inglesa e espanhola. Os termos e conceitos levantados serão analisados sob a ótica da Análise de Conteúdo proposta por Bardin (1997).

De acordo com Triviños (1987), deve-se tentar aprofundar a análise e desvendar o conteúdo, revelando ideologias e tendências das características dos fenômenos sociais que se analisam.

Bardin (1997) e Triviños (1987) apresentam como forma de produção desta análise, três fases que se organizam em pólos cronológicos:

Fase 1 – Pré-análise,

Fase 2 – Exploração do material ou descrição analítica, e

Fase 3 – Tratamento dos resultados obtidos ou interpretação referencial.

A criação de categorias relacionadas ao objeto de pesquisa será estabelecida preparando o conjunto de dados para a análise a seguir. As categorias elencadas para a pesquisa serão divididas em: Conceito de Transcodificação, Elementos do Processo de Transcodificação, Apropriações de Elementos da Transcodificação pela Organização do Conhecimento.

Com isso, pretendemos construir solidamente uma discussão a respeito do tema proposto e chegar a um resultado que contribua no aspecto teórico dos assuntos discutidos.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O volume de imagens criadas a cada dia tem demonstrado a necessidade de organização de todo este conteúdo de forma a facilitar a sua recuperação pelos usuários.

Nas leituras e levantamento inicial, percebe-se a real necessidade de aprofundamento nos processos de tratamento e de produção científica na área de recursos imagéticos.

Entende-se nesta pesquisa que os processos de tratamento de documentos de qualquer natureza sejam explicitados, portanto, infere-se que os procedimentos adotados para a transcodificação do documento fotográfico no momento de sua classificação podem influenciar na sua recuperação feita a partir de outras atividades de descrição. Com estes apontamentos iniciais pretendemos relacionar estas atividades para verificar como se realizam e construir uma discussão acerca de seus elementos.

BIBLIOGRAFIA

Amaral, L. (2009). *A importância do tratamento intelectual das fotografias visando à recuperação da imagem*. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação e Artes – USO, São Paulo.

Albuquerque, A. C. A. (2012). *Classificação de documentos fotográficos: um estudo em arquivos, bibliotecas e museus*. Tese de Doutorado em Ciência da Informação - Universidade Estadual Paulista, Marília.

Bardin, L. (1997). *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições Setenta.

Ducrot, A. (1998). A classificação dos arquivos pessoais e familiares. *Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (revista eletrônica)*, v. 1, n. 21. Recuperado em Abril 12, 2015, em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2059/1198>.

Duranti, L. (1994). Registros documentais contemporâneos como prova de ação. *Estudos Históricos*,

v. 7, n.13, p.49-64.

Lacerda, A. L. (2008). *A fotografia nos arquivos: a produção de documentos fotográficos da Fundação Rockefeller durante o combate à febre amarela no Brasil*. Tese de Doutorado em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo.

Le Goff, Jacques. (1990). Documento/Monumento. In: _____. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.

Miguel, M. L. C. (1993). A fotografia como documento: uma instigação à leitura. In: *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, v.6, n. 01/02, jan./dez.

Smit, J. W. (2011). *Análise documentária de documentos fotográficos*, In: Cenário da organização do conhecimento: linguagens documentárias em cena, Silva, F.C.C. & Sales, R (org.), Brasília: Thesaurus.

_____. (1987). *Análise Documentária: a análise da síntese*. Brasília: IBICT.

Transcodificação, In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [online], 2008-2013, Recuperado em Abril 12, 2015, em <http://www.priberam.pt/DLPO/transcodifica%C3%A7%C3%A3o>.

Triviños, A.N.S. (1987). *Introdução a Pesquisa em Ciências Sociais: A pesquisa qualitativa em Educação*, São Paulo: Atlas.

Documentos fotográficos de arquivo em museu

Bruno Henrique Machado

Mestrando em Ciência da Informação (UNESP)

machadobrunohenrique@gmail.com

Telma Campanha de Carvalho Madio

Docente da Universidade Estadual Paulista

Dra. em Ciências da Comunicação (USP)

telmaccarvalho@marilia.unesp.br

Resumo: Este trabalho apresenta as reflexões levantadas no trabalho monográfico para obtenção do título de bacharel em Arquivologia pela Faculdade de Filosofia e Ciências Unesp, Marília - SP. Nele é exposta a importância da organização dos documentos fotográficos enquanto documentos arquivísticos assim como, considerações sobre as dificuldades metodológicas e procedimentos adotados a essa tipologia documental. Na investigação é reafirmada a existência de uma lacuna entre a teoria e prática no que diz respeito a fotografia como documento arquivístico que, por diversas razões não recebe o tratamento técnico adequado e necessário como os demais documentos. Desde modo, tivemos como objeto de estudo o Museu Municipal Jezualdo D' Oliveira, situado no município de Mirassol (SP), que mantém sob sua custódia coleções fotográficas do município, advindas em sua grande maioria da Prefeitura Municipal de Mirassol e que hoje são tratadas como objetos de museu. Entretanto devido à classificação museológica e o manuseio incorretos e com as diversas exposições incorretas, muitas informações das fotografias foram perdidas e sua identificação comprometida.

Palavras-chave: Documentação fotográfica. Fotografia. Organização museológica.

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho é o resultado da minha pesquisa de Iniciação de Científica que obtivemos o fomento pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e também o Trabalho de Conclusão de curso de bacharel em Arquivologia pela Universidade Estadual Paulista. Onde foram pesquisados os registros fotográficos do desenvolvimento administrativo do Município de Mirassol (SP) em diferentes datas de sua história, discutindo-os como documentos arquivísticos, porém, agora custodiados pelo Museu Municipal Jezualdo D' Oliveira. O interesse pelo tema teve início a partir de um estágio extracurricular desenvolvido no ano de 2011, quando tivemos contatos com os objetos custodiados e percebemos que as fotografias tinham características peculiares, são tratadas individualmente e com a terminologia muito confusa, incipientes para uma busca de informação para seus usuários. Porém, no desenvolvimento do estágio extracurricular notamos características arquivísticas a essa documentação como, por exemplo, os órgãos produtores nas

fichas de controle do acervo do museu, como Prefeitura Municipal e Secretária da Prefeitura. O Museu Municipal surgiu em 1945 de forma ainda não oficializada, por iniciativa de Jezualdo D' Oliveira idealizador do projeto que fundou e formou o acervo. Posterior a isso, em 1948 obteve a permissão do prefeito da época, Antônio Novaes Romeu para que o Museu pudesse ocupar uma sala nas imediações do prédio da Prefeitura Municipal. Oficializou-se como Museu Municipal, com o Decreto Municipal nº 0022 de 8 de setembro de 1953. Nesse período ocorreram muitas mudanças e o acervo passou por várias localizações até se fixar no local atual. Nesse contexto, as indagações fundamentais que balizaram este trabalho foram: Quais as características das unidades informacionais que produzem e custodiam a documentação fotográfica? No entanto, estamos em um ambiente museológico e como proposição principal analisamos a documentação fotográfica do Museu gerada pela Prefeitura Municipal. Investigando a atuação da Administração Municipal entendermos como essa documentação passou a custódia do Museu e, propomos uma identificação e organização baseada nos princípios arquivísticos mantendo os museológicos. Dessa maneira o produto final desse trabalho foi o desenvolvimento de uma ficha de identificação das fotografias que acreditamos correspondam às necessidades singulares do Museu Municipal Jezualdo D' Oliveira.

2 FOTOGRAFIA NO AMBIENTE ARQUIVÍSTICO

No trabalho de Schellenberg na década de 1950 é possível visualizar os esforços para apresentar as variações de suportes informacionais em suas respectivas unidades informacionais que não sejam os tradicionais textuais. Assim, segundo Schellenberg (2006, p.133) classifica os suportes/espécies documentais pela seguinte forma:

Sob o ponto de vista, os documentos podem ser divididos, de maneira geral, em escritos, audiovisuais, e cartográficos. Essas grandes categorias podem ser subdivididas em vários tipos. O material cartográfico, em geral, consiste simplesmente em mapas e documentos correlatos [...].

Dentro desse escopo de conjuntos de informações registradas, são inseridos documentos fotográficos que podem estar inseridos na categoria dos audiovisuais conforme algumas interpretações. Nesse sentido Vicenta Cortés Alonso (1980, p. 18) afirma que:

Los documentos, siguiendo esta misma teoría archivística, se dividen en distintas clases, según se trate de documentos textuales, sonoros o de imágenes, pues en cualquiera de estas formas se puede producir documentación pública o privada.

Tradicionalmente a Arquivística sempre se preocupou com o tratamento de documentos tradicionais /textuais, com características administrativas e jurídicas, porém com o advento da

modernização das administrações públicas e privadas as produções documentais se modificaram e o surgimento dos novos suportes de registros informacionais tais, como por exemplo, os suportes iconográficos¹, audiovisuais² e cartográficos³. Neste trabalho, não iremos entrar no mérito dos documentos digitais.

A teórica Marilena Leite Paes (1986, p.102) definiu nos estudos nacionais, num primeiro momento, esses suportes como “Arquivos especiais” também descritos na literatura como arquivos especializados. Segunda a autora:

[...] arquivos especiais são aqueles que têm sob sua guarda documentos em diferentes tipos de suporte e que, por esta razão, merecem tratamento especial não apenas no que se refere ao seu armazenamento, como também ao registro, acondicionamento, controle e conservação.

Mas essa compreensão está em desuso e temos hoje diversos teóricos da área discutindo e entendendo a fotografia e os demais suportes como documentos arquivísticos⁴. A presença recorrente do documento fotográfico no ambiente arquivístico é facilmente percebida e traz consigo a necessidade que o mesmo seja caracterizado enquanto documento arquivístico. Acerca disso, Schellenberg (2006, p. 44) argumenta que:

Os materiais audiovisuais e cartográficos apresentam quase o mesmo interesse tanto para os bibliotecários quanto para os arquivistas. As películas cinematográficas, por exemplo, quando produzidas ou recebidas por uma administração no cumprimento de funções específicas, podem ser considerados arquivos.

É preciso que as características arquivísticas sejam preservadas e observadas atentamente. Mais do que um mero recurso ilustrativo, a fotografia produzida em decorrência de funções administrativas pré-estabelecidas atinge o patamar de documento de arquivo⁵ e como tal, requer a aplicação de todos os processos arquivísticos de organização, classificação e acondicionamento.

¹ Gênero documental integrado por documentos que contêm imagens fixas, imagens impressas, desenhadas ou fotografadas, como fotografias e fotografias gravuras. (Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, 2005, p.76)

² Gênero documental integrado por documentos que contêm imagens, fixas ou imagens em movimento, e registros sonoros, como filmes, fitas videomagnéticas. (Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, 2005, p.73)

³ Gênero documental integrado por documentos que contêm representações gráficas da superfície terrestre ou de corpos celestes e desenhos técnicos, como mapas, plantas, plantas perfis e fotografias aéreas. (Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, 2005, p.74)

⁴ É necessário que esses trabalhos e reflexões sejam divulgados e que realmente a fotografia não seja mais abordada como novo documento ou documento especial, pois comprovadamente, desde seu aparecimento no final do Século XIX, foi incorporada e utilizada em funções específicas dentro de instituições e por diversos profissionais. (Madio, 2012, p. 66).

⁵ Os documentos de arquivo são os produzidos por uma entidade pública ou privada ou por uma família ou pessoa no transcurso das funções que justificam sua existência como tal, guardando esses documentos relações orgânicas entre si. Surgem, pois, por motivos funcionais administrativos e legais. Tratam sobretudo de provar, de testemunhar alguma coisa. Sua apresentação pode ser manuscrita, impressa ou audiovisual; são em geral exemplares únicos e sua gama é variadíssima, assim como sua forma e suporte. (Bellotto, 2008, p. 37)

Como afirma Manini e Paiva (2010) é possível extrair dos documentos fotográficos aspectos que atendem aos princípios básicos da Arquivologia, tais como: princípio da organicidade, princípio da proveniência. As dificuldades do tratamento da documentação fotográfica no ambiente arquivístico está intimamente relacionada com a natureza dos documentos visuais, principalmente sob a questão do suporte informativo.

Como aponta Madio (2012, p.57):

Esses documentos, especificamente nos arquivos, durante muitos anos foram tratados como documentação especial por sua fragilidade e tipo de suporte, variado e distinto dos textuais. Na maioria das instituições arquivísticas, a gênese documental dessa produção era desprezada e ignorada, e a análise recaía apenas nos suportes e elementos visuais.

Na mesma problemática sobre os documentos fotográficos, Lacerda (2008, p.74) salienta que:

[...] o tipo de suporte documental, ou seja, ao atributo físico e não ao substantivo – predomina sobre todas as outras e demonstra falta de familiaridade, ou melhor, a cerimônia com que historicamente, o pensamento arquivístico se relacionou com os novos tipos de documentos produzidos e acumulados ao longo do século XX, marca esta que está na base dos procedimentos emprestados de outras áreas, da falta de um pensamento mais original em relação a esses documentos no interior dos arquivos.

Essa “falta de entendimento” que enfatizamos e que Lacerda (2008) faz menção direta, sobre a ausência em alguns casos de referências concretas em relação à documentação audiovisual, incluindo a fotografia, sem contar a ausência de sugestões dos procedimentos metodológicos empregados a tais documentos nos principais manuais da Arquivologia, arrolados em seu estudo bibliográfico realizado em sua tese de doutoramento. Segundo a pesquisadora o Manual de Schellenberg publicado em 1956⁶ parece ser o primeiro a trazer no âmbito dos arquivos uma discussão dos documentos fotográficos. Além da inclusão dos documentos fotográficos e dos demais documentos audiovisuais no conjunto de espécies, tipos documentais custodiados pelos arquivos, o autor ainda distingue o interesse tanto das bibliotecas, quanto dos arquivos em acondicionar a documentação audiovisual, de acordo com a função que propiciou a produção de cada elemento.

Ao considerarmos as afirmações de Schellenberg (2006) a respeito dos documentos audiovisuais e dos fatores a serem observados para o estabelecimento de metodologias de tratamento dos documentos fotográficos tanto em arquivos como nas bibliotecas, notamos um avanço teórico de extrema relevância. Percebemos, em primeiro, a caracterização do documento mesmo em um suporte fotográfico enquanto documento arquivístico; em segundo a inovação que representa a preocupação no tipo de tratamento recebido para esse documento.

Lacerda (2008, p. 76-77) vê na inserção destes documentos nos arquivos:

⁶ Título Original em inglês: *Modern archives: principles and techniques* (Chicago, USA, The University of Chicago Press). Traduzido para o português como: *Arquivos modernos: princípios e técnicas*.

[...] uma transformação notável na área, modificando profundamente a própria forma de se produzir e acumular arquivos no mundo contemporâneo [...]. Essas formas de registro de ação e informação são portadoras de materialidade e de recurso de expressão distintos daqueles que representam os diferentes registros presentes na massa documental acumulada ao longo dos séculos.

Com relação à denominação que os documentos fotográficos possuem nos acervos arquivísticos, Heredia Herrera (1993, p.11) nos apresenta dois exemplos de aquisição e a de produção de fotografias pessoais e outra de produção fotográfica por instituições. No entender da pesquisadora —arquivos fotográficos e fundos fotográficos:

[...] son denominaciones que entran en colison con la terminologia archivística. En el primer caso archivo es utilizado simplemente en la dimensión de almacén de documentos, em este caso fotografias. En todo caso el concepto de archivo referido a las fotografias liga solo de pasada com la dimensión de um fotógrafo.

Para a pesquisadora, o maior problema está na gênese da produção fotográfica que pode utilizar a denominação arquivo ou fundo arquivístico fotográfico, corre-se o risco de apenas pensar no espaço físico, onde são custodiados os documentos. Por outro lado, o conceito pode aludir à produção de um fotógrafo, sendo assim considerados arquivos pessoais e institucionais e realmente ganhando assim o *status* de fundo arquivístico. Madio (2012, p.59) afirma que:

[...] deve-se primeiramente, compreender a fotografia como resultado de uma função, uma intencionalidade, seja institucional ou particular. Apesar de a imagem fotográfica muitas vezes não vir acompanhada de uma referência ou identificação textual situando a função daquele registro, deve-se ter claro que sempre haverá uma ação, um propósito original para a realização dessa atividade.

Em relação a essa falta de especificação, como ao tratamento dispensado ao acervo fotográfico Lacerda (2008) aponta que na grande maioria dos manuais, porém, predomina a abordagem de questões relativas à conceituação e caráter dos documentos de arquivo, em particular. Essa diferença, em alguns trabalhos, vai marcar uma separação entre os documentos típicos de arquivo – manuscritos e administrativos – dos documentos soltos, não orgânicos, além dos documentos visuais, ou novos documentos.

Caracterizando a documentação fotográfica como informação de forma geral, porém não arquivística, pela falta do elo entre essa informação registrada, Kossoy (2002, p.129) em uma abordagem direta diz:

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

Ou seja, sem seu contexto de produção e sua gênese documental. Acerca das dificuldades que Arquivística encontra para tratar os documentos do gênero imagéticos, Lopez (2011, p.4) frisa que:

La organización archivística de los documentos imagéticos nos presenta diferentes dificultades, principalmente em lo que atañe uso de los principios orientadores de esta disciplina, tales como el de procedencia (respect des fonds) y el de respeto al orden original. [...] Los documentos imagéticos de archivos suelen producir la organización individualizada de unidades documentales o, em la mejor de as hipótesis, la formación de colecciones disociadas de su organismo productor, reduciendo de este modo las posibilidades de una comprensión global de su significado.

Podemos afirmar com os argumentos acima mencionados, que na maioria das vezes, o destino das fotografias dentro dos arquivos, centro de documentação, museus e bibliotecas é receber um tratamento individual. Sendo que para a Arquivística o tratamento e processamento documental individualizado não é recomendado, além de não respeita os princípios norteadores da disciplina fere o entendimento dos documentos fotográficos.

3 FOTOGRAFIA NO AMBIENTE MUSEU

Helouise Costa argumentou que o processo de legitimação da fotografia pelos museus no caso de sua pesquisa para os museus de Arte no Brasil é o resultado de três fases, que a autora as intitula de estratégias, tendo cada uma suas próprias discussões e problemáticas. Assim a primeira estratégia de acordo com Costa (2008) seria a institucionalização da fotografia pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMA, que em 1940 criou o Departamento de Fotografia.

A autora Dobranszky (2008) em sua tese de doutorado propõe em sua pesquisa sobre a legitimação da fotografia nos museus de artes na Europa do século XX, que diferentes movimentos artísticos tiveram na fotografia uma forma de expressão, junto com os movimentos do Dadaísmo, Surrealismo, Construtivismo Russo e o formalismo da Bauhaus. Contudo, esse tipo de fotografia conviveram com as fotografias das Primeira e Segunda Guerras Mundiais no mesmo espaço como fotografias documentais que em meados da década 1930 centrou-se no conceito de um funcionamento mecânico, no sentido da fotografia ser enxergada para estabelecer o resultado de um elo perfeito entre a imagem e a próprias coisas reais do mundo, ou seja, a realidade capturada pela imagem que ganhou força com a produção dos artistas como: Brassai (França - 9 Setembro de 1899 - 8 Julho de 1984), Bill Brant (Alemanha - 2 Maio 1904 – 20 Dezembro de 1983), August Sander (Alemanha 17 de novembro de 1876 - 20 de abril de 1964), e Henri Cartier-Bresson (França 22 de agosto de 1908 - 2 de agosto de 2004). Apesar disso, com o passar dos anos o declínio dessa dimensão documental da fotografia, veio a perder atribuição do real.

Primeiras exposições com fotografias de artistas europeus e paisagens podiam ser vistas como a *Armory Show* em 1913, realizado em Nova York. Como afirma Dobranszky (2008, p. 8) antes mesmo da fundação do Departamento de Fotografia, o MoMA já promovia suas primeiras exposições:

A primeira exposição com fotografias no MoMA aconteceu em 1932. Em *Murals by American Painters and Photographers* (1 a 13 de maio) a fotografia foi anunciada lado a lado com a pintura; no entanto, isso não denotava como poderia parecer, uma proximidade em termos de valores estéticos intrínsecos. Essa exposição tinha causa específica: na introdução do catálogo Nelson Rockefeller (presidente do museu) e Lincoln Kirstein (diretor da exibição) escrevem que a exposição foi em parte estimulada pelos feitos mexicanos na arte dos murais e teria o intuito de encorajar os artistas a estudar as possibilidades desse meio de expressão artística (os murais).

O curador do Departamento de Fotografia do MoMA, Beaumont Newhall definiu critérios para que as fotografias fossem aceitas como arte no museu. Se referindo as observações de Christopher Philips (1982, citado por Costa 2008, p. 133) explica que:

[...] a transformação cultural que possibilitou a assimilação da fotografia como arte pelo museu foi paradoxal: o museu passou a valorizar a fotografia não enquanto imagem reproduzível e versátil, mas enquanto objeto de coleção, pautado em valores como raridade, autenticidade, expressão pessoal ou e virtuoso técnico.

O emprego da fotografia pelo movimento *pop art*⁷, movimento conceitual nos anos de 1960 e 1970, é considerado por Costa (2008) a segunda via de legitimação pelo museu. Mesmo sem ter um objetivo claro no que queriam ou reivindicavam a fotografia como arte, e talvez nem interessados na discussão sobre a fotografia como arte, a mesma foi consumida pelos artistas daquele momento como um instrumento para propor uma nova leitura, tendo como consequência uma maior abertura dos museus em relação à arte, que assimilou os diferentes tipos de propostas e inserindo definitivamente a fotografia nos museus.

Na década de 1980 a terceira estratégia que Costa (2008) destaca é a valorização dos modelos pictóricos como sugestivos ao Renascimento e à pintura. A fotografia seria produzida em grandes dimensões, em cores e para alguns artistas seria uma pintura em quadros. No mesmo texto a autora salienta que a assimilação das fotografias no museu, seja a partir da referência da arte ou das discussões teóricas que as promove só se concretizou na década dos anos 1990 quando começou a ser dimensionada pelo ponto de vista histórico e sugestões teóricas. No Brasil, segundo o estudo de Mendes (2002, p. 19)

⁷ Os artistas deste movimento buscaram inspiração na cultura de massas para criar suas obras de arte, aproximando-se e, ao mesmo tempo, criticando de forma irônica a vida cotidiana materialista e consumista. Latas de refrigerante, embalagens de alimentos, histórias em quadrinhos, bandeiras, panfletos de propagandas e fotografias serviram de base para a criação artística deste período. Os artistas trabalhavam com cores vivas e modificavam o formato destes objetos. A técnica de repetir várias vezes um mesmo objeto, com cores diferentes e a colagem foram muito utilizadas.

O processo de valorização da fotografia e consequentemente de sua preservação pelas instituições museológicas se inicia a partir da década de 1970, quando surge a necessidade de construir o *corpus* brasileiro para a produção fotográfica, visando uma posição para a fotografia como meio documental e como expressão pessoal.

Novos tempos com a virada da década iniciam-se pesquisas nas Universidades, com destaque para as áreas de artes e produção editorial, como afirma Mendes (2002, p.2):

No campo da memória material, das obras, das fotos em si, a situação começava a avançar. Embora do ponto de vista histórico, algumas instituições possuíam acervos de extrema relevância, a exemplo da Biblioteca Nacional, apenas na década de 1990 tiveram lugar programas de pesquisa, preservação e difusão nacional e internacional. Do ponto de vista da fotografia contemporânea, os acontecimentos permaneciam restritos a gestos individuais como o de Joaquim Paiva, que constituiria extenso painel e, ao mesmo tempo, permitiria sua circulação em eventos no Brasil e no exterior.

Em um artigo foi relatado o papel da fotografia e da curadoria em museu, Carvalho e Lima (2000), explicam a relação das coleções privadas e das coleções sistemáticas⁸, evidenciando as funções eficazes que influem no papel da fotografia como documento. As autoras entendem que devido ao modo de produção, a fotografia disseminou-se socialmente elevando-a para o desejo dos colecionadores, “[...] pode-se afirmar que boa parte da produção fotográfica disseminou-se socialmente levando-se em conta sua vocação colecionável” (Carvalho e Lima, 2000, p.20).

Assim é compreendido que os documentos fotográficos em Museus, são oriundos de coleções pessoais e institucionais, doações e movimentos artísticos, e por suas características técnicas apresentadas na instituição podem ser classificados como coleções.

4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA

Os processos metodológicos e técnicos do trabalho foram o levantamento bibliográfico que objetivou trazer os principais conceitos das áreas de Arquivologia, Museologia e Fotografia, que embasaram as discussões propostas pelo trabalho. Nesse sentido uma pesquisa bibliográfica segundo Gil (1999, p.65) é “[...] desenvolvida a partir de material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos.” A pesquisa documental foi fundamental para compreensão da estrutura administrativa da Prefeitura e Câmara Municipal de Mirassol, e a implantação do Museu Municipal Jezualdo D’ Oliveira, por isso, iniciamos uma pesquisa partindo do relevante entendimento do contexto de produção dos registros fotográficos. Segundo Fachin (2006,

⁸ Coleções sistemáticas onde há uma preocupação com os princípios de organização. Estes princípios são percebidos de uma realidade externa, que vai além do material específico e que resulta por derivação de princípios gerais, deduzidos por um conjunto de características familiares dos materiais, ou seja, através das operações de observação e razão. (Pedrochi e Murguia, 2007.p.6).

p.146) “a pesquisa documental corresponde a toda informação coletada, seja de forma oral, escrita ou visualizada [...]”. Além dos documentos oficiais tais como leis, editoriais, atas relatórios, entre outros. Já o estudo exploratório possibilitou uma maior aproximação com o problema pesquisado, nesse sentido foi fundamental para as pesquisa as visitas realizadas no Museu Municipal Jezaudo D’Oliveira que visava a compreender a formação do acervo fotográfico e sobre sua acumulação e custódia. Assim, foi feito um recorte entre os anos de 1940 e 1990 das fichas de controle do acervo do Museu Municipal para ilustrar as temáticas abordadas para a organização dos documentos fotográficos. Como o próprio nome já indica, a pesquisa descritiva visa descrever as características do fenômeno estudado, como também estabelecer relações entre variáveis presentes nos dados coletados através de observação e aplicação de questionário. (Figueiredo, 2008). Também foram aplicadas entrevistas com os funcionários do Arquivo Municipal e Arquivo da Câmara Municipal e o Curador do Museu e o Fotógrafo que por muitos anos fez trabalhos para a administração pública, sendo que para Yin (2005, p. 118) “entrevistas, fontes essenciais de evidência para o estudo de caso, desenvolveu-se um instrumento com questões semi-estruturadas embasadas deixando margem para a inclusão de questões que surgirem durante a fala dos sujeitos do estudo.”

Com isso, a pesquisa se caracterizou como um estudo de caso que segundo (Yin, 2005) o objetivo do estudo é alcançar a generalização teórica, não necessitando ser demasiado longo e moroso, mas é necessário esclarecer que o estudo de caso não é uma amostragem como também não visa construir estatísticas.

5 RESULTADOS E DISCUSSÕES

Ao abordarmos a transferência das fotografias para o Museu ingressamos em uma área tênue, pois não encontramos informações concretas, mesmo após as entrevistas realizadas com os funcionários públicos e o fotógrafo, contudo, conforme afirmou o fotógrafo Zanini (2013) em sua entrevista, mediante a pergunta: O Jezualdo D’Oliveira tinha essa visão de registrar os eventos históricos, ele pedia para o senhor tirar fotos, pedia cópias para Administração e para o Museu? O entrevistado afirma que:

Ele pedia cópias principalmente quando tinha encontro de escritores e o finado Ariovaldo Côrrea pedia para arquivar também para ele e para Prefeitura ficava com as outras cópias que nem serviço de obras mesmo, que às vezes eu fazia várias e o chefe do almoxarifado ficava com uma cópia e outra iria para a Prefeitura todo serviço era assim, eles pediam as fotos para o arquivo e para a divulgação.

Neste sentido, mesmo após as entrevistas aplicadas, nos deparamos com uma lacuna de falta de informações pertinentes as rotinas administrativas sobre a produção das fotografias, assim, não foi possível sanar nossas dúvidas sobre a entrada dos documentos fotográficos no Museu. Apenas encontramos as reproduções fotográficas únicas, confirmando o tratamento documental praticado por Museus⁹. Também foram localizadas outras coleções privadas com diversas datas, e outras com absoluta falta de identificação. Mediante a isso, não foi possível compreender a ordem e a sequência pelas quais os documentos fotográficos foram gerados, recebidos e acumulados pelo órgão produtor, pois os documentos não foram registrados ou mesmo incorporados com os demais documentos administrativos o que Viviane Tessitore (2002, p. 13) afirma se tratar “[...] de alienação de patrimônio documental público [...] afasta-se o arquivo da convivência com outros conjuntos da mesma natureza e rompe-se sua continua alimentação [...] limitando seu potencial informativo.”

Os documentos fotográficos, em sua grande maioria, foram produzidos pela Prefeitura Municipal de Mirassol e alguns documentos fotográficos produzidos pela Câmara Municipal, podemos encontrar tais informações, após as análises nas fichas de controle de acervo. Assim aconteceu uma fragmentação dos Fundos do Executivo e Legislativo perdendo totalmente a relação orgânica que esses documentos foram produzidos.

Considerando que do ponto de vista arquivístico essa organização adotada pelo museu municipal seria intitulada coleção, que segundo Rousseau e Couture (1998, p. 286)

É “um conjunto de documentos ou de dossiês reagrupados em função de uma temática ou outra”. “Coleção constitui a antítese do fundo” a orientação para a organização de tais conjuntos não poderia ser mais genérica, estando restrita ao critério temático.

Também temos que mencionar que devido a calamitosas gestões municipais, o Museu Municipal Jezualdo D’Oliveira foi esquecido pela Administração Municipal, sofrendo com a falta de conservação de seu acervo, dos objetos, das fotografias, dos documentos de cunho histórico tanto doados pela população do município como de suas atividades administrativas, fato que acarretou perda de uma grande parte dos documentos, inclusive muitos documentos fotográficos e registros de controle do acervo. A equipe que assumiu a administração do Museu em 2010 constatou a precariedade dos objetos do acervo, de modo geral e das instalações do museu.

⁹ Tratamento é feito peça a peça, ainda que totalizando uma única e grande coleção. (Bellotto, 2004, p.39).



Figura 1: Material fotográfico encontrado pelos novos funcionários do Museu

Fonte: Museu Municipal Jezualdo D' Oliveira

Ressaltamos que as fotografias do acervo do museu não tiveram um tratamento técnico adequado, sofrendo intervenção sem conhecimentos teórico-metodológicos necessários e por isso, não foram registradas corretamente. Essa situação também foi agravada pelas constantes exposições montadas com esse acervo. Nesse sentido a documentação museológica não atingiu seu objetivo, que segundo Bottallo (2010, p. 51) é:

Reconhecer os acervos museológicos, independentemente e sua natureza, como suportes de informações. Está focado na busca, reunião, organização, preservação e disponibilidade de todas as informações, sobre quaisquer suportes, que digam respeito a esses mesmos acervos.

Hoje os documentos fotográficos do Museu Municipal Jezualdo D' Oliveira são estimados em aproximadamente quatro mil ampliações fotográficas entre P&B e cor. Constatamos que as fichas de controle das peças/objetos/ documentos do Museu Municipal, foram construídas de forma singular, apenas elaborada para uso do museu. Não houve uma política de normalização para tal prática, com normas nacionais ou internacionais, por exemplo, do CICOC¹⁰ – ICOM para catalogação de seus documentos, porém, essa situação é bastante comum, pois cada Museu tem autonomia para elaborar sua ficha catalográfica, pois não há uma norma de descrição dos objetos de museus, apenas diretrizes. No entanto, o preenchimento de dados não normatizado sugere muita dificuldade para a coleta de informações e a recuperação dessa informação. Assim, “uma orientação

¹⁰ International Committee for Documentation - CIDOC é dedicado à documentação de coleções de museus. O comitê reúne curadores, bibliotecários e especialistas da informação interessados em documentação, registro, gestão de coleções no ambiente de museu.

fundamental: é imprescindível que se elaborem manuais de com o tema processamento e catalogação das coleções, com a indicação do uso de cada campo, indicações de procedimentos, de manipulação e de acondicionamento de objetivos”. (Bottallo, 2010, p. 63).

Os onze campos constantes da ficha encontrada no Museu Municipal Jezualdo D’ Oliveira são: 1. Número de objeto; 2. Número da ordem; 3. Identificação do objeto; 4. Data da doação; 5. Nome do doador; 6. Residência; 7. Intermediário; 8. Assunto; 9. Espécie; 10. Data; 11. Motivos. A seguir apresentamos um exemplo de uma fotografia catalogada e identificada como “Obras Públicas”.



Figura 2: Fotografia como o tema “Obras Publica”.
Fonte: Acervo do Museu Municipal Jezualdo D’ Oliveira

E sua respectiva ficha de identificação e controle.

MUSEU MUNICIPAL DE MIRASSOL	
N.º do objeto.....	N.º de ordem 3105.....
Identificação do objeto: Fotografias	
Data da doação: 25 de Setembro de 1.961	
Nome do doador: Arquivo da Prefeitura	
Residência: Mirassol	
Intermediário:	
ASSUNTO:	
Espécie:	Data: 22 de Setembro de 1.961
Motivo: Solenidade de Assentamento de 100.000 lajeas de pavimen- tação pelo Prefeito Leopoldo Gattardi.	
NO VERSO OUTRAS ANOTAÇÕES	

Figura 3: Ficha de Controle de acervo do Museu Municipal Jezualdo D’ Oliveira
Fonte: Museu Municipal Jezualdo D’ Oliveira

Essa fotografia foi intitulada na organização com a classificação temática “Obras Públicas”, entretanto, no campo Assunto não há preenchimento, porém a acreditamos que quando a ficha foi preenchida algumas informações importantes para contextualização do documento fotográfico foram identificadas, como por exemplo: o órgão doador, Arquivo da Prefeitura, ou seja, seu produtor (podemos supor mediante a pesquisa na legislação que esse documento fotográfico teve sua proveniência na Diretoria de Viação e Obras Públicas, como mencionado na constituição da administrativa da Prefeitura); e Pelo pesquisa histórica sobre a gestão do Prefeito na época, Leopoldo Gattardi de “1 de Janeiro de 1960 a 31 de Dezembro de 1963” (Côrrea, 1983).

Para a identificação do contexto de produção, pensando em garantir a manutenção dos dados como o órgão produtor cujas competências e atividades estão diretamente relacionadas com a função

que o documento tem que cumprir, deveria também constar nas fichas catalográficas para entendimento maior do objeto e da própria imagem seu contexto social. Essas informações nos possibilitam visualizar de maneira prática as relações estabelecidas entre os documentos e sua organicidade. Desta maneira, temos subsídios suficientes para cumprir as etapas previstas na identificação arquivística mesmo no ambiente de museus conforme dito por Duchein (1986, p.17):

[...] é essencial para apreciação de um documento qualquer, saber com exatidão quem o produziu, em que circunstâncias, no desenrolar de que ação, com que objetivo, a quem se destinava, como e quando foi recebido por seu destinatário e por que meios chegou até nós.

Observamos que a escolha de um critério “temático” para um esquema de classificação visando à recuperação posterior das imagens é uma metodologia empregada de maneira periódica pelo Museu Municipal Jezauldo D’ Oliveira, porém sob o ponto de vista Arquivístico e de se preservar todas as informações do objeto, essa organização é equivocada e incompleta, pois é predominante preconizado pela área arquivística a organização pelas funções documentais; mesmo segundo a identificação Museológica, a catalogação apresenta muitas falhas, principalmente por fazer menção exclusivamente à informação contida na imagem, ou seja, seu conteúdo, portanto, descaracterizando as informações externas, de contextos de produção e questões sociais do documento e do Município.

Como podemos notar na entrevista realizada com o curador atual do Museu Municipal Henrique Frota, onde o mesmo afirma que: “Atualmente faço todo o trabalho do museu e arquivo sozinho; então procuro organiza-las por assunto [...]” (Frota, 2013). Ou seja, o método de organização da documentação fotográfica é temático e cronológico. Na lista de assuntos, temos o arranjo por tema: Festas, Avenidas, Personalidades e Igreja, entre outros. Assim os registros fotográficos estão sendo tratados de maneira individual, com os princípios de tratamento de objetos de museus, porém salientamos que mesmo ocorrendo esse tratamento individual é oportuno garantir o contexto de produção dos objetos e garantir que itens de arquivo, sejam identificados por sua produção orgânica, uma vez que a disciplina é interdisciplinar. Para obter uma melhor recuperação e mais confiável, pois como podemos notar a classificação temática aplicada no Museu Municipal Jezualdo D’Oliveira é rudimentar para sua atividade enquanto centro de cultura Município.

Interessante frisar também que a ficha de controle de acervo tem como doadores: Prefeitura Municipal de Mirassol, Arquivo da Prefeitura, Arquivo Municipal, Secretária da Prefeitura, portanto, existia um arquivo que deveria tratar e guardar esses documentos fotográficos enquanto resultado de uma ação administrativa, comprobatória, entretanto essa preocupação não ocorreu.

Conforme o artigo de número XVII, do Capítulo II das Atribuições, Seção de número II, da Lei Municipal de número 426 de 1 de Abril de 1959 que dispõe sobre a Organização dos Serviços Municipais apresenta um breve preocupação com o Arquivo, embora de maneira muito superficial: “Verificar a escrita do Arquivo e o da Portaria estão em perfeita ordem e levar ao conhecimento do Prefeito as irregularidades encontradas” (Mirassol, 1959, p.3). Ou seja, essa situação pressupõe a falta de um profissional capacitado o Arquivo não funcionava corretamente na Administração Pública do Município de Mirassol. Com a análise apresentada acima, constatamos que a atual organização aplicada para a documentação fotográfica não contempla todas as informações para a contextualização dessas fotografias, e visto a necessidade de uma padronização das fichas de catalogação, onde as informações apresentadas contemplem as necessidades fundamentais dos museus que é divulgar seu acervo e consequentemente produzir conhecimento. Neste sentido, Meneses (1997, p.9) frisa que: “o historiador não faz o documento: é o historiador quem fala, e a explicação de seus critérios e procedimentos, é fundamental para definir o alcance de sua fala” salientando a importância do profissional em relação ao documento e as informações contidas nele. Assim, faz-se necessário a apresentação de um modelo de ficha catalográfica para o Museu Municipal Jezualdo D’ Oliveira.

Como fora mencionado, hoje o documento fotográfico são considerados documento/ objeto de museus e as informações requeridas por uma instituição museológica certamente diferem das informações em outro ambiente. Como por ex. o ambiente arquivístico. Portanto, além de existir uma infinidade de variedade de tipologias de objetos, eles também poderão ter a função, valores e sentidos diferentes, dependendo do ambiente em que estiver inserido, e por consequência, as descrições serão também variadas.

Assim, apresentaremos a proposta de ficha catalográfica para o Museu Municipal Jezualdo D’ Oliveira, pois como constatamos a instituição carece de uma padronização para a descrição de seus documentos. Assim utilizamos como referência as fichas proposta pela Secretária de Cultura do Estado de São Paulo e a ficha catalográfica do Museu do Ipiranga também conhecido como Museu Paulista, afirmando que a ficha é para os documentos fotográficos que o museu mantém sob sua custódia. A proposta apresenta campos com informações arquivísticas e museológicas, pois tenta contextualizar as fotografias sob o viés administrativo e sob o olhar do contexto social que a museologia proporciona.

Dados do Museu

Identificação do Museu

Endereço

Ano de Fundação

Decreto Municipal de Fundação

1. Dados Administrativo do Objeto

Número da ficha

Número de Patrimônio

Número do Processo (doação, aquisição, comodato)

Intermediário (Órgão Público, Departamento, Secção, Organização, Pessoa)

Motivo da Ação

Histórico do Objeto

História Museológica (biografia do objeto)

Bibliografia

Valor da peça

2. Dados Físicos

Tipologia do Objeto

Título do Objeto

Autor/Fabricante

Data

Dimensão física (altura, largura)

Originais/ Reprodução

Localização

Conservação

Material

Técnica

Cor/Cromia

Estado físico do suporte

Tipos de inscrições (ex., anotações, entre outros)

Observações

3. Pontos de Acesso

Palavras-chave

4. Responsabilidade

Nome Pessoa/ ou Instituição

Função

Data

Observações

Figura 4: Proposta de ficha catalográfica apresentada

A ficha proposta para o museu possui campos que fazem referência ao contexto de produção do objeto, apresentando os campos administrativos e a contextualização do objeto enquanto fenômeno social, ambos inerentes aos campos vinculados aos Dados Administrativos do Objeto que a ficha anterior não contemplava, sendo assim fica a critério da equipe de trabalho que atua hoje no Museu Municipal Jezualdo D' Oliveira a utilização da ficha proposta por esse trabalho, cabe salientar que alterações poderão surgir com a sua utilização.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do estudo *in loco* que desenvolvemos percebemos que os documentos fotográficos constituem uma sequência de uma determinada ação/atividade, por exemplo, os registros fotográficos da Prefeitura Municipal que correspondem em grande parte às cerimônias do Município, Comemorações, Homenagem, entre outros. Tal constatação foi possível por meio das fichas de controle de acervo existentes no museu. Contudo não podemos aplicar os princípios arquivísticos nas coleções fotográficas que estão sob a custódia tais como: Princípio da Proveniência e Ordem original. A coleção analisada demonstrou que há uma ligação estreita entre as funções administrativas e os documentos fotográficos, confirmado pelos responsáveis pelas doações. E sobre coleções artificiais, Lacerda (2008, p.71) argumenta que “as coleções são apenas um dos conjuntos documentais na qual a fotografia pode ser encontrada, sabemos que investigar a proveniência em coleções não tem o mesmo significado que fazê-lo fundo arquivístico”. Não podemos afirmar que esses documentos fotográficos foram selecionados e fragmentados do seu contexto de produção, mesmo com as entrevistas dos responsáveis pelos setores de arquivo do executivo e legislativo, no entanto temos a hipótese de que qualquer funcionário público que estivesse relacionado com a solicitação das fotografias poderia transferir esses documentos para o Museu, tal fato poderia ser facilmente respondido se os gestores do Museu aplicassem uma política de aquisição de acervo. Na entrevista realizada com o funcionário do museu, o curador Henrique Ferraz Frota, ficou esclarecido que as fotografias tiveram uma organização quando Jezualdo D' Oliveira trabalhava no museu, depois o que ocorreu foi um abandono da gestão e somente no ano de 2010 foi pensada uma reorganização de todos os objetos do museu, inclusive as fotografias. A organização ainda está acontecendo e sem previsão de término, salientando que o Museu pertence à Prefeitura Municipal de Mirassol e o repasse de receitas é muito pouco, destacando que os produtos de

manutenção/conservação preventiva são de valores altos. Na perspectiva de relação entre Arquivo e Museu, encontramos uma justaposição entre as instituições, que possuem aspectos em comum, ambas têm como objeto de estudo e organização a informação registrada, porém, não é qualquer tipo de informação. Smit (2000, p.121) afirma que “a questão do registro permite chegar à ideia do estoque, ou do acervo, ou ainda às definições já tradicionais de arquivos, bibliotecas ou museus. [...]” Contudo a recuperação da informação dentro das instituições arquivo e museu acontecem de maneira opostas, até pela constituição de seus acervos. Como salienta Le Coadic (2004), em ambiente informacionais, como bibliotecas, arquivos e museus, existe hoje uma tendência voltada para o usuário da informação. Nesse sentido é importante lembrar que a Arquivologia enquanto área do conhecimento está se desenvolvendo e estabelecendo suas bases teóricas, portanto, cabe aos profissionais que estão saindo das Universidades explorarem novos conhecimentos para que assim seja possível o aperfeiçoamento de suas técnicas. Uma questão pertinente é a necessidade de novos questionamentos da Arquivologia sobre a compreensão do documento fotográfico enquanto documento arquivístico, ainda há um desconhecimento da teoria para a prática, sabemos que é complexo sistematizar todos os princípios basilares da área em um documento de linguagem diferente e por isso temos um longo caminho científico para trilhar. Desta forma, destacamos que a informação arquivística não se restringe a apenas documentos convencionais, mas também documentos fotográficos.

BIBLIOGRAFIA

- Arquivo nacional, (2005). *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*, Rio de Janeiro: [s.n].
- Bellotto, H. L. (2008) *Diplomática e Tipologia Documental em Arquivos*. Brasília, DF: Briquet de Lemos/Livros.
- Bottallo, M. (2010). Diretrizes em Documentação Museológica. In: Governo do Estado de São Paulo. *Documentação e conservação de acervos museológicos: diretrizes/ACAM* Portinari. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.
- Carvalho, V. C. de & Lima, S. F. de (2000). Fotografia como abjetos de coleção e de conhecimento. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v.32.
- Corrêa, A. (1983). *Mirassol - Estruturas & Gravuras*. São Paulo: Editora Soma.
- Costa, H. (2008). Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da Usp na década de 1970. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 131-173, jul./dez.

- Dobranszky, D. de A. (2008) *A legitimação da fotografia no museu de arte: O Museon of Modern Art de Nova York e os anos Newhall no Departamento de Fotografia*. Tese de Doutorado em Multimeios – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- Duchain, M. (1986). O respeito aos fundos em Arquivística: princípios teóricos e problemas práticos. *Arquivo & Administração*, v. 10-14, n. 1, abr.
- Fachin, O. (2006). *Fundamentos de Metodologia*. (5a ed.[rev.]). São Paulo: Saraiva.
- Figueiredo, N. M. A.de (Org.) (2008). *Método e metodologia na pesquisa científica*. (3a ed.) São Caetano do Sul, SP: Yendis.
- Frota, H. (2013) *Entrevista sobre o Museu Municipal Jezualdo D' Oliveira*, Mirassol, Museu Municipal Jezualdo D' Oliveira, 15 de abr. Entrevista.
- Gil, A.C. (1999) *Métodos e técnicas de pesquisa social*. (5a ed.). São Paulo: Atlas.
- Heredia Herrera, (1993) A. La fotografía y los archivos. In: Foro Iberoamericano de la Rábida. *Jornadas Archivísticas*, v. 2. Palos de la Frontera. Huelva: Diputación Provincial, 1993.
- Kossoy, B. (2002) *Ficções na Trama Fotográfica*. Cotia: Ateliê.
- Lacerda, A. L. (2008). *A fotografia nos arquivos: a produção de documentos fotográficos da Fundação Rockefeller durante o combate à febre amarela no Brasil*. Tese de Doutorado em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Le Coadic, Y.F. (2004). *A Ciência da Informação* (2a ed.). (Gomes, M. Y., Trad.). Brasília, DF: Briquet de Lemos.
- Lopez, A. P. A. (2011). Contextualización archivística de documentos fotográficos archival contextualization of photographic documents. *Alexandria: Revista de Ciencias de la Información*, año V, n.8, enero-diciembre . Recuperado em 7 Abril, 2015, de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/alexandria/article/view/213/207>.
- Madio, T.C.C. (2012). Uma Discussão dos Documentos Fotográficos em Ambiente de Arquivo. In: Valentim, M. L. P. (Org.). *Estudos Avançados em Arquivologia*. São Paulo: Cultura Acadêmica
- Manini, M. P. & Paiva, L. F. (2010). A fotografia como documento em arquivos brasileiros: os casos do Arquivo Nacional e o Arquivo Publico do Distrito Federal. In: *Encontro Nacional De Pesquisa Em Ciência Da Informação, 11: Anais...*, Rio de Janeiro.
- Menezes, U. T. B. de. (1994). Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. In: *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. v.2, São Paulo, jan./dez. (09-42).
- Mendes, R. (2002). Para que servem as coleções (fotográficas)? In: *Catálogo Fotografias no acervo*

do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: MAM.

Lei n.º 426 de 1 de abril de 1959. Dispõe sobre a organização de serviços. Mirassol.

Paes, M. L. (1986) *Arquivo: teoria e prática*. Rio de Janeiro: FGV.

Pedrochi, M. A. & Murguia, E. I. (2007). O Dever de uma coleção: a institucionalização do Museu Eduardo André Matarazzol de Armas, Veículos e Maquinas. In: Oddoni, N. & Bräscher, M. (Orgs.). *VIII Encontro Nacional... Anais do VII Encontro Nacional de Pesquisa em Informação*. Salvador: ANCIB.

Rousseau, J. Y & Couture, C. (1998). *Os fundamentos da disciplina arquivística*. (Figueiredo, M. B., Trad.; Penteado, P., Rev.). Lisboa: Dom Quixote.

Schellenberg, T. R. (2006) *Arquivos Modernos princípios e técnicas* (6a ed.). (Soares, N. T., Trad.). Rio de Janeiro: Editora FGV.

Smit, J. W. (2000) Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia: o que agrega estas atividades profissionais e o que as separa?. *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, v. 1 n. 2, 11-26.

Yin, R. (2005) *Estudo de caso: planejamento e métodos* (3a ed.). (Grassi, D., Trad.). Porto Alegre: Broohman.

Zanini, D. (2013) *Questionário sobre a atuação profissional do Fotógrafo*, Mirassol, Museu Municipal Jezualdo D' Oliveira, 26 de nov. 2013. Entrevista.

Visibilizar e potencializar histórias: a fotografia no movimento Xingu Vivo

Camila do S. Aranha dos Reis
Mestranda em Arte e Cultura (UERJ)
[cami.aranha@gmail.com](mailto:camil.aranha@gmail.com)

Resumo: Este trabalho pretende discutir a relação entre visibilidade e potencialidade da fotografia em textos jornalísticos, publicados na internet, do movimento social “Movimento Xingu Vivo”, referência na luta pelos direitos humanos das populações tradicionais atingidas pela construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte, na região do rio Xingu no Estado do Pará. Essas imagens fotográficas narram o processo de desapropriação do território, de moradias, do modo de vida tradicional e ligado aos saberes da terra de centenas de famílias atingidas pelos impactos sócio-ambientais de instalação da usina. As fotografias analisadas ilustraram textos escritos ao longo do processo de destruição da comunidade Santo Antônio, onde residiam sessenta famílias, no quilômetro 50 da rodovia Transamazônica. A fotografia ao ilustrar textos de movimentos sociais tem a missão de dar maior visibilidade ao assunto tratado, dessa forma, contribui para o fortalecimento de resistência social e para a difusão de realidades invisibilizadas. Assim, este trabalho visa compreender o processo em que a fotografia cumpre, para além do registro, a função de visibilizar e potencializar as histórias que estão sendo apagadas ao longo do processo de construção de um projeto de grande porte na Amazônia.

Palavras-chave: Fotografia. Movimento Xingu Vivo. Visibilidade.

1 INTRODUÇÃO

A Amazônia nas suas extensas e complexas relações é um desafio para o agora. Os conflitos sociais presentes na região acontecem primordialmente por causa das disputas territoriais – desde a execução de projetos estatais de grande porte, como os hidrelétricos e os de mineração, até à grilagem de terra para exploração de recursos naturais – o que afeta muitas comunidades tradicionais. Dessa maneira, pessoas perdem seus territórios, pois interesses econômicos prevalecem sob os sociais, gerando também perda de identidade, do saber local, apagamento de histórias e até da memória social da região.

No que tange os conflitos sociais na Amazônia, especialmente ocasionados pelos grandes projetos hidrelétricos, é recorrente um discurso cada vez mais “genérico e abstrato pautado em um suposto benefício público ou bem comum”, que visa “deslegitimar discurso de grupos sociais que se opõem às políticas oficiais de desenvolvimento” (Hernandez; Magalhães, 2011, p. 296). Isto caracteriza a crescente invisibilização das populações atingidas por esses projetos.

Por trás do discurso dominante de desenvolvimento, muitas populações são afetadas. Pessoas são eximidas do próprio direito de viver e cultivar a terra de modo tradicional, em muitos casos recebem uma indenização irrisória do Estado, que não dá para comprar um pedaço de terra. Nessa situação é determinante a ação dos movimentos sociais presentes na região, pois cumprem a função de legitimar muitas reivindicações, produzindo textos e exibindo fotografias que pressionam ações contundentes do Estado.

Em busca de compreender a relação entre visibilidade e potencialidade da fotografia em textos jornalísticos, publicados na internet, do movimento social Movimento Xingu Vivo para Sempre, referência na luta pelos direitos humanos das populações tradicionais atingidas pela construção da Usina Hidrelétrica (UHE) Belo Monte, na região do rio Xingu no Estado do Pará. Para tal, os textos escolhidos foram a série de três textos intitulados Santo Antônio I, II e III, respectivamente, que narra os problemas enfrentados por moradores da extinta agrovila Santo Antônio, localizada nos arredores do município de Vitória do Xingu; e o texto “Vila é destruída e, sem opções, famílias são enxotadas com indenizações mínimas”, que retrata o processo de destruição do lugar.

2 MOVIMENTO XINGU VIVO PARA SEMPRE

O Movimento Xingu Vivo para Sempre é uma organização apartidária composta por várias organizações, movimentos sociais e ambientalistas no Estado do Pará, que historicamente se opuseram às hidrelétricas planejadas para Amazônia, em especial para o rio Xingu. É referência na luta contra a implementação da UHE Belo Monte e desenvolve ações conjuntas com ativistas e ambientalistas. Hoje é um dos poucos movimentos sociais que atende desalojados pela usina em diversos âmbitos.

O Movimento conta com o apoio de organizações não-governamentais (ONG's) existentes no Estado do Pará, no Brasil e no exterior, também agrega entidades políticas que defendem os direitos humanos e sociais de comunidades ribeirinhas, indígenas, de pequenos agricultores e de moradores atingidos na cidade de Altamira, todos atingidos direta ou indiretamente pela barragens. Também é composto por mulheres do Movimento de Mulheres da Transamazônica, organizações religiosas, ecumênicas e organizações indígenas.

Além de promover alianças e estratégias políticas que visavam a estagnação da hidrelétrica, realizou parcerias com promotores, advogados que colaboram com questões judiciais de defesa dos

direitos humanos, ambientais e sociais dos atingidos, exigindo da mesma forma o cumprimento das condicionantes¹ de licenciamento da usina. O Movimento realiza atividades sociais com pessoas atingidas, com o objetivo de amenizar os impactos negativos causados pela construção da usina.

A partir dessas relações, o Xingu Vivo acompanhou muitos casos de atingidos por Belo Monte, articulando apoio em diferentes âmbitos. Por meio do blog do Movimento, muitos relatos, denúncias, postagem de fotografias etc. foram escoadas para internet com o fim de chamar atenção da sociedade civil e pressionar o Governo. A vila Santo Antônio surge então como mais um fato visibilizado pelo movimento, que sem o recurso de produção de textos e de fotografia a vila extinta não teria muitos registros, mesmo que seja de um recorte de sua história.

3 VILA SANTO ANTÔNIO, UM ESTUDO DE CASO

Placas com inscrições “não-entre” foram fincadas no chão para demarcar o território que dali em diante pertencia ao Consórcio Construtor Belo Monte (CCBM). A agrovila Santo Antônio era uma comunidade localizada na rodovia Transamazônica², que chamou atenção pelo intenso processo de degradação do espaço desde o início da construção da usina, uma vez que estava localizado em frente ao principal canteiro de obras no quilômetro 50, o que provocou sua total destruição.

Desde o início das obras de construção da Usina em 2011, a vila Santo Antônio sofreu tanto os impactos ambientais quantos os evidentes impactos sociais, os quais transformaram a vila pacata num lugar repleto de poeira, de bares, onde foi criado o primeiro bordel clandestino, frequentados pelos milhares de trabalhadores que trabalham próximo ao local. Violência, alcoolismo, prostituição infantil eram apenas alguns dos tantos problemas sociais observados nesse cenário, irreconhecível pelos moradores da comunidade.

Em 2012, no mesmo período da Conferência das Nações Unidas sobre desenvolvimento sustentável (Rio+20), aconteceu na região o Encontro dos Povos da Amazônia (Xingu+23), comemorando 23 anos em que foi realizado o primeiro grande Encontro dos Povos Indígenas no Xingu em 1989. O encontro aconteceu na antiga vila e reuniu pessoas ligadas aos movimentos sociais, ativistas, indígenas, ribeirinhos, agricultores, pescadores e estudantes para fortalecer a luta contra Belo Monte.

¹ Condicionantes de licenciamento são ações previstas para diminuir os impactos ambientais e sociais na região afetada pela construção da hidrelétrica.

² Terceira maior rodovia do Brasil, com 4 223 km de comprimento, ligando Cabedelo, na Paraíba à Lábrea, no Amazonas, cortando sete Estados brasileiros; Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão, Tocantins, Pará e Amazonas.

Neste encontro, foi comemorado o último festejo de Santo Antônio, tradicionalmente comemorado no vilarejo. Um retrato fotográfico foi postado em um blog na internet e revelava o rosto de Élio, que foi descrito como “a figura mais entusiasta de toda a Vila Santo Antônio. É conhecido pelo seu esforço em ajudar na organização da comunidade, dos festejos às ações políticas. Hoje, a terra onde vive há 40 anos se resumiu a um amontoado de tábuas, tijolos e placas de ‘não entre’”³.

Três anos após o processo de desapropriação de terra, a história e memória da Vila Santo Antônio está se perdendo no lugar em que hoje abriga um estacionamento de caminhões do canteiro de obras da usina. O que resta disso são imagens, muitas presente na memória, rememoradas nos relatos de poucas pessoas que habitam as vizinhanças para narrar a história do vilarejo, outras ainda estão em páginas virtuais na internet, são textos e fotografias que contam parte do processo de desapropriação e destruição da vila.



Figura 1: Cartaz para campanha de financiamento do Encontro Xingu+23
Fonte: < <http://www.xinguvivo.org.br/x23/?p=3203> > Acessado em Mar. 2015

4 VISIBILIDADES NA FOTOGRAFIA POLÍTICA: UM BREVE HISTÓRICO

Vilem Flusser (1985) afirma que a mediação entre o homem e o mundo acontece por meio da produção de imagens e que as mesmas têm o propósito de representação do mundo. Por outra via, André Rouillé (2009) ultrapassa as questões de representação para dar ênfase às interpretações, às visibilidades, direcionadas pelo olhar de cada pessoa, dessa maneira, narra a transição do valor

³ Disponível em <<http://www.xinguvivo.org.br>> Acessado em Jan. 2015.

documental para a expressão da imagem fotográfica. No advento da fotografia, essas visibilidades expressivas eram ignoradas até então pela sociedade, mas sempre foram inerentes às imagens.

A fotografia é produto e produtora em si, revela e oculta fatos que depende de como cada uma a vê. Fixa-se no campo bidimensional e reduz duas das quatro dimensões de espaço e de tempo durante o próprio processo. Assim, torna visível também aquilo que nos é invisível e vise-versa, dinamiza o olhar e os modos operantes do ver, visibilidades do homem moderno.

Pensar na fotografia como difusor de realidades isoladas e marginalizadas, por conseguinte, oculta para a maioria da sociedade, é pensá-la como um dispositivo que carrega mensagens visuais que exploram diversas potencialidades da informação ao qual se destinam. Evidencia-se com isso o que pode estar para além da questão estética e de pura visualidade fotográfica.

Ao construir realidades por meio da imagem fotográfica, os movimentos sociais também constroem signos expressivos de representação e, assim, criam realidades que desencadeiam num novo “real” interpretado e idealizado segundo aspectos particulares do receptor. Este novo real é uma realidade fragmentária do assunto representado, ao mesmo tempo em que é a realidade de representação. É o elo material entre o passado e o presente da qual temos como referência.

Foi por meio da fotografia política ou como Susan Sontag (2004) denomina “fotografia militante”, muitos problemas sociais foram questionados, trazidos para discussão com parcelas maiores da população e resolvidos em partes ou completamente. Nos Estados Unidos do início do século XX, o trabalho do fotógrafo Lewis Hine influenciou legisladores a proibir o trabalho infantil. E isto, graças às fotografias que fez de crianças trabalhando em algodozeiras e em indústrias. Hine foi nomeado fotógrafo oficial da Comissão Nacional do Trabalho Infantil em 1908 (Sontag, 2004).

Os americanos, menos convencidos da permanência de qualquer ordenação social básica, especialistas na “realidade” e na inevitabilidade da mudança, produziram, de modo mais frequente, uma fotografia militante. Tiravam-se fotos não só para mostrar o que deveria ser admirado, mas para revelar o que precisava ser enfrentado, deplorado – e corrido. A fotografia americana supõe uma ligação mais sumária, menos estável, com a história; e uma relação mais esperançosa e também mais predatória com a realidade geográfica e social. (Sontag, 2004, p. 78)

Ao contrário dos Estados Unidos, registrava-se tardiamente, por meio da imprensa nacional da ditadura, a Amazônia. Algumas fotografias tornaram-se famosas por revelar contextos políticos isolados numa região de difícil acesso, envolta por floresta. As fotografias da inauguração da rodovia Transamazônica, que interligaria a Amazônia ao restante do país na década de 70, são exemplos

disso. Nos jornais da época, há fotografias do Presidente militar Médici atrás de uma seringueira que fora cortada no momento do início das obras da rodovia⁴.

Outro caso envolve o próprio projeto hidrelétrico no rio Xingu, planejado desde a década de 1980, que se chamava hidrelétrica Kararaô. Alguns poucos relatos dessa época datam por volta de 1989, quando ocorreu o I Encontro dos Povos Indígenas do Xingu em Altamira. Neste encontro, aconteceu o famoso ato da índia kaiapó Tuíra, que passou um facão no rosto de um dirigente da Eletronorte⁵. Essa foi uma das primeiras fotografias que revelaram a resistência dos povos do rio Xingu contra a instalação de hidrelétricas na região.

A busca pela fotografia política visa ressaltar um olhar diferenciado, comprometido com questões sociais, o que a torna distanciado do fotojornalismo por questão de militância pessoal. No caso do Xingu Vivo, o movimento se incumbiu de instigar a produção de imagens fotográficas, para assim fortalecer a resistência local, compor denúncias e expandir a causa tanto para o nível nacional quanto internacional.

5 UMA HISTÓRIA ENTRE IMAGENS: VILA SANTO ANTÔNIO

Quando a agrovila Santo Antônio foi completamente destruída, sessenta famílias residiam no local. Em 2014, tive oportunidade de visitar a cidade de Altamira, que recebeu alguns desses desapropriados, que em busca de emprego mudaram-se com suas famílias para a cidade. Encontrei Élio, aquele da fotografia divulgada pelo Movimento Xingu Vivo.

Questionado sobre a existência de fotografias da vila, de álbuns de família, Élio disse que não tinha e não sabia quem podia ter, pois perdeu contato com muitos moradores da vila. Restam-se memórias. Esse dado é importante para enfatizar que o processo de desapropriação de casas, de território é um processo de perda, dentre essas perdas, perde-se a temporalidade outra, perde-se o imaginário documento da vivência única.

Posso ir mais longe e afirmar que todos os álbuns de família – chama de álbum de família o conjunto de fotografias que compõem o imaginário documento de um grupo atado por laços de intimidade – encerram essa temporalidade própria, bem distinta daquele velho rio absoluto que foi abraçado como verdade pelo senso comum. As imagens da família vivificam o passado e, assim, expandem o presente. (BUCCI, 2008, p. 74)

⁴ Para visualizar as fotografias, acessar: <<http://www.jblog.com.br/hojenahistoria.php?itemid=30608>>

⁵ “A Centrais Elétricas do Norte do Brasil S.A. – Eletronorte, sociedade anônima de economia mista e subsidiária das Centrais Elétricas Brasileiras S.A” Disponível em <<http://www.eln.gov.br/opencms/opencms/aEmpresa/>> Acessado em Fev. 2015.

A história da vila segue dois caminhos, um traçado por imagens da memória, que retratam a paisagem perdida, outro traçado por as imagens fotográficas que narram o processo de destruição da vila após o início das obras de Belo Monte. Na ausência do imaginário documentado, tem-se foco nas fotografias publicadas pelo Xingu Vivo, que aqui será traçado um breve panorama da fotografia em textos do Movimento sobre a comunidade Santo Antônio.

As primeiras fotografias publicadas pelo Xingu Vivo revelavam os caminhos abertos para construção de estradas e a devastação de terra causada por isso, era o início da construção de obras para o primeiro barramento do rio, localizado às margens do Xingu e da vila Santo Antônio. A partir dessas fotografias, um álbum virtual foi exibido no blog do Movimento⁶, intitulado “Esquadrilha da Fumaça”. Essas fotografias publicadas em agosto de 2011 ilustraram o primeiro texto da série “Vila Santo Antônio”.

O texto intitulado “Santo Antonio I: Poeira hospitaliza crianças na proximidade de Belo Monte” é o primeiro texto sobre os problemas enfrentados por moradores da extinta vila. “(...) também conhecida como Agrovila do 50, moradores têm sofrido com problemas respiratórios decorrentes da poeira levantada pela movimentação de tratores e caminhões na Rodovia Transamazônica, que nunca foi asfaltada”⁷.

A fotografia não somente dava materialização ao caso, como potencializava a denuncia. As fotografias do álbum mostram a poeira que esses moradores enfrentaram durante meses, sem qualquer amparo do Estado em relação aos danos causados. Mais que ilustrar, essas imagens sensibilizam a opinião pública para que situações como esta sejam cada vez mais visibilizadas.

Ao sensibilizar, essas fotografias recorrem à crença de quem as vê. A fé nessas imagens é a busca por “provas para o que desejamos ver com os próprios olhos. Onde tal não é possível, ansiamos por imagens para fazermos uma ideia de algo” (Belting, 2011, p. 9). Para muitas pessoas que acompanhavam o caso Belo Monte, essas fotografias foram primordiais para aproximar elas da



⁶ Para mais informações, consultar <xinguvivo.org.br>

⁷ Disponível em <<http://www.xinguvivo.org.br/2011/08/15/poeira-hospitaliza-criancas-nas-proximidades-de-obra-de-belo-monte/>> Acessado em Mar. 2015

região de difícil acesso.

Figura 2: Álbum publicado no Flickr, “Esquadrilha da fumaça”

Fonte: Movimento Xingu Vivo, disponível em < <https://flic.kr/p/aeb5TV> > Acessado
Mar. 2015

A fotografia do segundo texto da série é tímida, retrata rostos preocupados no início do processo de desapropriação da terra. Intitulado “Santo Antonio II: destino incerto divide famílias, mas indenizações propostas são irrisórias, concordam”, publicado dois dias após o texto anterior, em agosto de 2011, narra os impasses de negociação.

Nessa época, a Agência Nacional de Energia Elétrica (Aneel) decretou a região da Volta Grande do Xingu como utilidade pública. Os moradores teriam que sair de qualquer maneira, senão seriam expurgados. A partir disso, abre-se o contexto de negociação repleto de incertezas. Pois as empresas terceirizadas responsáveis pela negociação da indenização cumpriam o mandado pelo Norte Energia (Consórcio Construtor Belo Monte) e não atendiam as demandas da população.

“Uns vem aqui e dizem que [se a gente for realocado, a nossa casa] vai ser de telha, outros de *brasilite*; um diz que vai ter posto de saúde, que vai ter asfalto... Aí vem outro e diz que não”⁸ – relata uma ex-moradora da vila. As falas publicadas no texto fazem parte da reunião dos moradores com a Norte Energia. Nenhuma outra reportagem foi feita sobre o assunto. Restando ainda uma imagem fotográfica, que faz a conexão entre as falas, potencializando-as com as imagens desses moradores.

A anseio por mais imagens fotográficas finda com os relatos dos moradores. Nessas falas constroem-se imagens que falam mais que qualquer fotografia. A sensibilidade e respeito pela imagem do outro, pela fotografia que não precisa estar materializada no texto, mas estar presente em falas entre aspas, essas são as características que fazem da fotografia um instrumento político.

O terceiro texto “Santo Antonio III: sem trabalho e sem rumo, atingidos aguardam definições”, narra o processo ainda de impasses. Sem certezas, sem indenizações, sem remanejamento da vila, sem fotografias de pessoas. Nas falas há ponderações importantes, sobre o modo de vida tradicionalmente construída naquele lugar, um morador diz: “Eles [a empresa] dizem que essa água aqui não vai ser prejudicada. Mas é claro que vai, né? Tem muita madeira que a gente sabe que prejudica o peixe – e isso prejudica nós, os pescadores. Vai mudar tudo”⁹. A fotografia que acompanha o texto mostra o vazio de pessoas.

⁸ Movimento Xingu Vivo, disponível em < <http://www.xinguvivo.org.br/2011/08/17/santo-antonio-ii-destino-incerto-divide-familias-que-concordam-com-um-ponto-as-indenizacoes-propostas-sao-muito-baixas/> > Acessado Mar. 2015

⁹ Disponível em < <http://www.xinguvivo.org.br/2011/08/21/santo-antonio-iii-sem-trabalho-e-sem-rumo-moradores-aguardam-definicoes/> > Acessado em Mar. 2015



Figura 3: Vila Santo Antônio III

Fonte: Movimento Xingu Vivo, disponível em
<<http://www.xinguvivo.org.br/2011/08/21/santo-antonio-iii-sem-trabalho-e-sem-rumo-moradores-aguardam-definicoes/>> Acessado Mar. 2015

Por conseguinte, analisa-se aqui as fotografias do texto “Vila é destruída e, sem opções, famílias são enxotadas com indenizações mínimas” publicado em fevereiro de 2012, seis meses após a série “Vila Santo Antônio I, II, III”. Nesse momento, 25 propriedades da vila sofreram desapropriação forçada pela Norte Energia, destruíram casas, as pessoas se dispersam na região e se distanciaram dali, indo inclusive para Estados vizinhos. Essas mesmas pessoas até hoje brigam na justiça por seus direitos¹⁰.

“Acabaram com todos os nossos laços familiares e com os nossos laços comunitários. Estão todos indo embora e ninguém sabe direito pra onde”, conta o pescador Élio Alves da Silva, enquanto vende os peixes que pescara de manhã aos poucos moradores que ainda restam na vila”¹¹.

São três fotografias que compõem esse texto. A primeira mostra Élio no cemitério da vila, um dos poucos lugares que não foi destruída por causa de Belo Monte. Já que os antigos moradores deveriam tirar os restos mortais de seus ancestrais. A segunda fotografia revela o rosto de Élio, umas das poucas pessoas que resistiram no lugar até sua casa ser derrubada, pois a indenização irrisória não dava para comprar outro pedaço de terra. Élio brigou por isso. Essa segunda imagem mostra a proposta de indenização da propriedade de Élio, um papel cuja as palavras não fazem sentido para quem não sabe ler.

¹⁰ Para mais informações, consultar <http://brasil.elpais.com/brasil/2015/02/16/opinion/1424088764_226305.html> Acessado em Mar. 2015

¹¹ Disponível em <<http://www.xinguvivo.org.br/2012/02/11/vila-e-destruida-e-sem-opcoes-familias-sao-enxotadas-com-indenizacoes-minimas/>> Acessado em Mar. 2015

Por fim, a terceira e última fotografia fala por si.



Imagem 4 – Propriedade particular

Fonte: Movimento Xingu Vivo, disponível em

<<http://www.xinguvivo.org.br/2012/02/11/vila-e-destruida-e-sem-opcoes-familias-sao-enxotadas-com-indenizacoes-minimas/>> Acessado Mar. 2015

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação por meio da incessante busca por imagens do outro tem suma importância para dá ênfase às diversas histórias que habitam as fissuras da História, dita como oficial e prevaiente sob a sociedade. Falar de fotografia é também falar de memória e história. Portanto, “ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõe à ‘Memória oficial’, no caso a memória nacional” (POLLACK, 1989, p. 4).

Essas reflexões constroem assertiva de que a fotografia de cunho político é um instrumento de resistência social, amplamente difundida para visibilizar realidades marginalizadas na sociedade contemporânea, fortalecendo diversos movimentos sociais ao redor do mundo. Na região do rio Xingu no Estado do Pará, o Movimento Xingu Vivo para Sempre, na cidade de Altamira, é um dos movimentos percussores na difusão de fotografias que revelam diversas problemáticas da construção da UHE Belo Monte.

“A fotografia como representação social e memória do fragmentário” (Martins, 2013, p. 36) revela realidades isoladas que servem às diversas interpretações, ao mesmo tempo em que oculta outros tantos fatos. Portanto, mais que expor fotografia no artigo, a discussão sobre o assunto torna-se primordial para avançarmos na política e sociologia da imagem fotográfica como instrumento anti hegemônico na sociedade das exclusões. “A fotografia tece uma história” (Martins, 2013, p. 37), nesse caso, histórias.

As escolhas do texto partem da tentativa de fazer um breve panorama da história da vila narrada pelo Movimento Xingu Vivo. A série composta por três textos descrevem os problemas iniciais, visibiliza o que está por traz da poeira que cobriu pessoas moradoras da agrovila. O último texto foi escolhido por se tratar destruição da vila, seis meses depois dos primeiros textos. As fotografias mudam completamente, não é mais algo que acompanha o texto, mas fala mais que o próprio texto. Revelam as perdas, a tristeza, a indignação.

Ressalta-se, por fim, a relevância de discussões críticas sobre o atual contexto na Amazônia. Quase trinta anos pós-ditadura, na qual a Amazônia foi considerada como um imenso vazio demográfico, é primordial que vejamos essa região com outros olhos que não sejam desenvolvimentista, mas que sejam políticos, solidários com os povos que ali habitam há milênios. Como as milhares de etnias indígenas que vivem na região e que também são afetadas com a construção de projetos de grande porte na Amazônia, como os hidrelétricos, os projetos de mineração e construção de portos para escoamento da extração de matéria prima no Brasil.

BIBLIOGRAFIA

- Belting, Hans. (2011). *A Verdadeira Imagem Entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos*. Porto: Dafne Editora.
- Bucci, E. (2008). Meu pai, meus irmãos e o tempo. In Mammi, L. & Schwarcz, L. M. *8x fotografia: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Capa, R. (2010). *Ligeiramente fora de foco*. São Paulo: Cosac Naify.
- Flusser, V. (1985). *A filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec.
- Hernandez, F. D. M.; Magalhães, S. B. (2011). Ciência, cientistas, democracia desfigurada, licenciamento ambiental sob constrangimento: o caso Belo Monte. In Zhouri, A. (Org). *As tensões do lugar: hidrelétricas, sujeitos e licenciamento ambiental*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Kossoy, B. (2009). *Realidades e ficções na trama fotográfica*. (4s ed). São Paulo: Ateliê Editorial.
- Martins, J. de S. (2013). *Sociologia da fotografia e da imagem*. (2a ed). São Paulo: Contexto.
- Pollack, M. (1989). Memória, Esquecimento, Silêncio. In *Estudos Históricos*, vol. 2, n. 3, p. 3-15, Rio de Janeiro.
- Rouillé, A. (2009). *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac São Paulo.
- Sontag, S. (2004). *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.



III Encuentro de las Ciencias Humanas y Tecnológicas para la integración
de la América Latina y el Caribe Internacional del Conocimiento: Diálogos en Nuestra América

Descrição arquivística de documentos fotográficos: projeto de implantação do *software* Digifotoweb no Arquivo Central da Universidade de Brasília

Darcilene Sena Rezende
Docente da Universidade de Brasília
Dra. em História Social (USP)
darcilenesr@gmail.com

André Porto Ancona Lopez
Docente da Universidade de Brasília
Dr. em História Social (USP)
apalopez@gmail.com

Resumo: A comunicação apresenta o *software DigifotoWeb*, desenvolvido como um dos últimos resultados da pesquisa denominada *Digifoto*, realizada em várias etapas entre 2003 e 2013. Apresenta, também, o projeto de implantação do *DigifotoWeb* no Arquivo Central (ACE) da Universidade de Brasília (UnB). O *software* é um banco de dados que permite a descrição, o gerenciamento e a disponibilização de documentos fotográficos arquivísticos on-line. Devido às especificidades dos documentos fotográficos, a organização e descrição desse tipo de acervo costuma apresentar características híbridas, com destaque para a adoção de procedimentos de tratamento apropriados a coleções museológicas, em detrimento de procedimentos tipicamente arquivísticos; neste contexto, é frequente a perda de informações relativas à organicidade arquivística. O diferencial deste aplicativo é o fato de, além de permitir a tradicional descrição focada nos conteúdos visuais de unidades documentais isoladas, também respeitar os princípios arquivísticos e estar pautado nas diretrizes nacionais e internacionais de descrição, apresentando, de forma estruturada, informações referentes à organicidade arquivística. O trabalho de adequação às diretrizes arquivísticas não foi uma simples transposição de elementos de descrição, mas uma adaptação baseada nas especificidades do material fotográfico. O processo de implantação do banco de dados ainda está em suas etapas iniciais.

Palavras-chave: Descrição arquivística informatizada. Documentos fotográficos. *Software DigifotoWeb*.

Esta comunicação visa contribuir com os debates sobre as práticas relativas à descrição arquivística de documentos fotográficos, apresentando um dos resultados da pesquisa *Digifoto*: um banco de dados que permite a descrição, o gerenciamento e a disponibilização de documentos fotográficos arquivísticos on line. Trata-se do *software DigifotoWeb*, agora em fase de implantação no Arquivo Central (ACE) da Universidade de Brasília (UnB).

A organização e a descrição de documentos fotográficos, devido às especificidades desse tipo de documento, apresentam-se, frequentemente, como procedimentos de tratamento apropriados a coleções, em detrimento de procedimentos tipicamente arquivísticos; isso acarreta, frequentemente, a

perda de informações relativas à organicidade arquivística. O diferencial do software apresentado é o fato de respeitar os princípios arquivísticos e estar pautado nas diretrizes nacionais e internacionais de descrição, incluindo, de forma estruturada, informações referentes à organicidade arquivística, além de permitir, também, a tradicional descrição baseada nos conteúdos visuais de unidades documentais isoladas.

O desenvolvimento do *DigifotoWeb*, além de dar continuidade à pesquisa *Digifoto*, foi realizado como atividade vinculada ao Grupo de Pesquisa Acervos Fotográficos (GPAF). Formalizado dentro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) em 2008, o GPAF visa promover análises críticas a respeito da produção, circulação, distribuição, conservação e uso de documentos e informações fotográficas, considerando sua institucionalização, acessibilidade e divulgação. Congregando abordagens sobre o tratamento do documento fotográfico em diversos tipos de unidades informacionais, os objetivos do grupo incluem, em perspectiva ampla, debates sobre a formação das diferentes modalidades de acervos, e sobre as diferentes origens, formas de compreender e de usar o documento fotográfico. As discussões realizadas no âmbito do GPAF também destacam a importância dos processos de organização e disponibilização do documento fotográfico como formas de construção e conservação de memórias.

A expressão acervos fotográficos, presente no nome do grupo, pode referir-se, nas palavras da pesquisadora A. Lacerda, a “várias modalidades de formações documentais”, tais como:

arquivos estritamente 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 (Lacerda, 2013, p. 240).

Também membro do GPAF, Lacerda identificou essa variedade como um dos maiores problemas de gestão, pois a acumulação/guarda de materiais fotográficos variados (fotos em papel, negativos, diapositivos, imagens digitais e outros) pode ser seu único ponto em comum. Os acervos fotográficos apresentam naturezas diferenciadas que demandam novas abordagens do ponto de vista teórico-metodológico e diferentes soluções de gestão e tratamento técnico.

Acervos fotográficos vêm sendo depositados em arquivos, museus, bibliotecas e centros de documentação desde que apareceram, no século XIX; mas existem conjuntos documentais de natureza arquivística em bibliotecas e museus, assim como coleções depositadas em arquivos. Cada uma dessas áreas de conhecimento possui pressupostos teórico-metodológicos próprios e práticas de tratamento diferentes, que produzem representações, constroem “visões” e atribuem significados aos

conjuntos e aos documentos individuais. A instituição precisa ser capaz de identificar corretamente os diferentes tipos de acervos que custodia, pois a consciência a respeito da natureza de cada conjunto documental deve orientar a escolha dos métodos de organização e descrição.

Talvez devido à entrada tardia no universo das administrações públicas, as fotografias foram:

a) produzidas sem configurações definidas jurídica ou administrativamente; b) utilizadas de maneira autônoma e menos controlada que os documentos tradicionais; c) acumuladas à parte dos demais documentos, tanto em termos físicos como lógicos. Além disso, ao contrário de muitos documentos textuais, as imagens fotográficas normalmente não apresentam dados explícitos referentes a seu contexto de produção. Segundo Lopez (2008), estas condições geram dificuldades extras para a adoção de abordagens metodológicas baseadas no conhecimento dos dados contextuais de arquivos e coleções fotográficas. Por tal motivo, muitas vezes, o tratamento, a divulgação e a busca acabam por ser baseadas na “interação do referente com a imagem” e não “na integração da função geradora com o documento” (Lopez, 2008). O conhecimento sobre os conteúdos das imagens é importante e pode auxiliar nas tarefas de identificação e de contextualização, mas faz-se necessário não confundir ambas as esferas, pois o conteúdo de uma imagem pode veicular um significado que não tenha relação direta com a razão que gerou a inserção do documento no arquivo (Lopez, 2000).

A descrição de documentos fotográficos concentrou-se, tradicionalmente, na identificação da cena retratada e seus detalhes (tais como pessoas, ambiente, vestimentas etc.), acompanhada de uma contextualização mínima (dados como lugar retratado, data, fotógrafo etc.). O contexto institucional e/ou pessoal da produção documental, assim como o contexto de guarda e o contexto técnico no qual ocorreu a organização e disponibilização para o público, frequentemente, não são percebidos como informações importantes para a compreensão e recuperação dos documentos e das informações que os mesmos contêm. Os instrumentos de pesquisa resultantes destas práticas não costumam explicitar as regras e lógicas que determinaram a própria elaboração, alimentando uma ilusão de “naturalidade” e neutralidade dos procedimentos, como se não houvesse interpretação e seleção envolvidas em tais processos; esses instrumentos falham em oferecer elementos que permitam compreender melhor tanto os conjuntos como as unidades documentais, e seus limites como fonte para a pesquisa.

1 BREVE HISTÓRICO DO PROJETO *DIGIFOTO*

O projeto *Digifoto* surgiu com a proposta de elaborar um sistema eletrônico para cadastramento, controle e acesso a materiais fotográficos arquivísticos. Dois pontos principais

marcaram o diferencial do projeto, desde o início: a) a preocupação em contemplar os dados relativos à organicidade arquivística, normalmente ausentes nos sistemas de gestão de fotografias; b) o aperfeiçoamento da descrição de elementos de informação visual, embasado em aspectos dos estudos de Panofsky (1991). A articulação entre os dados descritivos usuais e esses novos elementos propostos tem por objetivos proporcionar uma gestão de acervos fotográficos arquivísticos mais eficiente e melhorar a qualidade da recuperação da informação.

Desde o início da pesquisa, o projeto envolveu várias equipes, sempre compostas por professores, alunos, programadores e outros profissionais de apoio técnico. Investiu-se na capacitação e formação de novos pesquisadores, por meio de orientações, seminários, programas de leitura e experiências práticas de organização arquivística. Além dos meios de divulgação científica tradicionais, parte da publicização dos resultados de tais esforços passou a ser difundida, desde 2010, através de um blog criado especificamente para essa finalidade.¹

A primeira etapa do projeto foi desenvolvida entre 2003 e 2005, com pequeno apoio financeiro do CNPq. O resultado obtido naquele momento foi a elaboração de um banco de dados em *Microsoft Access*, que permitiu reunir e disponibilizar, em nível local, informações sobre diversos conjuntos documentais fotográficos relevantes para a história local e regional, dispersos em várias cidades paranaenses, sob custódia de diferentes instituições e pessoas físicas.

Entre 2006 e 2009 o projeto procurou novo apoio financeiro², com o objetivo de elaborar uma “tradução” do banco de dados em *Access* para uma plataforma web, uma vez que nesse período a Internet se popularizou, devido à maior facilidade de acesso aos recursos tecnológicos tanto para consulta como para disponibilização de conteúdos digitais, além de acesso à rede em si. Em face da ampla disseminação da *ISAD(G): Norma geral internacional de descrição arquivística*, como padrão internacional de descrição arquivística, também foi proposta a incorporação desta diretriz durante a elaboração desse novo instrumento. As versões desenvolvidas neste período apresentaram avanços em vários aspectos.

A etapa do projeto realizada entre 2010 e 2013, com novo apoio do CNPq³, levou ao desenvolvimento do software *DigifotoWeb*, na forma de um aplicativo piloto, um repositório on line de fotografias⁴. O ACE forneceu infraestrutura e insumos para o desenvolvimento da nova

¹ Ver o blog *DigifotoWeb*, disponível em <http://digifotoweb.blogspot.com.br/>.

² Para a busca de apoio financeiro, novos projetos foram apresentados, sob as denominações *ISADFoto* e *Arqfotoweb*. Nesse período houve também a participação de uma equipe de alunos da Universidade Católica de Brasília.

³ Através de concessão de bolsa de produtividade ao coordenador da pesquisa, André P. A. Lopez.

⁴ O aplicativo está disponível em uma versão piloto em: <http://gpaf.info/GPAF/digifotounb/>; ali se pode encontrar um pequeno histórico, em: <http://gpaf.info/GPAF/digifotounb/hist.pdf>.

ferramenta e vai utilizá-la para a descrição eletrônica de seu acervo fotográfico, que se revelou excelente para testar um modelo, por apresentar grande diversidade de ocorrências.

2 O BANCO DE DADOS *DIGIFOTOWEB*

2.1 Aspectos gerais do banco de dados

O banco de dados *DigifotoWeb* foi desenvolvido a partir do software gerenciador de banco de dados de objeto relacional (SGBDOR) *PostgreSQL*, de código aberto, utilizando o framework *Ruby on Rails* (RoR), e está localizado em servidor do ACE⁵. A ferramenta reúne informações relacionadas apenas a documentos fotográficos contidos no acervo do ACE; a incidência sobre uma única instituição de custódia permitiu simplificar a arquitetura do banco de dados.

Existe uma barra lateral de navegação que também possibilita o acesso a textos informativos sobre o projeto, sobre o aplicativo, sobre a adequação da ferramenta às diretrizes da área e sobre o ACE⁶. A barra de navegação inclui, ainda, enlaces para as páginas do ACE, da UnB, do CNPq e do GPAF. O acesso ao banco de dados em si está amplamente contemplado no ambiente de navegação, com links no rodapé, na parte superior da barra lateral e na tela principal.

Ao aceder ao banco de dados, o consulente terá a opção de consulta por titulares (produtores/acumuladores dos conjuntos), por conjuntos documentais, ou diretamente por documentos fotográficos. Existem, ainda, possibilidades de refinamento da busca por descritores visuais, descritores temáticos, datas e pesquisa textual, para acesso direto a itens documentais. A estrutura orgânica dos arquivos, incorporada no padrão multinível da normatização da descrição arquivística, é a base estruturante do *DigifotoWeb*. Trata-se de uma estrutura hierárquica, cujo ápice é o titular e a base o item documental; por ela, não é possível a existência de conjuntos sem titulares,

⁵ Atualmente, o ACE não possui sistema de reinicialização automática em caso de queda da rede e conta com técnicos apenas durante o horário comercial. Infelizmente, se não for possível acessar o banco de dados, é necessário comunicar a ocorrência ao ACE e, dependendo do momento, aguardar até o próximo horário de expediente do corpo técnico; telefones do apoio administrativo: (61)3107-5801 e (61)3107-5863; e-mail: arquivocentral@unb.br (recomenda-se, ainda, enviar e-mail com cópia para apalopez@gmail.com, para melhor acompanhamento da resolução do problema). Foi feita, para situações de pane, uma página de espelho disponível em <http://apalopez.info/GPAF/digifotounb/mirror/index-2.html>, com apenas alguns exemplos usados para a apresentação da ferramenta. Por ser uma exibição virtual e não o banco de dados, é possível que algumas funcionalidades de consulta e inserção de dados apresentem problemas.

⁶ Os textos relativos à execução do projeto seguem os princípios básicos do protocolo Creative Commons, sendo vedada sua utilização comercial. Os direitos da pesquisa *DigifotoWeb* pertencem ao CNPq, ao coordenador do projeto e ao ACE, como representante da UnB. A versão atual do aplicativo foi desenvolvida em parceria com o ACE; é propriedade intelectual de André P. A. Lopez, Darcilene S. Rezende e Luiz Osório Antunes (código-fonte), com patente emitida em nome da UnB. O ambiente de navegação é propriedade intelectual de André Lopez, que os cede para livre uso científico, nos termos do protocolo Creative Commons.

nem de documentos fotográficos órfãos de conjunto e titular, fazendo com que cada documento inserido faça parte, necessariamente, de um contexto administrativo específico.

O acesso aos recursos para inserção, edição e alteração de dados somente é possível mediante autorização do ACE e cadastramento de senha⁷. A criação de novos registros obedece à hierarquia da estrutura orgânica, de modo que somente é possível inserir novos documentos vinculando-os a conjuntos (ou subdivisões destes) já existentes; do mesmo modo, a inserção de um novo conjunto documental (e suas subdivisões) é possível apenas a partir do vínculo com um titular/produtor registrado no sistema. Assim, o procedimento geral de descrição se inicia com o cadastramento da entidade, pessoa ou família responsável pela produção/acumulação dos documentos, através da criação do “Registro de autoridade”.

As fichas descritivas de conjuntos documentais e de suas subdivisões apresentam, como complemento de informação sobre seu conteúdo, uma lista de descritores temáticos. A descrição de documento fotográfico (item documental) é o único nível que comporta a aplicação de descritores visuais e descritores temáticos, por permitir a identificação de tais elementos em uma imagem específica. A existência destes dois tipos separados de descritores está baseada nas distinções, apontadas por Panofsky (1991, p.47-48), entre a análise pré-iconográfica e a análise iconográfica. A primeira corresponde aos descritores visuais, que buscam indicar os elementos físicos predominantes fotografados, por exemplo: homem, cadeira, edifício etc. A segunda corresponde aos elementos abstratos, identificados e definidos pela subjetividade do observador, por exemplo: ensino, urbanização, arquitetura etc. Informações complementares sobre os elementos fotografados – tais como nomes de pessoas, topônimos, identificação de edifícios, de eventos e outras –, são contempladas em outros campos da descrição dos documentos fotográficos e são recuperáveis pela busca textual. O uso dos descritores está vinculado a um trabalho contínuo de controle de vocabulário, executado à medida que novos dados vão sendo inseridos. As definições instrumentais adotadas aparecem para o consulente na página de busca por descritores.

As imagens digitais disponibilizadas pela ferramenta foram reproduzidas com finalidade de pesquisa, divulgação e preservação. Trata-se de material fotográfico custodiado pelo ACE, no cumprimento de suas atribuições arquivísticas na UnB. A maior parte do material é de produção orgânica da própria instituição, sendo composta, em princípio, por documentos públicos, de amplo acesso. Outra parte é formada por cópias digitais de documentos doados ao ACE, sem que houvesse qualquer manifestação dos doadores no sentido de restringir o acesso ou a utilização, apesar de nem

⁷ Por esta razão, tais características não poderão ser visualizadas pelo público.

sempre haver sido produzido documento ateste tal fato. As imagens serão divulgadas, através do banco de dados para fins de utilização em atividades acadêmicas, científicas e culturais, sem nenhum desdobramento comercial e deverão ser acompanhadas pela referência completa da fonte e dos respectivos dados. Exceção será feita nos casos em que os responsáveis pela autoria das imagens, devidamente identificados, optarem por exercer os direitos de autor; nestes casos, as condições de acesso e utilização impostas pelo autor deverão constar na ficha descritiva do documento fotográfico.

As imagens apresentadas no aplicativo destinam-se a incrementar a experiência de busca, ao permitir uma visualização do documento; entretanto, são arquivos com tamanho, dimensões e resolução reduzidos. Essa solução foi adotada não apenas para agilizar a navegação, mas para minimizar a utilização não autorizada das imagens. O ACE tem a guarda de documentos fotográficos originais, físicos e/ou digitais; as condições de acesso e reprodução dos mesmos deverão ser indicadas nas fichas descritivas do banco de dados. De modo geral, a política de acesso da entidade prevê que cópias digitais com maior qualidade poderão ser franqueadas, mediante solicitação e análise dos casos específicos. Em casos excepcionais, originais físicos preservados na reserva técnica poderão ser novamente digitalizados, para obtenção de cópia de qualidade superior.

A elaboração deste banco de dados teve como principal objetivo, e também principal desafio, a compatibilização entre:

- as diretrizes nacionais e internacionais de descrição, que se propõem a facilitar a padronização e o intercâmbio de informações em nível global, mas que não contemplam as particularidades do documento fotográfico;
- uma tradição descritiva desenvolvida por instituições com acervos fotográficos de natureza variada, que apresenta modelos nos quais os elementos descritivos estão voltados para as especificidades dos documentos fotográficos – embora sem preocupação com características arquivísticas;
- as novas necessidades descritivas geradas pelos meios e formatos digitais, com os quais as instituições arquivísticas precisam relacionar-se atualmente. Novos elementos de descrição se fazem necessários, tanto para abarcar os registros imagéticos digitais,⁸ como para garantir o gerenciamento informatizado de documentos fotográficos, sejam convencionais ou digitais.

⁸ O termo imagético é um neologismo não reconhecido pelos dicionários de língua portuguesa e significa “relativo à imagem”. No Brasil, o uso do termo está relacionado aos trabalhos que alguns pesquisadores desenvolveram, com fortes críticas ao uso do termo “iconográfico”, tão consagrado nos arquivos, dado que apresenta problemas de ordem conceitual. Para mais detalhes consultar Lopez (2011, p. 4, nota 1).

2.2 Construção dos conjuntos de elementos de descrição

As diretrizes internacionais de descrição surgiram como uma iniciativa que se propunha a criar padrões relativos à estrutura das informações disponíveis sobre os acervos, seus produtores e instituições de guarda documental, com o objetivo de, entre outras coisas, facilitar o intercâmbio de informações entre diferentes instituições em nível global. Uma preocupação que se destaca claramente na *ISAD(G)* (2000), é a de enfatizar a importância das informações de contexto dentro das atividades de descrição.

Nesta pesquisa foram utilizadas várias diretrizes internacionais e nacionais de descrição, que visam indicar “o tipo de informação que poderia ser incluída em descrições” e fornecer “orientação sobre como tais descrições podem ser desenvolvidas em um sistema de descrição arquivística” (*ISDIAH*, 2009, p. 14). Todas funcionam como referências gerais, mas procuram deixar claro, em seus textos introdutórios, que não visam predeterminar “formatos de saída ou modos nos quais esses elementos são apresentados” (*ISAD(G)*, 2000, p.12). Alguns poucos elementos fundamentais são considerados de presença obrigatória nos instrumentos resultantes; os demais elementos de descrição estão disponíveis para auxiliar a “criação de representações precisas e adequadas” e a “organização dessas representações” (*ISAD(G)*, 2000, p.11). Os elementos de descrição opcionais devem ser utilizados para fornecer informações relevantes e não repetitivas, sendo que, para diferentes níveis de descrição, estão previstos “diferentes graus de detalhamento” (*ISAD(G)*, 2000, p.12). Os diferentes elementos, em diferentes níveis, “podem ser combinados para constituir a descrição de uma entidade arquivística” (*ISAD(G)*, 2000, p.11).

Os instrumentos de pesquisa de caráter arquivístico, gerados com a orientação das diretrizes, devem ser planejados de modo devidamente adaptado às condições e necessidades próprias de cada instituição, de cada tipo de instrumento elaborado, do público ao qual se destina. Outro fator que exige adaptações é o objeto específico da descrição, cujas características podem ser peculiares, não sendo adequadamente contempladas nos elementos de descrição propostos na norma. Esse é o caso dos documentos fotográficos. Como já foi mencionado, tais documentos vêm recebendo, tradicionalmente, um tratamento diferenciado em relação aos demais documentos de arquivo, tratamento esse norteado por orientações originadas fora da área da Arquivologia – inclusive no que diz respeito à descrição. Ainda que, frequentemente, as informações de caráter contextual sejam escassas, ou inexistentes, tais modelos de organização e descrição são bastante ricos com relação às características físicas, técnicas e de conteúdos, específicas dos documentos fotográficos.

Para a construção dos vários conjuntos de elementos de descrição arquivística utilizados na criação deste banco de dados, além da utilização dos modelos descritivos elaborados durante as etapas anteriores da pesquisa, foram consultados vários modelos nacionais e internacionais de descrição dedicados às especificidades dos documentos fotográficos, tais como o publicado pela Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos – DIBAM, do Chile (Riera, 2012), e o *SEPIADES* (Klijn, 2003), resultado do programa Safeguarding European Photographic Images for Access (SEPIA).

O banco de dados aqui apresentado traz informações sobre objetos de diferentes naturezas: a própria instituição que custodia o acervo arquivístico; as entidades coletivas, pessoas e/ou famílias relacionadas à produção e manutenção dos conjuntos documentais presentes no acervo; os conjuntos documentais (fundos arquivísticos ou coleções⁹) representados como um todo; as séries e os dossiês, que são subdivisões lógicas do fundo arquivístico; por fim, os documentos fotográficos como itens individuais. Deve-se considerar que a descrição de séries, dossiês e itens documentais só é plenamente significativa quando vista no contexto da totalidade do fundo arquivístico. Foram elaboradas várias tabelas comparativas que registram a adaptação realizada, com base nas diretrizes, para a definição dos elementos descritos do banco de dados, em cada correspondente esfera/nível de descrição.¹⁰

A primeira esfera descritiva trabalhada foi a da entidade que tem a custódia do acervo, para a qual se utilizou como referência a *ISDIAH*. Uma vez que o instrumento on line contém link para o site da entidade custodiadora – o ACE/UnB –, optou-se por colocar apenas algumas informações básicas no próprio instrumento, com poucos elementos além dos obrigatórios.

A seguinte esfera descritiva é relativa a titular/produtor¹¹ de documentos, que utiliza como referência a *ISAAR(CPF)*. A norma destina-se à elaboração de registro de autoridade para entidades coletivas, pessoas ou famílias relacionadas à produção e manutenção de arquivos. A aplicação específica adotada no instrumento em pauta, com a introdução do termo “titular” e a substituição do

⁹ A norma de descrição arquivística observa que “as mesmas regras usadas para descrever um fundo e suas partes podem ser aplicadas à descrição de uma coleção” (*ISAD(G)*, 2000, p. 12).

¹⁰ Por questões práticas, as tabelas não estão incluídas nesta comunicação. Será apresentada, adiante, apenas uma parte da tabela referente à descrição no nível do item documental, a fim de ilustrar as soluções adotadas.

¹¹ Entende-se por “produtor” o sujeito criador de um fundo de arquivo; isto é, a entidade coletiva pública ou privada, pessoa ou família que acumula, automática e organicamente, documentos de qualquer natureza ou suporte por ela emitidos ou recebidos no exercício de suas funções e atividades, guardando-os como prova de tais atividades e testemunho legal, histórico e/ou cultural. O termo “titular” pode ser utilizado como sinônimo de “produtor”, mas também pode ser entendido em sentido mais amplo, como equivalente a “coleccionador”, ou seja, sujeito que reúne artificialmente documentos que não possuem relação orgânica entre si, mas apresentam alguma característica comum.

termo “arquivos” por “documentos”, amplia o escopo ao considerar a existência, na entidade de custódia, de coleções não orgânicas.

Os três níveis seguintes de descrição são relativos aos conjuntos documentais, suas subdivisões e aos itens documentais descritos individualmente; o estabelecimento das descrições em todos estes níveis está baseado na *ISAD(G)* e na *NOBRADE*¹². Ambas adotam, como pressupostos básicos, o princípio arquivístico do “respeito aos fundos” e as técnicas de “descrição multinível”, implicando na adoção das seguintes regras: a) a descrição deve ser realizada do geral para o particular, com o objetivo de representar o contexto e a estrutura hierárquica do fundo e de suas partes componentes; b) deve-se registrar informação apropriada para o nível de descrição, com o objetivo de representar com rigor o contexto e o conteúdo da unidade de descrição; c) deve-se respeitar a relação entre as descrições, explicitando a posição da unidade de descrição na hierarquia; d) deve-se impedir repetição de informação, a fim de evitar redundâncias em descrições hierarquicamente relacionadas. Tanto a *ISAD(G)* quanto a *NOBRADE* estão estruturadas como um único conjunto de elementos de descrição que deve ser adaptado para cada nível descritivo onde será utilizado. Para a definição das fichas descritivas de cada nível foram consideradas as orientações presentes em ambas as normas, além das especificidades observadas pela equipe da pesquisa no contexto específico de aplicação da descrição.

A fim de manter a lógica hierárquica da organização arquivística, o próximo nível de descrição é o relativo aos conjuntos documentais, que podem ser identificados como “fundos arquivísticos” (conjuntos orgânicos) ou “coleções” (conjuntos não orgânicos). Embora, em termos conceituais e de organização, sejam conjuntos de natureza distinta, em termos de descrição são considerados equivalentes, “para efeito de utilização” da *NOBRADE* (2006, p. 11).

A etapa seguinte de descrição apresenta subdivisões dos conjuntos documentais. Neste instrumento, entretanto, não são descritas, necessariamente, todas as subdivisões que podem constituir a estrutura do arranjo/classificação de um fundo arquivístico, mas apenas as subdivisões situadas nos níveis que antecedem diretamente o nível dos itens documentais, ou seja: séries e/ou dossiês (níveis 3 e 4), dentro das quais estão reunidos os documentos fotográficos¹³.

A última etapa de descrição incide sobre os documentos fotográficos individuais. Como já foi mencionado, as normas reconhecem que, como diretrizes gerais, não são capazes de cobrir as particularidades de todos os objetos de descrição. A *ISAD(G)*, por exemplo, alerta que “as regras

¹² Os principais níveis de descrição previstos na *NOBRADE* (2006) são: “acervo da entidade custodiadora (nível 0), fundo ou coleção (nível 1), seção (nível 2), série (nível 3), dossiê ou processo (nível 4) e item documental (nível 5)”.

¹³ Todos os fundos arquivísticos contêm subdivisões, ao passo que, em coleções, subdivisões são opcionais.

contidas nesta norma não dão orientação para a descrição de documentos especiais, tais como selos, registros sonoros ou mapas” (*ISAD(G)*, 2000, p. 11). O mesmo acontece com os documentos fotográficos. Neste nível, portanto, ocorreu a maior necessidade de acrescentar elementos de descrição não previstos na norma, mas cuja relevância foi determinada durante a pesquisa. O fato de tratar-se de instrumento informatizado também impôs algumas condições particulares; por exemplo, ao disponibilizar uma imagem digital de cada documento descrito, tornou-se necessário fornecer, também, alguns dados descritivos sobre a reprodução. A descrição de características específicas de objetos digitais baseou-se no *e-ARQ Brasil* (2011).

A tabela a seguir apresenta alguns exemplos das adaptações realizadas neste nível, a título de ilustração do processo.

Tabela: Descrição de nível 5, item documental (NOBRADE) [PARCIAL]

Título do registro no BD:		Documento fotográfico
NOBRADE	Elementos adotados	Conteúdo da descrição e observações
1 ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO	IDENTIFICAÇÃO DO DOCUMENTO ORIGINAL	
*1.5 Dimensão e suporte	Dimensão, suporte e características	Subtítulo que reúne vários campos, a saber: “<u>Forma</u>” (positivo de 1ª geração, positivo de 2ª geração, negativo original, negativo de 2ª geração, outras), “<u>Suporte/meio</u>” (meio digital, papel emulsinado, papel para impressão, filme flexível, vidro, outros), “<u>Formato de arquivo</u>” (jpg/jpeg, bmp, png, tiff, gif, outros), “<u>Tamanho do arquivo</u>” (em bytes), “<u>Dimensões</u>” (documento físico em centímetros, documento digital em pixels), “<u>Resolução</u>” (em dpi), “<u>Intensidade de bits</u>”, “<u>Cromia</u>” (tons de cinza (P&B), sépia, colorido, cor indexada, true color), “<u>Padrão de cores</u>” (físico, RGB, CMYK, HSB, outros), “<u>Margens</u>” (posição e medidas), “<u>Armazenamento</u>” (localização) e “<u>Obs.</u>”(observações). [A especificação das características acima corresponde parcialmente ao conteúdo do elemento: “4.4 Características físicas e requisitos técnicos”]
2 ÁREA DE CONTEXTUALIZAÇÃO	CONTEXTUALIZAÇÃO E ESTRUTURA	
*2.1 Nome(s) do(s) produtor(es)	Produtor	Identificação do produtor do conjunto, do qual o item documental faz parte. [O elemento, preenchido automaticamente pelo sistema, apresenta, para identificação, o acrônimo do produtor, que é, também, um link para a descrição completa da entidade ou pessoa.]
	Conjunto	Identificação do conjunto documental, do qual a fotografia faz parte. [O elemento, preenchido automaticamente pelo sistema,

		apresenta o nome do conjunto documental, que é, também, um link para a descrição completa do conjunto.]
	Subdivisão do conjunto	Identificação da subdivisão do conjunto documental, da qual a fotografia faz parte (quando existir). [O elemento, preenchido automaticamente pelo sistema, apresenta o nome da subdivisão do conjunto documental, que é, também, um link para a descrição completa da subdivisão.]
	Fotógrafo	Nome do autor do documento fotográfico.
3 ÁREA DE CONTEÚDO E ESTRUTURA	CONTEÚDO E PONTOS DE ACESSO	
3.1 Âmbito e conteúdo	Âmbito e conteúdo	Informações relevantes sobre o contexto registrado na imagem. Pode incluir nomes de pessoas, lugares (quando diferente(s) do(s) registrado(s) em “local fotografado”), além de outras características significativas do conteúdo. [Com relação à inclusão de assuntos e conteúdo visualizado na imagem, registrar nos campos de descritores; ver observações em: “8 Área de pontos de acesso e indexação de assuntos”.]
	Marcas e/ou anotações	Qualquer informação anotada (ou fixada por outros meios) no documento original, seja no anverso, no verso, ou em outro suporte de fixação da fotografia (cartão, álbum); em documentos digitais, informações colocadas na identificação do arquivo ou em metadados. A informação deve ser transcrita na íntegra, no idioma em que se apresenta. Pode-se descrever outros aspectos como: se é manuscrita ou impressa, cor da tinta, localização no documento ¹⁴ .
	Local fotografado	Identificação do espaço físico retratado.
	Gênero fotográfico	Atribuição de gênero que descreve a configuração dos elementos retratados em uma fotografia (gênero documental, retrato, retrato com paisagem, paisagem) ¹⁵ .
5 ÁREA DE FONTES RELACIONADAS	FONTES RELACIONADAS	
	Reprodução digital na instituição de custódia	Subtítulo que reúne vários campos: “Disponível” (sim ou não), “Identificador da cópia”(código ou nome do arquivo), “Data de criação da cópia”. “Dimensão, suporte e características”, subtítulo que reúne os campos: “Forma” (positivo, negativo, cópia de segurança, outras), “Formato de arquivo” (jpg/jpeg, bmp, png, iff, gif, outros), “Tamanho do arquivo” (em bytes), “Dimensões” (em pixels), “Resolução” (em dpi),

¹⁴ Este elemento de descrição foi inspirado por equivalente em Riera (2012, p. 18).

¹⁵ Este elemento de descrição foi inspirado por equivalente em Riera (2012, p. 22).

		“Intensidade de bits”, “Cromia” (tons de cinza (P&B), sépia, colorido, cor indexada, true color), “Padrão de cores” (físico, RGB, CMYK, HSB, outros), “Margens” (posição e medidas), “Armazenamento” (localização) e “Obs.” (observações). [Esta informação responde parcialmente ao conteúdo do elemento “5.2 Existência e localização de cópias”.]
	Dados sobre a reprodução disponível nesta página	Subtítulo que reúne vários campos: “Identificador”(nome do arquivo), “Data de criação”, “Tamanho e formato do arquivo” (tamanho em bytes; formatos: jpg/jpeg, bmp, png, tiff, gif, outros), “Dimensões” (em pixels) e “Resolução” (em dpi). [Esta informação responde parcialmente ao conteúdo do elemento “5.2 Existência e localização de cópias”.]
8 ÁREA DE PONTOS DE ACESSO E INDEXAÇÃO DE ASSUNTOS		
8.1 Pontos de acesso e indexação de assuntos	Descritores temáticos	Temas ou assuntos identificados no documento fotográfico pela equipe de descrição. [Este elemento, além de fornecer um ponto de acesso temático, supre parte da informação prevista nas normas para o elemento “Âmbito e conteúdo”; assim, foi posicionado na área de “Conteúdo e estrutura”. Apresenta uma lista de temas, na qual os termos são links que direcionam a uma página contendo o significado da palavra e uma lista do(s) documento(s) fotográfico(s) identificados com aquele termo. A lista contém, por sua vez, informações resumidas e pequena visualização da imagem, que funciona como link para a descrição completa do documento fotográfico.]
	Descritores visuais	Itens ou componentes que podem ser vistos na imagem pela equipe de descrição (seres vivos, objetos, aspectos do ambiente construído ou natural etc.). [Este elemento fornece um ponto de acesso alternativo, colaborando também, para complementar o elemento “Âmbito e conteúdo”; tal como os “descritores temáticos”, foi posicionado na área de “Conteúdo e estrutura”. Apresenta uma lista de itens visualizados, na qual os termos são links que direcionam a uma página contendo o significado da palavra e uma lista do(s) documento(s) fotográfico(s) identificados com aquele termo. A lista contém, por sua vez, informações resumidas e pequena visualização da imagem, que funciona como link para a descrição completa do documento fotográfico.]

Fonte: Lopez, 2013, p. 43-47.

3 A IMPLANTAÇÃO DO DIGIFOTOWEB NO ARQUIVO CENTRAL

O projeto de implantação do *DigifotoWeb* no ACE-UnB surgiu com a finalidade de contribuir para a gestão arquivística e a preservação dos documentos fotográficos ali custodiados e, também, para favorecer o acesso eletrônico ao acervo fotográfico, em conformidade com as diretrizes internacionais de descrição. O processo de implantação também contribui para o aprimoramento do *DigifotoWeb*, permitindo a identificação de eventuais problemas e a realização de ajustes.

Na primeira fase, o *DigifotoWeb* deve incorporar as informações sobre o acervo fotográfico que se encontram, atualmente, em uma plataforma obsoleta (*Light base*). Essa ação é necessária para garantir a preservação de tais informações já que a plataforma, entre outros problemas, não permite a realização de cópias de segurança.

O projeto, previsto inicialmente para ser realizado em doze meses, tem seis etapas: definição de equipe de trabalho; preparação e capacitação da equipe; revisão e definição dos conjuntos documentais fotográficos custodiados, tendo como ponto de partida os dados contidos no *Light base* e o levantamento feito por uma pesquisa; inserção de dados no *DigifotoWeb*: descrição dos conjuntos fotográficos identificados; paralelamente, realização de ajustes e aprimoramento, com a participação do programador; ao fim da inserção de informações relativas aos conjuntos documentais, elaboração de novo projeto visando o tratamento e a reprodução dos documentos fotográficos (itens documentais).

Os resultados pretendidos são:

- 1) Definição, descrição e consolidação da informação da totalidade dos conjuntos do atual acervo fotográfico custodiado pelo setor.
- 2) Estabilização do aplicativo *DigifotoWeb* para inserção de informações até o nível 3 de descrição arquivística, conforme as diretrizes internacionais de descrição.
- 3) Treinamento e capacitação de equipe do ACE para a gestão eletrônica de documentos fotográficos.
- 4) Melhoria nas condições de acesso às informações do acervo fotográfico, mantendo/recuperando as relações orgânicas existentes entre os conjuntos documentais e seus organismos produtores.

5) Redução da dependência das informações do aplicativo *Light base* (a eliminação plena somente ocorrerá com a finalização da inserção de dados dos níveis 4 e 5, objeto do segundo projeto a ser elaborado, previsto na última etapa).

As atividades do projeto já sofreram atraso, entretanto, devido à mudança de gestão do ACE e consequente alteração da equipe de trabalho, de forma que a fase de capacitação teve que ser realizada novamente.

4 CONCLUSÃO

A pesquisa prossegue, visando o aprofundamento das reflexões sobre as características particulares de documentos fotográficos e imagens digitais em contexto arquivístico e buscando o aperfeiçoamento de ferramentas que auxiliem na gestão e recuperação de informação em acervos desta natureza, compatíveis tanto com as diretrizes de descrição como com as constantes transformações das características documentais propostas pelos meios e formatos digitais.

A criação de novos meios de difusão e acesso aos documentos fotográficos assume uma importância especial, pois, além do potencial informativo próprio, tais documentos despertam grande interesse por parte do público, o que os transforma em valioso recurso a ser usado na tarefa de chamar a atenção da sociedade para os acervos arquivísticos e para o patrimônio histórico e cultural em geral.

BIBLIOGRAFIA

e-ARQ Brasil: Modelo de requisitos para sistemas informatizados de gestão arquivística de documentos. (2011). (Versão 1.1). Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Arquivos/Arquivo Nacional. Recuperado em 15 Dezembro, 2012, de <http://www.documentoseletronicos.arquivonacional.gov.br/media/e-arq-brasil-2011-corrigido.pdf>.

ISAAR(CPF): Norma internacional de registro de autoridade arquivística para entidades coletivas, pessoas e famílias. (2a ed.) (2004). (Fonseca, V. M. M.). Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Arquivos/Arquivo Nacional. Recuperado em 15 Dezembro, 2012, de http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/Media/publicacoes/isaar_cpf.pdf.

ISAD(G): Norma geral internacional de descrição arquivística. (2000). Trad. Arquivo Nacional. (2a ed.). Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Arquivos/Arquivo Nacional. Recuperado em 15 Dezembro, 2012, em http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/Media/publicacoes/isad_g_2001.pdf.

- ISDIAH: *Norma internacional para descrição de instituições com acervo arquivístico*. (2009). (Fonseca, V. M. M.). Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Arquivos/Arquivo Nacional. Recuperado em 15 Dezembro, 2012, de <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/media/isdiah.pdf>.
- Klijn, E. (Ed.) (2003). *SEPIADES: Recommendations for cataloguing photographic collections. Advisory report by the SEPIA Working Group on Descriptive Models for Photographic Collections*. Amsterdam: European Commission on Preservation and Access. Recuperado em 15 Junho, 2014, de <http://www.ica.org/5691/paag-resources/sepiades-cataloguing-photographic-collections.html>.
- Lacerda, A. L. (2013). Quatro variações em torno do tema acervos fotográficos. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*. (7), 239-248. Recuperado em 12 Março, 2015, de http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204432/4114327/revista_AGCRJ_7_2013.pdf.
- Lopez, A. P. A. (2000). *As razões e os sentidos: finalidades da produção documental e interpretação de conteúdos na organização arquivística de documentos imagéticos*. Tese de Doutorado em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. Recuperado em 12 Março, 2015, de <http://eprints.rclis.org/12862/>.
- Lopez, A. P. A. (2008). El contexto archivístico como directriz para la gestión documental de materiales fotográficos de archivo. *Universum*. 23 (2). Recuperado em 12 Março, 2015, de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762008000200002.
- Lopez, A. P. A. (2011). Contextualización archivística de documentos fotográficos. *Alexandria*. 5 (8), 3-16. Recuperado em 12 Março, 2015, de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/alexandria/article/view/213/207>.
- Lopez, A. P. A. (2013). *DigifotoWeb - Repositório digital de materiais fotográficos de arquivo: Relatório técnico final de bolsa de produtividade de pesquisa*. Brasília: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Inédito.
- NOBRADE: *Norma brasileira de descrição arquivística*. (2006). Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Arquivos/Arquivo Nacional. Recuperado em 15 Dezembro, 2012, de <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/Media/publicacoes/nobrade.pdf>.
- Panofsky, E. (1991). *Significado nas Artes Visuais*. (3a ed.). (Kneese, M. & Guinsburg, J., Trad.) São Paulo: Perspectiva.
- Riera, F. (org.). (2012). *Apuntes metodológicos para la documentación de fotografía*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM). Recuperado em 13 Junho, 2014, de http://www.dibam.cl/Recursos/Contenidos%5CMuseo%20Hist%C3%B3rico%20Nacional%5Carquivos%5Cfotografia_web.pdf.

Panorama arquivístico do tratamento de documentos imagéticos forenses pela Polícia Técnico-Científica do estado de Goiás (ICLR/SPTC-GO)

Edson Ferreira de Freitas Junior
Fotógrafo na Polícia Técnico-Científica de GO
Mestre em Arte e Cultura Visual (UFG)
edsonffreitas@gmail.com

Resumo: Entende-se por fotografia forense aquela produzida no contexto do sistema judiciário com a finalidade de auxiliar na construção de evidências criminais. Tais fotografias, depois de produzidas, passam a representar registros de conhecimentos, configurando-se em documentos que devem integrar o acervo de arquivos dos Institutos de Criminalística (ICs) responsáveis pelas mesmas, visando-se sua inclusão no sistema documental integralizado. Os Institutos de Criminalística, enquanto organizações públicas, realizam a gestão de documentos de seu arquivo, físico, digital ou híbrido (parte físico, parte digital), no decorrer da execução de suas atividades administrativas. A constatação de que os documentos fotográficos não recebem o mesmo tratamento que é dado aos documentos textuais ficou evidenciada, particularmente, quando da pesquisa de mestrado conduzida junto ao arquivo fotográfico do Instituto de Criminalística Leonardo Rodrigues (ICLR/SPTC-GO), em Goiânia (GO). Na ocasião, comprovou-se que apenas uma parte dessas fotos estava em condições de recuperação e acesso, problema recorrente durante toda a pesquisa e provocador de questionamentos acerca da fragilidade desse tipo de arquivo. No que diz respeito aos documentos imagéticos, o presente estudo busca tecer questionamentos acerca do tratamento arquivístico dispensado atualmente em relação às fotografias forenses, discutindo a problemática do documento imagético organizado e recuperável em sistemas analógicos e informatizados.

Palavras-chave: Acervos fotográficos. Documento imagético. Fotografia forense.

Resumen: El término fotografía forense se refiere a la imagen producida en el marco del poder judicial con el fin de ayudar en la construcción de pruebas en materia penal. Estas fotografías, después de producidas, representarán archivos de conocimientos, y estos documentos deben incluirse en la galería de Institutos Criminología (ICs) responsables por los mismos, con miras a su inclusión en el servicio de información sistematizado. Institutos de Criminología, como organizaciones públicas, realizan la gestión de documentos de su archivo, físico, digital o híbrido (parte físico, parte digital), durante la ejecución de sus actividades administrativas. El hallazgo de que los documentos fotográficos no reciben el mismo trato que se da a los documentos textuales se hecho evidente, sobre todo en mi investigación de Maestro llevada a cabo juntamente con el archivo fotográfico del Instituto de Criminología Leonardo Rodrigues (ICLR/SPTC-GO) en Goiania (GO), Brasil. En ese momento, se encontró que sólo algunas de estas fotos estaba en condiciones de recuperación y acceso, problema recurrente en la investigación y motivador de preguntas sobre la fragilidad de este tipo de archivo. Con respecto a los documentos pictóricos, este estudio pretende tejer preguntas sobre el tratamiento archivístico actualmente dispensado en relación a las fotografías forenses, discutiendo el problema del documento imagético organizado y recuperable en los sistemas analógicos y informatizados.

Palabras-clave: Archivos fotográficos. Documento imagético. Fotografía forense.

1 INTRODUÇÃO

No campo da Criminalística, a fotografia forense, também conhecida como fotografia criminal, de evidência ou pericial, é aquela aplicada à reprodução de todos os aspectos dos locais de crimes, suicídios, desastres, acidentes, e que se tornaram auxiliares imprescindíveis da Justiça, porque, reproduzindo fielmente a fisionomia do lugar e incluindo detalhes insignificantes, invisíveis para o observador mais perspicaz, valem como um testemunho do fato.

Na metade do século XIX, a fotografia surge, como afirma Alinovi (1981, p. 15), já enfrentando um problema relacionado “com a dupla natureza de arte mecânica: a de ser um instrumento preciso e infalível como uma ciência e, ao mesmo tempo, inexata e falsa como a arte” (ALINOVI, 1981, p. 15 apud FABRIS, 2006, p. 173). Segundo Gillardi,

[...] na área judiciária, a fidelidade do novo meio leva ao aparecimento da fotografia criminal e do foto-retrato. A imposição legal deste como instrumento de identificação pessoal remonta ao início do século XX (...).

Um exemplo será suficiente para mostrar o efeito “milagroso” da fotografia no campo policial: entre 2 de novembro de 1871 e 3 de dezembro 1872, são efetuadas 375 prisões em Londres graças à identificação por ela permitida. (GILLARDI, 1976, p. 233-234 apud FABRIS, 2006, p. 28-29)

Para os objetivos da investigação pericial, Espíndula (2006, p. 86) destaca que a fotografia auxilia sob dois aspectos muito importantes:

o primeiro é em benefício do próprio perito, que terá – depois de desfeitas as mencionadas pontes – condições de visualizar posteriormente as condições exatas do local antes de qualquer exame e, com isso, poderá auxiliá-lo, em muito, na análise geral dos vestígios quando da elaboração do seu laudo pericial. O segundo aspecto é o da importância da fotografia constar como ilustração em todos os laudos, para servir de instrumento de convencimento junto aos seus usuários, acerca do que é descrito pelos peritos do local examinado (o delegado de polícia, o promotor de justiça, o advogado e o magistrado, como usuários do nosso trabalho, não são obrigados a possuir o conhecimento técnico que os peritos detêm, sendo imperativo que os peritos demonstrem visualmente o examinado). (ESPÍNDULA, 2006, p. 86)

A Superintendência de Polícia Técnico-Científica nasce com os Gabinetes Médico-Legal e de Identificação, criados pelo Decreto-Lei nº 234, de 6 de dezembro de 1944, no governo de João Teixeira Álvares Júnior, interventor federal no Estado de Goiás, o qual cria a Secretaria de Estado do Interior, Justiça e Segurança Pública.

Conforme a Constituição Estadual goiana, em seu artigo 123 §2º, a Superintendência de Polícia Técnico-Científica é órgão de atividades técnico-científicas da Polícia do Estado de Goiás, tendo como função coordenar, planejar, e executar as atividades relacionadas à investigação criminal técnico-científica do Estado, através de suas respectivas unidades, estando, para tanto, desvinculada

administrativamente da Diretoria Geral da Polícia Civil. No entanto, a Polícia Técnico-Científica de Goiás é subordinada diretamente à Secretaria da Segurança Pública e Justiça e trabalha em estreita cooperação com as demais Polícias Estaduais.

Seguindo a mesma configuração das Polícias Científicas dos demais Estados, a Polícia Técnico-Científica de Goiás é composta por três Institutos (que funcionam na Capital): Instituto de Criminalística Leonardo Rodrigues (IC/SPTC), Instituto Médico-Legal Aristoclides Teixeira (IML/SPTC) e Instituto de Identificação (II/SPTC).

O Instituto de Criminalística Leonardo Rodrigues (IC/SPTC) é responsável pelas perícias criminais de locais de crimes, de contravenções penais, de atos infracionais, e dos objetos a estes relacionados de armas e munições, de drogas, dentre outros. O IC/SPTC subdivide-se, por sua vez, em duas Coordenadorias, destinadas às Perícias Externas (funcionando em regime de plantão, 24 horas por dia, com equipes que se deslocam aos locais onde houve infração penal) e às Perícias Internas (funcionando em regime de expediente, analisando objetos e amostras coletados nos locais de crime ou encaminhados pelas autoridades policiais).

O Instituto Médico-Legal Aristoclides Teixeira (IML/SPTC) é responsável pela perícia médico-legal em indivíduos vivos ou mortos, realizando diuturnamente exames imprescindíveis à apuração de crimes contra a pessoa. Funciona no IML/SPTC, ainda, o SAFOL (Seção de Antropologia Forense e Odontologia Legal), responsável pela identificação de ossadas humanas e de cadáveres carbonizados ou em estágio avançado de decomposição.

Por fim, o Instituto de Identificação (II/SPTC) é responsável pela identificação civil (emissão da Carteira de Identidade) e criminal (relativa aos presos encaminhados pelas autoridades policiais) de indivíduos. É notável, também, o trabalho de identificação necropapiloscópica (identificação cadavérica com base em impressões papilares) realizada pelo II/SPTC em parceria com o IML/SPTC. Além dos Institutos, a SPTC conta com unidades estrategicamente posicionadas no território goiano.

Quanto ao cargo de fotógrafo criminalístico, especificamente, são atribuições do mesmo, conforme o Decreto nº 213, de 02 de setembro de 1970:

Fazer fotografia de artigos de evidência e de impressões papilares; fazer macrofotografias de artigos de evidência; fazer fotomicrografias de artigos de evidência; fazer fotografia de documentos utilizando radiações invisíveis; fazer fotografias por meio de luminescência na região de ultra-violeta e de infravermelho; preparar soluções de laboratório fotográfico; fazer levantamento fotográfico de locais de crimes de acidentes; fixar e copiar fotografias; fazer cópias fotográficas; emitir laudos e pareceres técnicos em assuntos de fotografia; dar plantão; desempenhar outras tarefas compatíveis com as atribuições do cargo.

Dessa forma, cabe ao fotógrafo criminalístico produzir o registro visual permanente das cenas sob investigação pericial e de outros artigos de evidência utilizados pela perícia, para que o mesmo venha a ser utilizado como prova no tribunal. Nesse sentido, o fotógrafo criminalístico deve ser capaz de produzir imagens detalhadas de todas as evidências disponíveis, incluindo fotografias de visão geral, bem como imagens precisas de marcas de pneu, impressões digitais, pegadas, respingos de sangue, perfurações de bala e outros elementos presentes na cena do crime, por exemplo. Deve, ainda, ser capaz de obter fotografias detalhadas de ferimentos sofridos em acidentes ou assaltos e também de fotografar cadáveres.

2 DESCRIÇÃO

O arquivo do Laboratório Fotográfico do Instituto de Criminalística Leonardo Rodrigues foi constituído desde o início das atividades do mesmo e armazena tanto fotografias em suporte analógico quanto em formato digital, produzidas e acumuladas pelo Instituto.

No ano de 2011, dei início a um projeto de pesquisa de mestrado junto à Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, cujo objetivo principal consistia em discutir o estatuto de documento da fotografia forense, a partir de minha experiência profissional como fotógrafo criminalístico da Polícia Técnico-Científica do Estado de Goiás.

O objetivo inicial do projeto de pesquisa era estudar o acervo fotográfico do Instituto de Criminalística Leonardo Rodrigues, em Goiânia-GO, onde atuo desde 2010, a fim de compreender o regime de produção dessas imagens. No entanto, o acervo de outubro de 2008 retroativamente ao surgimento da instituição, em 1965, é composto por fotografias analógicas – as fotografias digitais só foram introduzidas a partir de 2009 –, e o estado de conservação das mesmas dificultou sua sistematização, uma vez que não houve um acondicionamento adequado, que permitisse o estudo detalhado do acervo. Em 2010, foi realizado um serviço de catalogação, recuperação e tratamento do acervo de fotografias analógicas, mas apenas uma pequena parte dessas fotos estava em condições de recuperação (figuras 1 a 6).

3 MATERIAL E MÉTODO

O acervo fotográfico do Instituto de Criminalística Leonardo Rodrigues (ICLR/SPTC-GO) é híbrido e contém, em sua parte analógica, aproximadamente 16 mil negativos fotográficos; e em sua

parte digital, aproximadamente 950 mil arquivos de imagem, resultado da acumulação de fotografias forenses produzidas quando do levantamento pericial de locais de crime. À primeira vista, é possível constatar que o acervo analógico é alvo da ação de fungos e bactérias. Os negativos apresentam a camada de gelatina visivelmente alterada, com a presença de manchas e desgaste (muitas tiras de negativos estão “coladas” umas às outras, devido à deterioração do filme).

Quanto ao armazenamento, averiguou-se que os negativos do ICLR/SPTC-GO estão acondicionados em envelopes enumerados e com detalhes da perícia correspondente (nome do perito responsável, RG, endereço e data), localizados em armários de aço. Todavia, uma parte dos envelopes está acondicionada em caixas sem identificação, fora de ordem cronológica. A parte digital do acervo, por sua vez, está armazenada em HDs externos, cujo backup é realizado esporadicamente. As imagens são organizadas em pastas, pelo dia da perícia realizada, nome do perito e número de ocorrência, sequencialmente. É possível notar que inexistente o controle de umidade e temperatura da documentação armazenada na sala de arquivo. Há indícios de deterioração da emulsão dos negativos por fungos presentes na gelatina, situação ligada ao aumento da umidade relativa do ar.

As questões apontadas acima são fundamentais para se compreender as razões do estado de conservação dos documentos imagéticos analógicos, pois explicitam os principais fatores de deterioração do mesmo. Durante a pesquisa, constatou-se a preocupação, por parte dos demais fotógrafos criminalísticos e da equipe gestora do ICLR/SPTC-GO, na busca de soluções à conservação da documentação presente no arquivo do Laboratório Fotográfico, demonstrando disposição para desenvolver estratégias de recuperação da mesma.



Figura 1: Condições ambientais do arquivo do Laboratório Fotográfico (ICLR/SPTC-GO)
 Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

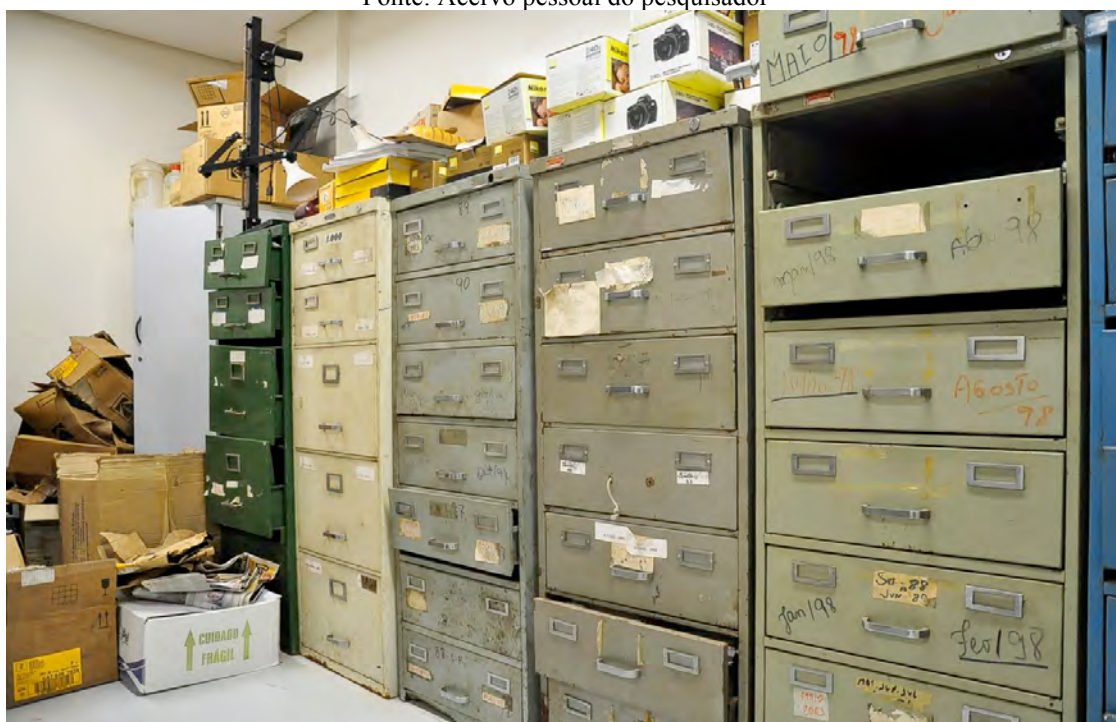


Figura 2: Condições ambientais do arquivo do Laboratório Fotográfico (ICLR/SPTC-GO)
 Fonte: Acervo pessoal do pesquisador



Figura 3: Envelopes contendo negativos fotográficos (ICLR/SPTC-GO)

Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

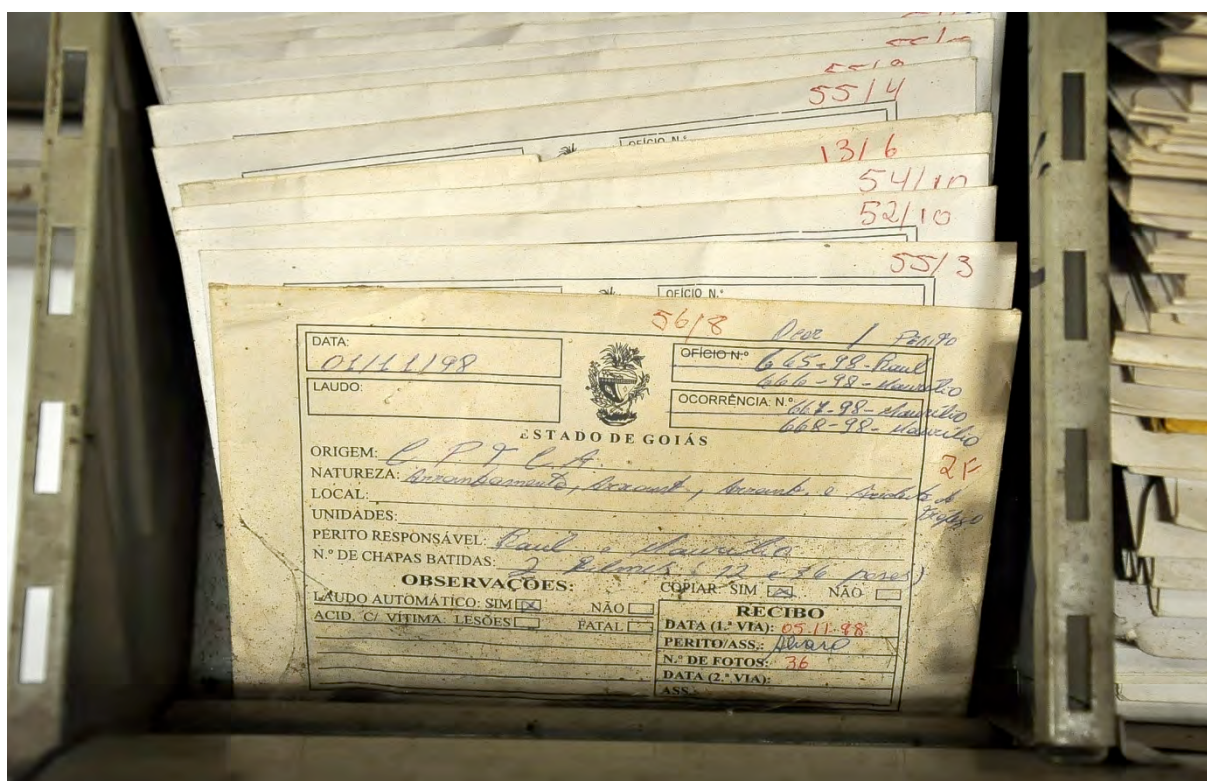


Figura 4: Envelopes contendo negativos fotográficos (ICLR/SPTC-GO)

Fonte: Acervo pessoal do pesquisador



Figura 5 – Estado de conservação de negativo fotográfico (ICLR/SPTC-GO)
 Fonte: Acervo pessoal do pesquisador



Figura 6: Estado de conservação de negativo fotográfico (ICLR/SPTC-GO)
 Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

4 RESULTADOS E DISCUSSÃO

A fim de trazer a fotografia forense à luz da ciência da informação, convém evocar, inicialmente, a afirmativa de Sontag (2004): “quando algo é fotografado, torna-se parte de um sistema de informação”. Nesse sentido, cumpre destacar que, apesar da complexidade, das múltiplas acepções e da riqueza semântica do termo informação (PINHEIRO; LOUREIRO, 1995), o presente estudo optou por adotar o conceito de “informação-como-coisa”, apontado por Buckland (1991), uma vez que, para este, a denominação do que venha a ser informação vincula-se ao conceito mais recente de documento como sendo o acervo formado por artefatos, imagens e sons.

Como parte de uma preocupação surgida durante pesquisa de mestrado, o presente artigo tem a pretensão de explanar o atual estado de conservação e manutenção do arquivo fotográfico do Instituto de Criminalística Leonardo Rodrigues (ICLR/SPTC-GO), de modo que um diagnóstico mais aprofundado e detalhado será conduzido ao longo da pesquisa. Nesse sentido, Lopes (apud REZENDE, 2014) ressalta a importância de um diagnóstico de arquivo devidamente realizado como etapa essencial para o início ou o aprimoramento da gestão documental de uma instituição.

É percebido, todavia, que o tratamento documento dado aos textos não é, muitas vezes, o mesmo dispensados às imagens, apesar de fotografias serem igualmente documentos de arquivo e terem a mesma importância histórica ou valor comprobatório que documentos textuais, devendo, assim, serem devidamente tratadas e documentadas.

Documentos de arquivo possuem quatro características principais: imparcialidade, autenticidade, naturalidade e organicidade (DURANTI apud REZENDE, 2014). Em relação a esta última, segundo Lopez (2000, 2003, 2009), principalmente se tratando de documentos fotográficos, deve ser considerada a preservação de seu contexto de produção. Nesse sentido, “é preciso que se procure entender o motivo da produção do documento, identificando a vontade criadora” (LOPEZ, 2003, p. 73). A organicidade dos conjuntos documentais é fundamental, inclusive, ao se lidar com um grande volume documental, devendo ser considerado como uma diretriz a ser seguida na classificação dos documentos fotográficos de arquivo.

Segundo Rezende (2014, p. 16):

Muitas vezes os documentos fotográficos são tratados de forma diferenciada e até mesmo armazenados em locais distintos do restante do acervo documental, devido a suas características específicas de preservação, situação em que, caso não se faça as devidas referências, o elo orgânico se perde. A priori, a organicidade consiste em um dos princípios da arquivologia que deve ser seguido [e perseguido] e, para isso, é preciso que a organização defina diretrizes e utilize instrumentos de gestão e tratamento de documentos apropriados e

efetivos. Assim, o mapeamento de um acervo fotográfico deve ser capaz de apontar estas questões, para que se possa identificar o efetivo tratamento e preservação dos documentos fotográficos como de arquivos, requisito fundamental para que a memória institucional seja preservada e as fotografias possam exercer sua função de documento arquivístico.

Tal tratamento diferenciado dado às fotografias é notório em relação ao acervo fotográfico analógico do Instituto de Criminalística Leonardo Rodrigues (ICLR/SPTC-GO). Devido à acumulação e ao tempo decorrido da realização das perícias e seus respectivos registros fotográficos, aliado à falta de conhecimento técnico, boa parte desse material passou a ser arquivado sob condições inadequadas de temperatura, umidade e luminosidade, por exemplo, contribuindo para sua deterioração ao longo dos anos.

Constata-se que, depois de produzidas, as fotografias forenses passam a representar registros de conhecimentos, configurando-se em documentos que devem integrar o acervo de arquivos dos Institutos de Criminalística, visando-se sua inclusão no sistema documental integralizado.

Os Institutos de Criminalística, enquanto organizações públicas, realizam a gestão de documentos de seu arquivo, físico, digital ou híbrido (parte física, parte digital), no decorrer da execução de suas atividades administrativas. No que diz respeito aos documentos fotográficos, constata-se que uma pequena parcela dos Institutos de Criminalística considera e organiza as fotografias tais como os demais documentos de arquivo, preservando seu caráter informativo e probatório.

Nesse contexto, empreender ação que objetive o mapeamento de arquivos fotográficos dos Institutos de Criminalística existentes no Brasil permite identificar suas principais características, físicas, organizacionais, tecnológicas, recursos e logística na produção, processamento, recuperação e arquivamento das fotografias forenses.

BIBLIOGRAFIA

- Buckland, M. K. (1991). *Information as thing*. Journal of the American Society for Information Science (JASIS), v.45, n.5, p.351-360.
- Duranti, L. (1994). *The concept of appraisal and archival theory*. The american archivist. Chicago: The Society of American Archivists, v. 57, n. 2, p. 328-344.
- Espíndula, A. (2007). *Local de Crime: Isolamento e Preservação*. Exames Periciais e Investigação Criminal. 2. ed. São Paulo, Millenium.
- Fabris, A. (2006). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

- FUNARTE (Brasil). *Caderno Técnico de Conservação Fotográfica*. Recuperado em 27 Fevereiro, 2014, de [http://www.funarte.gov.br/artes-integradas/caderno-tecnico-de-conservacao-fotografica/..](http://www.funarte.gov.br/artes-integradas/caderno-tecnico-de-conservacao-fotografica/)
- Lopes, L. C. (1996). *A informação e os arquivos: teorias e práticas*. Niterói: EDUFF; São Carlos: EDUFSCAR.
- Lopez, A. P. A. (2003). *Arquivos pessoais e as fronteiras da arquivologia*. Gragoatá: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFF), Niterói, n.15, 2º semestre, 69-82.
- _____. (2000). *As razões e os sentidos. Finalidades de produção documental e interpretação de conteúdos na organização arquivística de documentos imagéticos*. 2000. Tese de Doutorado em História Social, Programa de Pós-Graduação em História Social da FFLCH-USP. São Paulo. Recuperado em 7 Abril, 2015, de <http://eprints.rclis.org/12862/>.
- _____. (2008). *El contexto archivístico como directriz para la gestión documental de materiales fotográficos de archivo*. Universum, Talca, v. 23, n. 2.
- _____. (2009). *Photographic document as image archival document*. In: Tehnični In Vsebinski Problemi Klasičnega In Elektronskega Arhiviranja: referatov dopolnilnega izobraževanja s področij arhivistike, dokumentalistike in informatike v Radencih, 8, Maribor, 2009. Tehnični in Vsebinski Problemi... Maribor: Pokrajinski Arhiv Maribor. p. 362-272. Recuperado em 7 Abril, 2015, de <http://eprints.rclis.org/12846/>
- Pinheiro, L. V. R.; Loureiro, J. M. M. (1995). *Traçados e limites da ciência da informação*. Ciência da Informação, Brasília, v. 24, n. 1, p. 42-53, jan./abr.
- Rezende, V. M. (2014). *Acervo Fotográfico do Museu de Astronomia e Ciências Afins: mapeamento documental preliminar*. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília. Faculdade de Ciência da Informação, Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação.
- Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.

Pesquisa histórica e metodologia de trabalho em acervos imagéticos e documentais: o acervo Alois Feichtenberger, do MIS-GO.

Guilherme Talarico de Oliveira

Documentalista no Museu Imagem e Som de Goiás

Doutorando em História (UFG)

talarico.gui@gmail.com

Resumo: Propomos compartilhar a experiência de atuação como historiador do Projeto de “Preservação, inventário e difusão do acervo Alois Feichtenberger (AAF), com ênfase na obra fotográfica” – desenvolvido pelo Museu da Imagem e do Som de Goiás, com financiamento do BNDES, entre 2008 e 2010. O MIS-GO adotou uma metodologia de trabalho que incluiu e valorizou fortemente a pesquisa história em todas as etapas do processo de tratamento, identificação e disponibilização do AAF. O que pretendemos é aprofundarmos na questão da atuação do profissional de História frente aos acervos imagéticos e documentais, seja em instituições públicas, privadas ou acadêmicas, que transcenda à mera pesquisa biográfica sobre o fotógrafo e sua obra, mas que contribua para a revisão historiográfica, para a qual as imagens ainda têm muito a contribuir no Brasil. Como o historiador pode, ou deve, proceder quando se depara com os elementos mais sensíveis ao olhar? Deve ser um requisito para a atuação de profissionais da História, uma percepção mais aguçada para esse tipo de abordagem? Existe uma demanda para esse tipo de abordagem nas instituições de guarda e disponibilização de documentos imagéticos, tanto quanto ocorre nos Museus? São algumas questões que propomos para o debate e que gostaríamos de aprofundar.

Palavras-chave: Acervo. Fotografia. História.

Entre os anos de 2008 e 2010 foi executado o Projeto de “Preservação, inventário e difusão do Acervo Alois Feichtenberger, com ênfase na obra fotográfica” – desenvolvido pelo Museu da Imagem e do Som de Goiás, com financiamento do BNDES. O primeiro contato com o Acervo ocorreu alguns anos antes, em 2002, quando a diretora técnica do MIS, Stela Horta Figueiredo, nos convidou para auxiliar no levantamento e higienização prévia do legado de Alois. Felizmente, após firmado o convênio com a agência financiadora, esse contato pode ser aprofundado e uma fonte inestimável de material iconográfico e documental foi disponibilizado ao público.

Por ser uma instituição de guarda e difusão, na qual se concentra boa parte da produção imagética e fonográfica feita em Goiás¹, o MIS-GO adotou uma metodologia de trabalho que incluiu

¹ O Museu da Imagem e do Som de Goiás se mantém como centro de referência na região Centro-Oeste, especialmente no que se refere ao conhecimento técnico em conservação e disponibilização de acervos fotográficos. O MIS-GO também disponibiliza significativo material de referência em cinema ambiental, por ser o depositário dos vídeos inscritos no FICA – Festival Internacional de Cinema Ambiental. Desde 2010, também está disponível, em meio digital, o material produzido pela TV Brasil Central, empresa estatal de telecomunicações. E, também, toda a produção fonográfica goiana até meados da década de 1990, após receber, higienizar e catalogar os discos de vinil que pertenciam à discoteca da Rádio Brasil Central. Estes dois últimos projetos contaram com financiamento da Petrobrás, em edital de 2009.

e valorizou fortemente a pesquisa história em todas as etapas do processo, que envolveu, após a higienização e tratamento técnico do material fotográfico, identificação, pesquisa e disponibilização do Acervo AF. Esta postura se deve, em nosso entendimento, por alguns fatores: a) pela importância das imagens legadas por Feichtenberger, um dos pioneiros da fotografia em Goiás e, em especial, em Goiânia; b) pela abrangência nacional e internacional de seus registros, como descreverei mais à frente; c) pela consciência da importância, e necessidade, para se compreender o conteúdo de fontes imagéticas, da incorporação do maior número possível de informações escritas que tragam referência sobre as imagens; d) o protagonismo exercido pelo MIS-GO na disponibilização de documentos imagéticos levou à busca pelo aprofundamento dos dados oferecidos aos pesquisadores. Estes os pontos que procurarei expor aqui.

Alois Feichtenberger, oriundo de Styer, região dos Alpes Austríacos, imigrou para o Brasil com o pai e irmãos, chegando ao porto de Santos no dia 28 de novembro de 1925. Após passar pelas costumeiras dificuldades enfrentadas pelos imigrantes na capital paulista, Alois conhece um fotógrafo e comerciante alemão, Walther Baummel, que o convida para ser seu auxiliar em uma viagem para o Pantanal Matogrossense, em abril de 1929. Era a oportunidade que esperava para fazer as coisas que mais gostava na vida “cavalgar, caçar e fotografar”, como deixou registrado em seu diário da época. Esta foi a escola de fotografia de AF.

Após idas e vindas para o Pantanal e região do norte paranaense (entre 1929 e 1932), sempre apurando sua técnica e a procura de trabalhos como fotógrafo, Alois registra a chegada dos trilhos de trem no oeste paranaense, ligando o Pantanal a São Paulo, o surgimento de novas colônias de imigrantes e de novas cidades. Seu espírito aventureiro busca novos roteiros. Parte para a região de garimpo no Triângulo Mineiro.

Em 1933, constrói uma frutífera amizade com Divino de Oliveira, que compartilha com o fotógrafo o desejo de seguir para a frente de trabalho da nova capital de Goiás. Alois volta até São Paulo para organizar seu material de trabalho, e em meados de 1936 já está fotografando em Goiânia. O amigo Divino de Oliveira, que a esta altura já era secretário particular do primeiro prefeito a ser nomeado para a nova capital, Venerando de Freitas, não teve dificuldade de encontrar uma colocação para Feichtenberger como fotógrafo do Departamento de Propaganda e Expansão do Estado.



Figura 1: Palácio das Esmeraldas, 1936
Fonte: Acervo Alois Feichtenberger – MIS-GO

Com esta atribuição faz muitas viagens pelo interior do Estado. Na Colônia de Uvã, uma tentativa de se fixar um grupo de camponeses de origem germânica numa área de cerrado próxima à cidade de Goiás, Feichtenberger faz muitos amigos e registra o cotidiano dos contrerrâneos. No dia 21 de março de 1937, parte numa expedição ao norte de Goiás, até a junção entre os rios Tocantins e Araguaia (hoje Estado do Tocantins), acompanhando uma comitiva política. A viagem programada para três meses acabou durando dez meses, e foi marcante para o fotógrafo. Entre as inúmeras dificuldades enfrentadas, Alois contraiu malária (ou paludismo, como se dizia à época).

As dificuldades por que passou fizeram acender em Alois a saudade da terra natal. Em julho de 1939 já está de volta à Áustria, uma semana depois o país é anexado pelo Reich e Alois convocado. Providencialmente, a malária contraída em Goiás evitou que ele fosse designado para a frente de batalha. É enviado para a Alemanha onde se especializou em um curso de fotojornalismo, atividade nova mas muito requisitada para as demandas da propaganda política do regime. Acompanhou soldados pelos Balcãs, Grécia e Creta, de onde envia material para diversos jornais e revistas de língua alemã. Na ilha do Mediterrâneo, entre fins de 1942 e 1945, realizou uma série de fotos em que registra o cotidiano dos cidadãos e camponeses, material que viria a compor seu primeiro e único livro de fotografias².

² Kreta - Eine Insel im Herzen der alten Welt (Uma ilha no coração do velho mundo), foi publicado com textos do jornalista Erwin Stürzl, em Viena, em setembro de 1948.

Com as dificuldades do pós-guerra Alois apenas encontra trabalho em centros turísticos e publicações de esporte na neve, decide então voltar ao Brasil. Em março de 1952 já está prestando serviços fotográficos para a Comissão das Comemorações do IV Centenário da capital paulista e para a Cia Melhoramentos, por meio da qual publica fotos modernas da cidade, em contraponto com antigas cenas urbanas, no álbum *São Paulo Antigo, São Paulo Moderno* (1953).

Na capital paulista ainda trabalha para o Departamento de Produção Animal do Estado, entre 1952 e 1955, que funcionava no atual Parque da Água Branca; e para a S/A Industrias Matarazzo, entre 1957 e 1960, para quem registrava as linhas de produção, fábricas e empreendimentos em São Paulo e em outros estados. Desde seu retorno ao país, Feichtenberger segue como correspondente de diversos jornais estrangeiros e, agora, também de jornais paulistas de língua alemã.



Figura 2: Parque da Água Branca, São Paulo, 1952.

Fonte: Acervo Alois Feichtenberger – MIS-GO

Alois jamais se sentiu à vontade na cidade grande. Sempre que podia visitava o amigo Divino Oliveira em Goiânia, com quem partia para pescarias no rio Araguaia. Com o advento de Brasília, em junho de 1960 Feichtenberger se estabelece definitivamente em Goiânia. Rapidamente é acolhido pelo meio artístico e reconhecido como “o fotógrafo predileto do meio cultural da capital”, como diz uma reportagem sobre o fotógrafo em recorte de jornal da época³.

³ Fazia parte de um grupo de artistas e escritores em que circulavam nomes como, Maria Guilhermina, Siron Franco e Neuza Moraes. Em 1976, a vernissage de sua retrospectiva fotográfica foi realizada juntamente com o lançamento de um livro de Cora Coralina, com quem também manteve grande amizade.

Foi prestador de serviços fotográficos para praticamente todas as empresas estatais goianas, cobrindo um período de acentuada expansão dos serviços públicos e de desenvolvimento para o Estado. Alois trabalhou até o seu último dia de vida. Suas imagens cobrem, portanto, um período que se estende de 1928 a 1986.

Acreditamos, por esta breve retrospectiva da profícua carreira do fotógrafo, ter deixado claro o valor histórico do seu Acervo. Como profissional apaixonado e demonstrando sempre ser muito cuidadoso com seus registros, Alois manteve ao longo de toda sua carreira uma documentação bastante rica sobre seus trabalhos. Além do vastíssimo material fotográfico – contendo 130 negativos de vidro, 42.000 negativos flexíveis, 7.500 ampliações, 400 diapositivos e 11 álbuns –, seu Acervo possui uma completa documentação pessoal e profissional que subsidiou a identificação da sua obra fotográfica e permitiu a recuperação de sua trajetória pessoal e profissional. Dentre eles, destacam-se os artigos, relatórios e diários que trazem, além de comentários sobre suas atividades, outras percepções sobre locais, principalmente, nos marcantes períodos da história goiana nas décadas de 1930, marcada pela mudança da capital do Estado, e 1960, após mudança da Capital Federal. Mas, sobretudo no enfoque que procuraremos desenvolver em nosso trabalho, a trajetória e a obra de Alois Feichtenberger podem apontar para percepções de outras temporalidades. Tanto as eternizadas pelos seus registros e pelos seus artigos, como as deixadas em suas memórias e nas diversas ‘funções’ que atribui ao seu acervo com o passar dos anos.

A diversidade e a riqueza documental do Acervo AF, portanto, é um dos fatores que influenciou sobremaneira a importância da atuação de historiadores na ação (além de um pós-graduado, outros três estagiários da área de História participaram do Projeto). Se tomarmos a influente obra de Boris Kossoy, *Fotografia & História* (5ª edição, 2014), como referência para a caracterização da tipologia documental que serve de auxílio na análise e elaboração de qualquer estudo histórico, ou de ciências sociais, que utilizem da iconografia como elemento de fundamentação, as fontes “escritas, iconográficas, orais e objetos” (KOSSOY, p. 71) podem ser encontradas no Acervo AF. Mesmo as fontes orais existem, mesmo que, por falta de uma ação específica para a coleta de depoimentos com alguns contemporâneos e colegas de profissão de Alois, ainda não foram produzidas, e ainda serão realizadas para nosso trabalho. Assim, o pesquisador tem acesso a todos os tipos de documentos relacionados à produção fotográfica de Feichtenberger e toda a trajetória, circulação e recepção de cada registro imagético.

Durante a execução do Projeto AF foram desenvolvidas ferramentas digitais, como arrolamentos e banco de dados, dos diferentes tipos de objetos fotográficos e documentais, para

otimização dos procedimentos da equipe técnica e que, paralelamente, auxiliassem a sistematização das informações sobre o fotógrafo, as mudanças que ele ia adotando com o passar dos anos em sua prática fotográfica, sobre sua trajetória profissional e as funções das imagens que ia produzindo. Assim, surgiram ferramentas, como por exemplo, arrolamento de negativos, com informações sobre o tema, data, tipologia do material, formato e quaisquer outros dados aparentes; ou o arrolamento de publicações que fazem parte do seu Acervo, como jornais, revistas, livros, catálogos, folders, com fotos feitas por Alois, com ou sem os créditos. O Banco de Imagens do Acervo AF é o resultado da digitalização de uma amostra dos registros fotográficos de Feichtenberger, que seguiu os indicativos do Quadro de Arranjo, outra ferramenta muito importante de pesquisa e disponibilização de dados, que aponta a trajetória profissional do fotógrafo.

A pesquisa histórica é imprescindível não apenas para se entender o caminho percorrido pelas imagens que compõem o acervo, mas para o entendimento do próprio uso que ao longo da existência de determinado registro imagético lhe é atribuído. O próprio Feichtenberger atribuía às suas fotos, diferentes ‘usos’, que foram sendo percebidos e inventariados no Banco de Dados de Imagens do Museu. Mas alguns de seus registros se tornaram semióforos⁴ que fugiram ao seu controle. Tomando como exemplo o seu registro mais conhecido (Foto 1), uma cena da construção de Goiânia, inicialmente produzida para compor o relatório das obras da nova capital, foi utilizada no mesmo período na propaganda estatal para atrair novos empreendimentos para Goiás. Num segundo momento, até meados da década de 1970, a mesma cena ganha novos contornos políticos, enaltecendo o rompimento com o passado oligárquico e apontando para o desenvolvimentismo. Mais recentemente, a mesma cena é eleita como símbolo de uma especificidade da modernidade de Goiânia, capital do art déco, elevada à Patrimônio Cultural.

Portanto, todas as informações coletadas sobre cada foto, desde o processo em que foi produzida, a técnica empregada, o material utilizado para sua reprodução, sua finalidade inicial e final, as camadas de significação que lhe vão sendo atribuídas, e quem as atribui... Enfim, todas as suas atribuições são a sua identidade e a sua história, que estão sempre em movimento. Basta que o fotograma seja visto.

⁴ Tomamos o termo de empréstimo de Marilena Chauí (2000), pela “força simbólica” do registro feito por Feichtenberger. Contudo, já avaliamos em outros artigos, conceitos que se adequam perfeitamente a esta imagem em especial, e a outros registros de AF por acomodação, como a “alegoria” de Walter Benjamin (2012), que enfatiza o “choque” e as “fantasmagorias” de tempo e de modernidade causados por elementos simbólicos contrapostos; a noção de “heterotopia temporal”, proposto por Michel Foucault (1984), onde elementos de tempos diferentes e não homogêneos são associados com algum propósito; avaliamos, inclusive, a intencionalidade de se buscar a união entre os elementos da cena, o que Roland Barthes (2012) chamaria de “fotografia unária”.

O que pretendemos, como parte da pesquisa de doutoramento cujo objeto de análise é o próprio Acervo AF, é aprofundarmos na questão da atuação do profissional de História frente aos acervos imagéticos e documentais, seja em instituições públicas, privadas ou acadêmicas, que transcenda à mera pesquisa biográfica sobre o fotógrafo e sua obra, mas que contribua para a revisão historiográfica, para a qual as imagens ainda têm muito a contribuir no Brasil.

Elementos evidentes nas imagens produzidas por AF, e que remetem facilmente a descritivos como “cidades”, “estradas”, “obras”, “paisagem”, “natureza”, se associam imediatamente nas imagens capturadas pelo fotógrafo com outros conectivos, como “desenvolvimento”, “progresso”, “memória”, “meio ambiente”, “cultura”, “patrimônio”. A sobreposição desses elementos com as observações sobre o perfil do fotógrafo, sua trajetória, seu olhar, nos leva a refletir sobre conceitos mais sutis, menos evidentes, porém de grande relevância para o pensamento histórico, como “tempo”, “percepção”, “estranhamento”, “verdade”, “ausência”, “saúde”.

Além de auxiliar nos trabalhos de disponibilização do Acervo, buscando um entendimento mais conciso sobre a trajetória e a obra do fotógrafo, como o historiador pode, ou deve, proceder quando se depara com os elementos mais sensíveis ao olhar? Deve ser um requisito para a atuação de profissionais da História, uma percepção mais aguçada para esse tipo de abordagem? Existe uma demanda para esse tipo de abordagem nas instituições de guarda e disponibilização de documentos imagéticos, tanto quanto ocorre nos Museus? São algumas questões que temos tentado aprofundar e propomos para o debate.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, W. (2012). *Pequena história da fotografia*. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense. Vol. I.
- Barthes, R. (2012). *A câmara clara. Nota sobre a fotografia* (edição especial). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Chauí, M. (2000). *Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- Dubois, P. (2012). *O ato fotográfico* (14a ed.). Campinas, SP: Papirus.
- Foucault, M. (2001). *Outros espaços*. In: Motta, M. B. (Org.). *Ditos e escritos*. São Paulo: Forense Universitária. Vol. III.
- Kossoy, B. (2014). *Fotografia & História* (5ª edição revista). São Paulo: Ateliê Editorial.



III Encuentro de las Ciencias Humanas y Tecnológicas para la integración
de la América Latina y el Caribe Internacional del Conocimiento: Diálogos en Nuestra América

Organização de acervo audiovisual: procedimentos técnicos

Laila Figueiredo Di Pietro

Bibliotecária na Rede Globo

Doutoranda em Ciência da Informação (UnB)

lailadipietro@gmail.com

Resumo: A organização de documentos imagéticos carece de entendimento por parte dos profissionais que trabalham para sua guarda sobre suas particularidades, desde o momento da produção do documento até as necessidades dos usuários do documento ou imagem. Um centro de documentação de acervo audiovisual que visa o armazenamento da produção de uma empresa ou organização pode depender de diversos processos que envolvem a utilização de ferramentas oriundas da Biblioteconomia e Arquivologia para a manutenção dos vínculos de cada documento e informações imagéticas disponíveis. Um documento de arquivo, no caso dos documentos audiovisuais, oferece ao usuário, além de suas funções originais, amplo acesso à sua informação, que pode ser reutilizada dentro ou fora de seu contexto de produção. Além desse aspecto específico, um acervo audiovisual pode possuir diferentes documentos, neste caso, não arquivísticos, que armazenam gravações brutas (sem edição), que compõe bancos de imagens bastante utilizados. A utilização de ferramentas de indexação, em ambos os casos, faz necessária a avaliação da utilização fim do documento ou imagem. As técnicas desenvolvidas para o emprego de palavras-chaves e descrição de conteúdo garante o bom desempenho em pesquisas e recuperação de imagens de um centro de documentos audiovisuais

Palavras-chave: Arquivologia. Biblioteconomia. Documento audiovisual.

Resumen: La organización de documentos imagéticos carece de entendimiento por parte de los profesionales que trabajan para su almacenamiento acerca de sus particularidades, desde el momento de la producción del documento hasta las necesidades de los usuarios del documento o imagen. Un centro de documentación de archivo audiovisual que tiene como fin el almacenamiento de la producción de una empresa u organización puede depender de diferentes procesos que envuelven la utilización de herramientas oriundas de la Bibliotecología y Archivología para la el mantenimiento de los vínculos de cada documento e informaciones imagéticas disponibles. Un documento de archivo, en el caso de los documentos audiovisuales, ofrece al usuario, además de sus funciones originales, amplio acceso a su información, que puede ser reutilizada dentro o afuera de su contexto de producción. Además de ese aspecto específico, un archivo audiovisual puede poseer diferentes documentos, en este caso, no archivísticos, que almacenan grabaciones brutas (sin edición), que componen bancos de imágenes bastante utilizados. La utilización de herramientas de indexación, en ambos casos, hace necesaria la evaluación de utilización final del documento o imagen. Las técnicas desarrolladas para el empleo de palabras claves y descripción del contenido garantiza el bueno desempeño en investigaciones y recuperación de imágenes de un centro de documentos audiovisuales.

Palabras-clave: Archivología. Bibliotecología. Documento audiovisual.

1 INTRODUÇÃO

A organização de documentos imagéticos carece de entendimento por parte dos profissionais que trabalham para sua guarda sobre suas particularidades, desde o momento da produção do documento como arquivo ou insumo, até as necessidades dos usuários do documento ou imagem. É comum encontrarmos diretrizes e manuais, bastantes eficazes, desenvolvidos para a organização de documentos convencionais. Os métodos de organização aplicados em documentos não convencionais, porém, geram dificuldades para o profissional responsável pelo armazenamento e organização do acervo, devido às suas especificidades, que usualmente não são abrangidas dentro desses manuais e também não possuem espaços adequados nos softwares desenvolvidos para esse fim, o que, frequentemente, gera a utilização equivocada de diversos meios de tratamento, organização, armazenamento e recuperação.

Entendemos como documentos convencionais os documentos textuais armazenados em suportes usualmente encontrados em arquivos. Segundo o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro é considerado um documentos “especial” aquele “em linguagem não textual, em suporte não-convencional, ou, no caso do papel, em formato e dimensões especiais, que exige procedimentos específicos para seu processamento técnico, guarda e preservação, e cujo acesso depende, na maioria das vezes de intermediação tecnológica”. (ARQUIVO NACIONAL, p.75).

Apesar da classificação proposta pelo Arquivo Nacional, optamos por utilizar o termo não convencional, como uma proposta a evitar confusões geradas pelo termo “especial”, principalmente se tratando de documentos de arquivo. A intenção ao classificar os documentos audiovisuais de forma diferente de outros documentos de um acervo é evidenciar especificidades desse tipo de documento, mas sem atribuir uma característica que influencie o profissional a entendê-los como sendo parte de um acervo diferente. A palavra especial sugere que os documentos não são parte integrante de um acervo, mas itens completamente diferentes dos comumente encontrados em arquivos. Entendemos, porém, que um documento de arquivo, seja ele convencional ou não, deve ser tratado como documento de arquivo, antes de passar por outros procedimentos técnicos que formarão o conjunto de referências à sua busca.

Certamente que documentos audiovisuais não devem ser armazenados juntamente com os demais documentos, uma vez que as necessidades de acondicionamento são diferentes; porém, no plano de classificação, devem constar os documentos provenientes de uma mesma atividade, independentemente do suporte em que esses documentos foram registrados. Assim, constitui-se a organização intelectual do fazer arquivístico aplicado aos documentos

de arquivo, sem vistas às diferenças de gênero, suporte, formato ou qualquer outra característica que difere dos tradicionais documentos. (SILVA; CARVALHO, 2014, p. 17)

Tal afirmação revela um real problema na definição de procedimentos técnicos para a manutenção de acervos audiovisuais que, muitas vezes, é assumida pelos próprios profissionais que geram o documento – jornalistas, cinegrafistas e outros – no intuito de garantir o uso que é necessário para cada caso em particular. Dessa forma, suas funções arquivísticas podem ser marginalizadas e as ferramentas bibliotecárias disponíveis podem ser subutilizadas.

Segundo Smit (1993) há um problema causado pelo afastamento do que a autora chama de as “3 Marias” – museologia, arquivística e biblioteconomia e documentação – no que diz respeito ao tratamento dos documentos audiovisuais. Visto que uma das particularidades desse tipo de acervo são suas funções diversas mais acentuadas do que as de um acervo convencional, caberia um diálogo entre os campos do conhecimento para o desenvolvimento de diretrizes e técnicas para sua organização. Ainda segundo Smit (1993, p. 83), “cada profissão acredita ser a única a lidar, de forma coerente e consequente, com os materiais audiovisuais” e, ainda, “cada profissão ignora, parcial ou totalmente, as soluções que as outras profissões propõem para lidar com essa categoria de materiais (...)”. Um centro de documentação de acervo audiovisual que visa o armazenamento da produção de uma empresa pode depender de diversos processos que envolvem a utilização de ferramentas oriundas da biblioteconomia, arquivologia e áreas relacionadas para a manutenção dos vínculos de cada documento e informações imagéticas disponíveis.

Esse trabalho tem como proposta a apresentação das características de um acervo audiovisual, com foco nas dificuldades encontradas durante o processo de definição de práticas e técnicas de organização.

2 O ACERVO AUDIOVISUAL

Em um acervo audiovisual podemos encontrar diversos tipos de documentos. Para exemplificarmos algumas situações existentes, vamos utilizar como base uma empresa genérica de televisão, que produz **apenas** telejornais diários. Essa empresa apresenta um acervo que é organizado no setor que vamos chamar de Centro de Documentação, ou CEDOC. O acervo em questão é formado por materiais audiovisuais armazenados em suporte físico e suas informações – arquivísticas ou de conteúdo informativo – são organizadas com auxílio de um sistema desenvolvido especificamente para esse tipo de material. Fazem parte desse acervo todos os telejornais produzidos pela empresa e as imagens gravadas para a produção das reportagens.

O primeiro problema comum que surge num acervo audiovisual é a definição do que é documento de arquivo naquele cenário. Silva e Carvalho (2014, p.2) afirmam que:

Para haver compreensão da imagem como um documento, devemos ter claro não somente o registro que está no suporte, mas também os motivos que a geraram e produziram, não a tomando diretamente como prova ou evidência de algum fato ocorrido sem a devida contextualização.

Portanto, nem toda a produção de uma empresa televisiva vai gerar documentos que serão considerados como parte do arquivo, ou seja, aqueles que “independentemente do suporte ou gênero, se apresenta[m] como os registros documentais que têm relação entre si e, primordialmente, servem para fins de prova de ações” (SILVA; CARVALHO, 2014, p.19).

Um telejornal tem como estrutura uma banca de apresentadores, que desenvolve um programa diário, apresentado, normalmente, ao vivo, onde podem ser inseridos reportagens, entrevistas ao vivo, imagens de trânsito ao vivo, quadros de reportagens, *links* ao vivo, entre outros. As reportagens são produtos finalizados que são inseridos dentro da programação do jornal, onde são utilizadas imagens novas ou antigas (que são usualmente chamadas de imagens de arquivo¹). Esse material pode ser armazenado individualmente, mas é comum que o telejornal seja gravado integralmente em um suporte e este seja incluído no acervo.

Nesse ponto, cabe a discussão sobre qual seria o documento de arquivo, o telejornal como um todo ou cada reportagem, link, entrevista, etc., que o compõe. Essa definição é individual a cada centro de documentação, mas a decisão deve ser embasada nos conceitos arquivísticos de documento junto à avaliação de seu papel no acervo em questão. Além disso, temos as imagens que foram produzidas e que estão armazenadas, que devem ser consideradas apenas como insumo para a produção fim da empresa (os telejornais), não como documento de arquivo, as que podem ser chamadas de “imagens brutas”, ou seja, não editadas, produzidas com a finalidade de compor as reportagens e telejornais.

A segunda situação que vamos apresentar é relacionada à classificação de tudo que há nesse acervo a partir de três categorias:

- documento de arquivo: jornais e reportagens produzidos;
- imagens de insumo: imagens não editadas que compõe o banco de insumo para novas reportagens;

¹ Nesse sentido, as imagens recebem o nome de “arquivo” apenas por serem imagens reutilizadas que foram recuperadas do setor de acervos da empresa.

- fontes de informação: conteúdo informativo que auxilia na pesquisa e desenvolvimento de novos conteúdos.

2.1 O documento de arquivo

Nesse caso, como apresentamos anteriormente, há que definir se no acervo a ser organizado serão considerados como documento de arquivo os telejornais como um todo, as reportagens e outras partes integrantes do jornal ou ambos. A partir daí, é necessária uma ampla noção do papel desses documentos para a empresa e quais serão as informações essenciais que deverão estar contempladas dentro do sistema de organização. A dificuldade encontrada no desenvolvimento de políticas de organização desse material é percebida quando notamos a falta de profissionais de Arquivologia atuando nesse campo.

Algumas informações relevantes são naturalmente extraídas do documento em seu processo de organização, porém, a consciência de que tais dados fazem parte de uma organização arquivística faz com que o valor existente nesse processo seja considerado muitas vezes, menor que o valor dado à organização e leitura das imagens e informações jornalísticas presente no documento.

Vale lembrar que quando definimos esse documento como parte do arquivo da empresa, sua importância volta ao âmbito administrativo, e noções básicas do que compõe um documento de arquivo devem ser respeitadas. Para tanto, seria fundamental a integração da seção de arquivo administrativo da empresa ao CEDOC, unindo ambos seus acervos para o fim de formar um grande acervo administrativo que, por sua especificidade de conter documentos não convencionais que possuem grande valor imagético e informativo, teria, além de sua função primária, a disponibilização de imagens e informações para fins de produção jornalística.

O cenário apresentado não é comum nos acervos de empresas televisivas, o que reforça a percepção de que, apesar da utilização do termo “arquivo” e da descrição arquivística presente em acervos dessa natureza, a compreensão da dimensão dos documentos audiovisuais de arquivo ainda é algo a ser adquirido dentro dos centros de documentação que os mantêm.

2.2 As imagens de insumo

Compreendida a questão do arquivo, é importante entender que o documento imagético possui como seu maior atrativo a reprodução de seu conteúdo. Diferente de um documento

convencional, o que compõe cada documento desse tipo possui valor social e costuma ser requerido para diversos fins.

Lopez (2008, p. 5, tradução livre) discute a fotografia no arquivo e afirma que:

A reprodução da mesma imagem para finalidades distintas cria, em realidade, novos documentos, com proveniências e funções arquivísticas diversas, embora idênticos do ponto de vista informativo. Não se trata, portanto, de múltiplas proveniências, mas de reproduções de informações similares em documentos distintos. No caso das imagens, essa autonomia tende a ser maior que nos documentos textuais, principalmente pela ausência de informações contextuais intrínsecas, o que concede a elas grande versatilidade, permitindo que venham atender finalidades bem diversas daquelas para as quais foram criadas. A presença de dados contextuais nos documentos textuais típicos dificulta a promoção de atribuições de sentidos descoladas da função documental e, a todo momento, relembra ao usuário da informação a origem documental.

Tal afirmação pode ser ampliada ao documento audiovisual, que, seja arquivístico ou não, oferece ao usuário, além de suas funções originais, amplo acesso à sua informação, que pode ser reutilizada dentro ou fora de seu contexto de produção. As imagens produzidas para um certo documento podem ser reutilizadas de diversas formas. Por exemplo, um cinegrafista produz imagens gerais da Esplanada dos Ministérios, que são utilizadas para uma reportagem sobre a seca em Brasília. Nesse documento, a cor dos jardins da Esplanada, a situação das suas árvores e a poeira que aparece no asfalto, ao lado de todos os ministérios enfileirados, são representativas da seca e isso pode ficar claro na reportagem, já que o documento audiovisual, nesse aspecto bastante diferente da fotografia, pode vir acompanhado de uma descrição profunda de seu conteúdo em formato sonoro ou textual (legendas). Porém, se uma produção resolve fazer uma reportagem sobre corrupção nos ministérios da Esplanada e precisam de uma imagem representativa, a tal imagem da seca, agora pode ser reutilizada e seu novo foco seriam os ministérios e, talvez, pessoas e carros que estejam por ali.

Essa característica, no documento fotográfico, pode gerar equívocos no momento de considerar o documento arquivístico proveniente de uma imagem reutilizada como um novo documento, e não apenas como uma réplica do documento original. No caso do documento audiovisual, as informações textuais e sonoras que costumam acompanhar esse tipo de documento fazem o papel descrito acima por Lopez (2008, p.5) de lembrar a origem documental. Ainda assim, quando não compreendida a função de arquivo do documento, um acervo audiovisual pode estar sujeito à organização voltada para a imagem, a partir apenas de métodos de leitura de imagens e recuperação de conteúdo.

O potencial de reprodução do documento não convencional, nesse caso, faz com que seja tão importante quanto organizar arquivisticamente o acervo, manter essa parte do acervo armazenada e

disponível. Essa característica também acompanha, em menor proporção, os documentos convencionais.

Além desse aspecto específico, um acervo televisivo pode possuir diferentes documentos que armazenam gravações brutas (sem edição), que compõe bancos de imagens bastante utilizados. Essas imagens não se integram ao acervo como documento de arquivo, mas como matéria-prima para a produção de reportagens, porém deve-se considerar a importância do manutenção do contexto de produção – nesse caso artística – para a posterior leitura da imagem. Como nesse caso pode não haver informações textuais e sonoras no próprio vídeo, as informações do cinegrafista pode ser fundamental para o entendimento da imagem. Um vídeo de imagens do Rio Amazonas, por exemplo, pode ser armazenado apenas como uma imagem genérica de rio ou natureza, porém, sem a identificação primária de quem produziu a imagem, dependeria apenas do conhecimento prévio do profissional responsável pela guarda o reconhecimento do Rio Amazonas, ato que pode prejudicar o armazenamento integral das informações disponíveis.

2.3 Fonte de informação

Além da reutilização de imagens e do caráter de arquivo dos documentos audiovisuais, um acervo televisivo possui a importante função de fornecer informações a seus usuários. A consulta ao acervo pode ser realizada a partir de dados previamente estabelecidos como, por exemplo, uma reportagem específica sobre a CPI da Petrobrás, exibida no mês de dezembro, apresentada por um repórter específico, ou pode partir de uma necessidade de informação geral sobre um acontecimento. Ainda sobre a CPI da Petrobrás, o usuário pode solicitar toda a cobertura sobre o assunto, e, a partir desse material, compreender o assunto tratado e produzir uma nova reportagem. As informações relevantes podem ser aquilo que está sendo descrito na reportagem ou, até mesmo, os próprios dados do documento: a notícia pode ser uma estatística de quantas reportagens foram produzidas pela empresa de televisão sobre o assunto em questão.

Algumas ferramentas utilizadas para a organização dos documentos também se definem como uma fonte de informação, como, por exemplo, os dicionários de termos para indexação de conteúdo. Tal função será abordada com mais detalhes no tópico a seguir.

3 INDEXAÇÃO DE CONTEÚDO

Visto que o conteúdo imagético do documento audiovisual de uma empresa televisiva constitui uma importante fonte de insumo para a produção jornalística diária e que os assuntos tratados em cada reportagem realizada são fontes de informação para usuários internos e externos, as ferramentas utilizadas na organização desse tipo de acervo necessitam de atenção por parte dos profissionais que irão realizar o trabalho – sejam arquivistas, bibliotecários, jornalistas ou outros. Uma dos procedimentos técnicos utilizados é a indexação de conteúdo:

A indexação em análise documentária, sob o ponto de vista dos sistemas de informação, é reconhecida como a parte mais importante porque condiciona os resultados de uma estratégia de busca. O bom ou mau desempenho da indexação reflete-se na recuperação da informação feita pelos índices. (SILVA; FUJITA, 2004, p. 138)

Dois tipos de indexação são definidas por Lancaster (2004): a indexação por extração automática e a indexação por atribuição automática. No primeiro caso, utiliza-se de linguagem natural para atribuição de termos, que são extraídos do documento. Esse processo pode ser realizado por seres humanos ou por computadores. Quando se trabalha com documentos imagéticos, nem sempre essas palavras estarão explícitas, em formato textual, junto à imagem. Para isso, o indexador terá que usar sua habilidade cognitiva pra reconhecer e compreender a imagem que lhe é apresentada e transformar aquilo que está vendo em palavras que serão as chaves para a recuperação do documento. Já a indexação por atribuição automática prevê a vinculação de palavras provenientes de vocabulário controlado, definido ainda por Lancaster (2004, p.19) como sendo “essencialmente uma lista de termos autorizados”.

Para a indexação de documentos de qualquer natureza é necessária a definição de políticas adequadas. Fujita e Leiva (2010, p. 2) afirmam que:

A política de indexação não deve ser vista como uma lista de procedimentos a seguir e sim como uma filosofia que reflita os interesses e objetivos de uma unidade de informação. Isso nos leva a pensar sobre a indexação do ponto de vista gerencial e estratégico no contexto de unidades de informação, uma vez que ocorre tanto na entrada como na saída de informações do sistema, confirmando-se como a parte mais importante porque condiciona os resultados de uma estratégia de busca produzindo uma correspondência precisa com o assunto investigado. (FUJITA; LEIVA, 2010, p.2)

Em um acervo jornalístico, termos específicos são fundamentais para contemplar as informações existentes nos documentos. Palavras como *entrevista*, *sobe som*, *link*, *clipe*, *vista aérea*, *close*, entre outras, são relevantes na recuperação de informações e imagens dentro do documento audiovisual.

Para o desenvolvimento do dicionário de termos de indexação são consideradas basicamente três classes: concreta, abstrata e entidades individuais. A classe concreta engloba os termos identificam coisas e materiais, a abstrata reúne propriedades de coisas, ações, disciplinas, ciências e unidades de medidas, enquanto as entidades individuais são expressas por nomes próprios e auxiliam na identificação de casos, quadros jornalísticos, séries, entre outros² (GOMES;CAMPOS,2004). Segue abaixo um quadro com exemplos de termos que poderiam ser encontrados no CEDOC de uma empresa de telejornais:

Classe concreta	Classe abstrata	Entidades individuais
AUTOMÓVEL CLIFE HOSPITAL	IRREGULARIDADES APREENSÃO RECLAMAÇÃO	BRASIL CONGRESSO NACIONAL UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Figura 1: Exemplos de termos encontrados em um CEDOC telejornalístico

As entidades individuais possuem como característica particular seu potencial como fonte de informação, quando é possível a inclusão de informações junto ao termo disponível no dicionário. Os softwares desenvolvidos para a organização de documentos, que possuem dicionários de entidades para indexação podem oferecer campos de descrição para cada termo inserido.

No caso das entidades concretas e abstratas, são relevantes informações de sentido ou significado, evitando confusões com homônimos, definições de hierarquia, termos relacionados e remissivas. As entidades individuais, além das mesmas informações relevantes às outras classes, podem ser relacionadas com informações sobre aquele termo, que, quando atualizadas, tornam-se importante fonte de pesquisa. Como exemplo, o CEDOC da empresa de televisão pode possuir um descritor OPERAÇÃO LAVA-JATO, e em seu cadastro podem estar as informações sobre quem são os envolvidos na operação, quando a operação teve início e outros dados importantes. Nesse caso, um dos trabalhos do profissional da informação é produzir essa fonte de pesquisa dentro de seu sistema.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho apresentado teve como intenção reafirmar que os profissionais que são encarregados da organização e recuperação de documentos audiovisuais precisam estar preparados para compreender as especificidades desse tipo de acervo. A partir daí, a política de organização de

² Nessa afirmação são citadas alguns dos tipos de termos que as classes de indexação podem englobar, sem intenção de realizar uma descrição exaustiva de opções.

acervo de uma empresa pode desenvolver técnicas e eleger ferramentas adequadas para o cumprimento de suas tarefas.

A utilização de ferramentas de indexação faz necessária a avaliação da utilização fim do documento ou imagem. As técnicas desenvolvidas para o emprego de palavras-chaves e descrição de conteúdo garante o bom desempenho em pesquisas e recuperação de imagens de um centro de documentos audiovisuais.

As discussões sobre documentos audiovisuais de arquivo e insumo oferecem à bibliotecários, arquivistas e outros profissionais da informação bases para o entendimento do valor do documento arquivístico, considerando a relação orgânica que possui com seu órgão produtor, e das necessidades de leitura e descrição de imagens.

BIBLIOGRAFIA

- Arquivo Nacional. (2005). *Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional.
- Fujita, M. S. L. & Leiva, I. G. (2010). As linguagens de indexação em bibliotecas nacionais, arquivos nacionais e sistemas de informação na américa latina. *In XVI Seminário Nacional de Bibliotecas Universitárias y II Seminário Internacional de Bibliotecas Digitais*, Rio de Janeiro, Brasil, Out. Recuperado 30 Março, 2015, de http://www.sibi.ufrj.br/snbu2010/pdfs/orais/final_273.pdf.
- Gomes, H. E. & Campos, M. L. A. (2004). Tesauro e normalização terminológica: o termo como base para intercâmbio de informações. *DataGramaZero*, Rio de Janeiro, v.5, n.6, dez. Recuperado 30 Março, 2015, de http://www.dgz.org.br/dez04/Art_02.htm.
- Lancaster, F. W. (2004). *Indexação: teoria e prática*. (2a ed.). Brasília: Briquet de Lemos Livros.
- Lopez, A. P. A. (2008). El contexto archivístico como directriz para la gestión documental de materiales fotográficos de archivo. *Universum*, Talca, v.23, n.2, 12-37. Recuperado 30 Março, 2015, de http://universum.utalca.cl/contenido/index-08-2/andre_porto.html.
- Silva, L. A. S. S. & CARVALHO, T. C. C. (2014). Discurso e práxis do documento audiovisual nos arquivos: perspectivas de organização arquivística. *Archeion Online*, João Pessoa, v.2, n.2, 5-29, jul./dez. Recuperado em 30 Março, 2015, de <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/archeion/article/view/22514>.
- Silva, M. dos R. da & Fujita, M. S. L. A prática de indexação: análise evolutiva de tendências teóricas e metodológicas. *Transinformação*, Campinas, v. 16, n. 2, 133-161. Recuperado 30 Março, 2015, de <http://periodicos.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/transinfo/article/view/717>.

SMT, J. W. (1993). O documento audiovisual ou a proximidade entre as 3 marias. *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, São Paulo, v.26, n.1/2, p.81-85. Recuperado 30 Março, 2015, de <http://www.brapci.ufpr.br/documento.php?dd0=0000002163&dd1=3e67>



III Encuentro de las Ciencias Humanas y Tecnológicas para la integración
de la América Latina y el Caribe Internacional del Conocimiento: Diálogos en Nuestra América

Registros imagéticos como insumo à sustentabilidade de movimentos sociais: um estudo de caso com grupos de quadrilhas juninas

Luiz Carlos Flôres de Assumpção
Doutorando em Ciência da Informação (UnB)
lcfams@gmail.com

Frank Costa Lemos
Tecnólogo de Redes (FAJESU)
frankcosta@gmail.com

Resumo: A utilização de um sistema de descrição arquivística é complexo tanto físico quanto *on-line*, principalmente quando se trata de registros imagéticos/fotográficos. O estudo busca apresentar as formas de descrição de um sistema de arquivos *on-line* com registros imagéticos na execução de projetos culturais. Trata-se de uma pesquisa prática com participação direta nos eventos, aplicação de entrevistas estruturadas com perguntas abertas aos organizadores e participantes durante a realização do projeto Circuito de Quadrilhas Juninas do Araguaia - Cirquaia-2014. Os registros imagéticos/fotografias coletados para descrição foram encontrados em arquivos nos HDs – *Hard Disk* – dos computadores, *pen drive*, CD/DVD dos organizadores do evento e também fornecidos pelos participantes com poucas descrições como data ou local, nome do evento sem nenhum tratamento informacional específico, outra parte registrada pelo próprio pesquisador durante a execução do projeto. Espera-se que os resultados do armazenamento com as descrições informacionais deem um suporte para a preservação de memória histórica e a possibilidade de serem utilizadas como forma de comprovação e apoio na sustentabilidade das atividades socioculturais dos Grupos de Quadrilhas Juninas participantes. Para a continuidade e o aprimoramento do uso dos registros imagéticos, sugerimos que os registros das execuções dos eventos sejam feitos por fotógrafos e equipamentos profissionais a fim de melhorias na qualidade dos registros a serem armazenados. E que a descrição ocorra em colaboração com os organizadores para melhor identificação das imagens.

Palavras-chave: Quadrilha Junina. Registros imagéticos. Sustentabilidade.

Abstract: The use of a system of archival description is complex both physically and *online*, especially when it comes to imagery/photographic records. The study seeks to present ways of describing a system for online files with imagery in the execution of cultural projects records. It is a practical research with direct participation in events, applying structured interviews with open-ended questions to the organizers and participants during the realization of the Circuito de Quadrilhas Juninas do Araguaia - Cirquaia-2014 project. The imagery records/photographs collected for description were found in files on HDs – *Hard Disk* – of the computers, flash *drive*, CD/DVD of the event organizers and also provided by the participants with few descriptions as date or location, event name without any specific informational treatment, another recorded part by the researcher during the execution of the project. It is expected that the results of storage with informational descriptions give a support for the preservation of historical memory and the possibility of being used as a form of evidence and support to the sustainability of socio-cultural activities of the

participating Groups of *Quadrilhas Juninas*. For continuing and improving the use of imagery records, we suggest that the records of the executions of events are made by professional photographers and equipment in order to improve the quality of the records to be stored. And that the description occurs in collaboration with the organizers for better identification of the images.

Keywords: *Quadrilha Junina*. Imagery records. Sustainability.

1 INTRODUÇÃO

Ao analisarmos a elaboração e utilização de um sistema de descrição arquivística, pode-se perceber que é complexo tanto físico quanto *on-line*, principalmente quando se trata de registros imagéticos/fotográficos principalmente em se tratando de projetos culturais. Diante desta complexidade, passou-se a indagar como os Grupos de *Quadrilhas Juninas* tratavam a questão da guarda dos registros de suas atividades socioculturais.

O presente estudo busca apresentar as formas de descrição de um sistema de arquivos *on-line* com registros imagéticos. Trata-se de uma pesquisa prática com participação direta nos eventos, aplicação de entrevistas estruturadas com perguntas abertas aos organizadores e participantes durante a realização do projeto *Cirquaia-2014*. Apesar de estarmos abordando o projeto, nosso escopo é específico no contexto descrição informacional de gestão e organização da informação dos registros imagéticos para o acompanhamento das atividades, divulgação, acesso, preservação, descrição arquivística e memória e não nas teorias sobre gerenciamento de projetos.

Os registros imagéticos/fotográficos coletados para descrição foram feitos por um dos pesquisadores que acompanhou a execução de todas as etapas do projeto no Estado do Mato Grosso, nas cidades de General Carneiro, Santa Cruz do Xingu, Ribeirão Cascalheira, Nova Serra Dourada e Nova Xavantina, no período de 6 de junho a 7 de julho de 2014. A outra parte dos registros foi encontrada em arquivos nos HDs – *hard disk* – dos computadores, *pen drive*, CD/DVD dos organizadores do evento também fornecidos pelos participantes.

De posse dos registros buscou-se a separação dos registros imagéticos/fotográficos pelas etapas de cada execução como: vistoria do local do evento, das instalações conforme definição do projeto executivo, das apresentações dos grupos, do público presente. Esses itens irão colaborar na elaboração das descrições informacionais. Como apoio à descrição, foram utilizados os roteiros dos grupos distribuídos aos jurados para acompanhamento e julgamento das apresentações.

Espera-se que os resultados dos usos possam dar suporte às próximas descrições e o suporte para preservação de memória histórica com a possibilidade de serem utilizadas como forma de comprovação das atividades e no apoio à sustentabilidade das ações socioculturais dos Grupos de *Quadrilhas Juninas* participantes.

Foram encontradas algumas dificuldades para as descrições em relação ao nível de qualidade dos registros. Para continuidade e aprimoramento, sugeriu-se que os registros imagéticos/fotográficos das execuções dos eventos fossem feitos por fotógrafos e equipamentos profissionais a fim de melhoria na qualidade visual a ser descrita, e, ainda, que a descrição seja em colaboração com os organizadores para melhor identificação das imagens.

2 REFERÊNCIAL TEÓRICO

Este estudo, está alicerçado em teorias com foco na interpretação, entendimento, descrição, gestão e organização da informação para os registros imagéticos/fotográficos no suporte ao acompanhamento da execução de um sistema de descrição arquivística *on-line* para projetos culturais. Trata-se dos resultados parciais de uma pesquisa doutorado em andamento junto aos Grupos de Quadrilhas Juninas e seus representantes na região do Araguaia no Mato Grosso.

2.1 O projeto Cirquaia¹

O projeto do Circuito de Quadrilhas Juninas do Araguaia – Cirquaia é uma iniciativa mista entre a sociedade e os agentes governamentais (os Grupos de Quadrilhas Juninas do baixo Araguaia², a Secretaria de Cultura de Governo e Assembleia Legislativa do Mato Grosso) apresentado pela Sr^a Cleuta Rodrigues Paixão. O objetivo principal é a proposta de fortalecimento e a integração entre os municípios, buscando eliminar as barreiras que dificultam o desenvolvimento sociocultural global da região. Também, de inclusão sociocultural econômica para o desenvolvimento da Região Norte Araguaia, que é formada pela união das regiões nordeste (13 cidades) e leste (17 cidades), totalizando 30 cidades que contam com diversas atrações turísticas, principalmente artesanato, comidas típicas, cultura popular, folclore e as Quadrilhas Juninas e suas tradições. A região tem atraído os mais diferentes tipos de investidores, principalmente pelas riquezas naturais como rios, cachoeiras, fauna e flora, sítios arqueológicos e inúmeros atrativos das atividades de lazer e entretenimento nas áreas indígenas, nos cerrados, dos costumes existentes, das ações artísticas, culturais e manifestações da cultura popular. Essas perspectivas vêm transformando a região, a população anseia por novos horizontes e oportunidades e apostam, sobretudo, no desenvolvimento da

¹ Todas as informações foram extraídas de uma cópia eletrônica do projeto regulamentar do Cirquaia-2014, cedidos pela Sr^a Cleuta R. Paixão.

² Refere-se à região do Estado do Mato Grosso-Brasil cortada pelo rio Araguaia.

arte e cultura regional, incluindo os Grupos de Quadrilhas Juninas. A dança de quadrilha é uma das atrações culturais mais ricas e diversificadas do Estado de Mato Grosso, destacando-se a região do Baixo Araguaia. Para melhor entendimento, passa-se na próxima seção a demonstrar o contexto dos Grupos de Quadrilhas Juninas.

2.2 Os grupos de quadrilhas juninas

Primeiro apresenta-se um breve panorama sobre origem da dança da quadrilha no Brasil e a institucionalização dos Grupos de Quadrilhas Juninas.

A origem da dança em si é bastante controversa, mas há algumas posições na literatura, de acordo com Lima (1997), que busca demonstrar sua gênese ligada ao ciclo da colheita que remonta os povos primitivos europeus, vindo se instalar no Brasil com as invasões e a colonização. Outras buscam demonstrar essa gênese a partir da Europa: Irlanda, Inglaterra, Itália, França e Portugal. No entanto, essas posições culminam na colonização do Brasil. Daí tem-se as festas juninas ligadas à Igreja Católica em comemoração aos santos. De acordo com Lóssio (2014), para “o ciclo junino são consagrados três santos do mundo católico durante o mês de junho. São eles: Santo Antônio, São João e São Pedro, que alegram as festas juninas”. Assim, um dos primeiros registros da dança de quadrilha aponta quando a realeza portuguesa aporta no Brasil com os bailes palacianos. Depois foi relegada, voltando aos campos rurais, sendo considerada uma dança caipira. Mas, na atualidade, a dança tem voltado à cidade, primeiro nos bairros e depois nas escolas, e, mais recentemente com a espetacularização nos circuitos, festivais, concursos realizados no Estado, ganhando força com a institucionalização dos grupos. Para maior esclarecimento, Rangel (2008) apresenta todo um arcabouço histórico do ciclo junino e da dança para o Brasil a partir da colonização pelos portugueses.

Por outro viés, Lima (1997) refere que:

A quadrilha que se dança atualmente é um desdobramento, uma variante de uma dança europeia introduzida no século passado.

Era uma dança de palácios do século XIX, protocolar, que abria os bailes da corte em qualquer país europeu ou americano, tornada preferida pela sociedade inteira, popularizada sem que perdesse o prestígio aristocrático.

A aceitação da quadrilha nos meios populares ocorreu logo após a sua introdução no Brasil. O que poderia ter sido um modismo de imitação do modelo hegemônico persistiu ultrapassando de cem anos, acabando por se fixar na festa junina. A quadrilha é uma manifestação organizada de modo sistemático em escolas, clubes sociais, turmas de subúrbios. A organização é uma tarefa comunitária, tanto na classe média ou baixa, é uma realização espontânea.

Em geral, a formação dos grupos em todas as cidades é feito pelas pessoas das comunidades, nos bairros onde vivem. Isso é demonstrado por Santos (2010, p. 18), ao afirmar que “os grupos são

formados, na sua maioria, por pessoas da mesma família ou moradores da mesma rua, que desejam se reunir, congregam amigos, familiares e vizinhos numa animada festa de São João”. Pode-se observar que essas formações geram uma diversidade cultural e representativa de cada região.

[...] cada qual com sua programação própria, maneiras específicas de dialogar com as estruturas sociais vigentes, de despertar emoções e reações, expressando-se livremente e disseminando para a sociedade o que de fato querem através da brincadeira. (SANTOS, 2010, p. 18).

Desta forma, ainda de acordo com Santos (2010, p. 18), “os arraiais de bairro ocupam o espaço da festa na cidade e dão visibilidade às expressões culturais existentes nos bairros”. Observa-se que isso geralmente ocorre em todas as cidades nas quais os festejos juninos acontecem, principalmente com a apresentação dos Grupos de Quadrilhas Juninas. Assim, Santos afirma que os festejos juninos e

[...] as quadrilhas juninas se revestem de maior importância, revelando talentos, estreitando as relações de troca com a comunidade, além de gerar trabalho, renda e promover, por meio da arte, crianças, jovens e adultos, moradores de áreas de grande vulnerabilidade social. (SANTOS, 2010, p. 18).

A contribuição social das ações dos Grupos de Quadrilhas Juninas, principalmente as que envolvem os jovens, é transmitir um senso de obrigação e de responsabilidade com os estudos, e o respeito aos pais é bastante expressivo (ASSUMPÇÃO, 2013).

Na atualidade, os Grupos de Quadrilhas Juninas têm algumas variações, que são as quadrilhas tradicionais e as estilizadas. As quadrilhas tradicionais trazem a representação do matuto agradecendo a colheita com seus trajes e passos típicos, apresentadas nas escolas conforme demonstrado por Campos (2007). As quadrilhas estilizadas são elaboradas e estruturadas para as competições nos campeonatos, concursos e festivais realizados em todo o Brasil. Os temas, figurinos, adereços, indumentárias e apresentações variam e trazem inovações a cada ano.

As apresentações trazem uma teatralização e espetacularização, mas, mesmo com toda a pujança, conservam alguns passos tradicionais. Esses grupos formam-se em instituições jurídicas constituídas como associações ou entidades civis sem fins lucrativos conforme a legislação brasileira, que fazem parte de uma entidade representativa estadual e nacional (ASSUMPÇÃO, 2013). Hoje temos duas entidades que representam esses grupos e promovem os campeonatos, concursos e festivais em nível nacional.

As entidades locais se filiam às estaduais e estas se filiam a uma nacional, que é a Confederação Brasileira de Entidades de Quadrilhas Juninas (CONFEBRAQ)³ e a Confederação

³ Disponível em: <<http://www.confebraq.com.br/>> Acesso em: 2 set. 2014.

Nacional de Quadrilhas Juninas e Grupos Folclóricos do Brasil (CONAQJ)⁴. Porém, muitos desses grupos não fazem parte dessas duas entidades, pois, de acordo com os resultados desta pesquisa de campo, um exemplo são os Grupos de Quadrilhas Juninas do Estado do Mato Grosso, que se apresentaram no projeto Cirquaia-2014 (ASSUMPÇÃO, em fase de elaboração⁵), mas ainda não são constituídas formalmente e não fazem parte das entidades de representação nacional.

Nos concursos, os grupos têm uma espetacularização na qual as estruturas são elaboradas para o grande público. A exemplo, de acordo com Nóbrega (2010), há no Nordeste as grandes festas com destaque para a maior festa de São João do mundo, em Campina Grande. Em Brasília, destacam-se o Circuito de Quadrilhas Juninas, promovido pela Liga Independente de Quadrilhas Juninas do Distrito Federal e Entorno (ASSUMPÇÃO, 2013) e o projeto Cirquaia-2014, no Estado do Mato Grosso. Há outros eventos realizados nos Estados do Tocantins, como o Arraia da Capital⁶, que por dois anos sediou o concurso nacional de quadrilhas pela Confebraq e o deste ano foi realizado junto com o evento Maior São João do Cerrado, na cidade de Ceilândia-DF⁷, Minas Gerais, em Belo Horizonte, com o Arraial de Belô⁸, do Ceará⁹, de João Pessoa¹⁰, do Amazonas¹¹ e do Rio Grande do Norte¹², todos promovidos pelas representações locais e estaduais. O do Rio de Janeiro foi realizado este ano pela Confederação Nacional de Quadrilhas Juninas - Conaqj, em Queimados-RJ¹³, entre outros.

2.3 A descrição imagética

A descrição de qualquer que seja o registro imagético – pictórico ou fotográfico –, poderá depender de quem o fará (PANOFSKY, 1995, 2003, 2009; LOPEZ, 1999, 2000, 2008, 2013;

⁴ Blog de divulgação das atividades da Conaqj, disponível em: <<http://quadrilhas.blogspot.com.br/>>, acesso em: 2 set. 2014.

⁵ Pesquisa de doutorado em andamento: **Registros imagéticos e a sustentabilidade**: uma análise sobre uso dos registros imagéticos/fotografias e a interação sociocultural e econômica do movimento junino.

⁶ Disponível em: <<http://conexaoto.com.br/2014/06/29/espetaculo-junino-leva-milhares-de-pessoas-ao-arraia-da-capital>>, acesso em: 2 set. 2014.

⁷ Disponível em: <<http://www.saojoaodocerrado.com.br/#page=noticia&id=148&pageList=1>>, acesso em: 2 set. 2014.

⁸ Disponível em: <<http://www.belo Horizonte.mg.gov.br/sala-de-imprensa/noticia/arraial-de-belo-ganha-novo-formato-e-chega-sua-36a-edicao>>, acesso em: 2 set. 2014.

⁹ Disponível em: <<http://g1.globo.com/ceara/noticia/2014/05/confira-programacao-de-festivais-de-quadrilha-junina-no-ceara.html>>, acesso em: 2 set. 2014.

¹⁰ Disponível em: <<http://www.confiramaais.com.br/sao-joao-de-joao-pessoa/>>, acesso em: 2 set. 2014.

¹¹ Disponível em: <<http://quadrilhafestancanaroca.blogspot.com.br/p/noticias-e-informacoes.html>>, acesso em: 2 set. 2014.

¹² Disponível em: <<http://amazonlinenoticias.blogspot.com.br/2014/03/comecam-os-ensaios-do-periodo-junino.html>>, acesso em: 2 set. 2014.

¹³ Disponível em: <http://www.queimados.rj.gov.br/noticias_publicacao.asp?idArea=5&idn=1236>, acesso em: 2 set. 2014.

ASSUMPÇÃO, 2013). Em se tratando de uma pessoa comum, para um observador qualquer será necessária uma bagagem – convivência, formação – social, histórica e cultural. Já na área do conhecimento específico, principalmente se for um profissional do contexto arquivístico ou da ciência da informação (LOPEZ, 1999, 2000, 2008; BENITEZ, 2006, ASSUMPÇÃO, 2013), terá de ter um aporte sociocultural, técnico e teórico. Ou seja, aqui pode-se definir que a interpretação de um registro imagético/fotográfico irá depender da bagagem sociocultural e profissional de cada indivíduo que fizer a interpretação descritiva. No contexto teórico da ciência da informação, utiliza-se Buckland (1991) para a definição da informação como coisa – a informação registrada, no caso o registro imagético/fotográfico e a descrição, por se tratar de uma forma de registro do conteúdo da imagem. A visão arquivística faz-se de acordo com Lopez (1999, 2000, 2013).

A gênese e as características de “informação como coisa”, de acordo com Buckland (1991, p. 352), são discutidas utilizando uma abordagem indireta (*Que coisas são informativos?*)¹⁴. Buckland (1991) relata uma variedade de “informação como coisa”, que inclui dados, textos, documentos, objetos e a representação de eventos. Nesse sentido, é possível afirmar que o estudo dos registros imagéticos/fotográficos está neste contexto, onde “a representação não é mais do que o conhecimento do filme é o evento. Tal representação é necessariamente de forma tangível (sinal, dados, texto, filme, etc.) e assim por representações de conhecimento (e de eventos) são necessariamente ‘informação-como-coisa’”¹⁵ (BUCKLAND, 1991, p. 352).

Ou seja, a informação registrada por um símbolo, letra, texto, imagem, etc., trata-se de uma coisa. Ao trabalhar com a descrição arquivística dos registros imagéticos estar-se-á lidando com esses elementos. Sendo que as representações das informações, das imagens e dos objetos serão feitas geralmente por um tipo de linguagem, podendo ser escrita (sinais e símbolos), falada ou por meio de outra imagem pictórica/fotográfica (ROBREDO, 2010).

De acordo com Lopez (1999, 2000), referindo-se ao contexto arquivístico do por que e da origem do registro imagético/fotográfico, pode-se inferir a Informação como coisa – a imagem e a sua descrição – tratando-se de um registro que se perfaz e perdura no tempo sendo de uma pessoa ou de uma instituição. E, para tal, deverá ser levado em conta qual o objetivo e como será a sua descrição. Lopez (2000, pp. 43-44) nos traz outro complemento, no qual afirma que,

[...] é fundamental considerar que tal “leitura” do significado das imagens somente é possível dentro de um contexto histórico-cultural definido, responsável pela atribuição de significados

¹⁴ *What things are informative?*

¹⁵ *“the representation is no more knowledge than the film is the event. Any such representation is necessarily in tangible form (sign, signal, data, text, film, etc.) and so representations of knowledge (and of events) are necessarily ‘information-as-thing’”.*

a partir de uma dada linguagem representacional, também constituída historicamente. Ou seja, é preciso entender a representação imagética enquanto produto cultural de uma sociedade, com múltiplas diferenciações entre os diversos grupos sociais.

Para Paes (2010), a fotografia, quando tratada pelo contexto arquivístico, tem uma conotação de Arquivos Especiais. Este autor informa que “os arquivos especiais são aqueles que têm sob sua custódia os documentos resultantes da experiência humana num campo específico, independentemente da forma física que apresentam” (PAES, 2010, p. 147). No caso dos arquivos *on-line*, tem-se a forma eletrônica, a qual “tem sob sua guarda documentos em diferentes tipos de suportes e que, por essa razão, merecem tratamento especial não apenas no que se refere ao seu armazenamento, como também ao registro, acondicionamento, controle e conservação” (PAES, 2010, p. 147). No entanto, para Lopez (2009), quando essas fazem parte do contexto arquivístico, não trazem a informação do antes ou do que se refere a imagem. Ou seja, essa visão é complementada por outro estudo, que trata especificamente da fotografia em arquivos conforme proposto por Lopez (1999, 2000). No entanto, observa-se que o uso ICA-AtoM com sua estrutura amparada na ISAD-G está sendo utilizado para fins de arquivo corrente e como base para preservação e memória, ainda poderá dar suporte à projetos futuros. Essa visão é corroborada por Castro et. al. (2007, p. 102) quando diz que “[...]. Normalmente documentos armazenados on-line são documentos eletrônicos de arquivo corrente”, que é o caso do Projeto Cirquaia. Ou seja, mesmo com a utilização diferentemente do que é preconizado pela norma. Mas, com resultados satisfatórios.

Os registros imagéticos/fotográficos dos Grupos de Quadrilhas Juninas podem estar nos dois contextos. Na questão institucional e administrativa, o uso da informação imagética/fotográfica pode vir a servir de prova das atividades socioculturais e também subsidiar projetos para captação de recursos, como no caso do Cirquaia-2014. A outra, pessoal, é quando um dirigente ou quadrilheiro(a)¹⁶ tem a posse do registro no seu HD¹⁷, num *pen drive* ou expõe o registro imagético nas redes sociais. Essa colocação está em sintonia com Paes (2010, p. 19), cujos “arquivos fazem parte do contexto pessoal ou institucional, no entanto, os conceitos e definições traziam as ideias de arquivo administrativo e arquivo histórico”.

3 A METODOLOGIA

¹⁶ Quadrilheiros(as) são as pessoas que se denominam brincantes, dançarinos simpatizantes de quadrilha junina.

¹⁷ HD – *hard disk* – disco rígido dos computadores e notebooks onde são gravadas as informações, fotos, etc.

Esta pesquisa é uma parte da tese de doutorado em Ciência da Informação, no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação na UNB. Em um dos questionamentos, surgiu a pergunta: Como os Grupos de Quadrilhas Juninas tratam a questão da guarda dos registros de suas atividades socioculturais?

Utilizou-se uma entrevista estrutura com questões abertas, aplicada aos dirigentes dos grupos de quadrilhas, e coletados os registros imagéticos/fotografias, cuja descrição foi feita pelo pesquisador que acompanhou a execução de todas as etapas do projeto Cirquaia-2014. A outra parte dos registros foi coletada nos HDs – *hard disk* – dos computadores, *pen drive*, CD/DVD dos organizadores do evento, também fornecidos pelos participantes. Os registros continham poucas descrições como data, local ou nome do evento, mas nenhum tratamento informacional específico.

Na definição de qual *software* seria utilizado para a descrição dos arquivos *on-line*, foram definidos alguns critérios: teria de ser um *software* livre, com acesso total via *web*, que estivesse de acordo com as normatizações arquivísticas do ICA, que fosse flexível à customização e suportasse a implementação de um repositório simples ou múltiplos repositórios. Ainda, que pudesse ser instalado em um *host*¹⁸ que não tivesse como base física um hardware, cuja manutenção e *backup*¹⁹ estariam sob nossa responsabilidade. O ICA-AtoM enquadrou-se em todos os requisitos preestabelecidos.

Antes de optar pelo ICA-AtoM, foi realizada uma pesquisa prévia sobre outros softwares que dessem suporte e fossem de iniciativa aberta, ou seja, *softwares open source* (Sepiades, Digitarq, Digifoto Web). Cada um dos *softwares* mencionados tem suas potencialidades, uns com possibilidade de adaptação para usos diversos, outros não. No entanto, a escolha do ICA-AtoM se deu pela sua adequação às normas Internacionais Arquivísticas e à possibilidade de uso de documentos digitais em vários formatos, como textos em doc ou PDF/A, áudio, filme e fotografias.

De posse dos registros, buscou-se a separação dos registros imagéticos pelas etapas de cada execução como: vistoria do local do evento, das instalações conforme definição do projeto executivo, das apresentações dos grupos, do público presente. Em seguida, foram elaboradas as descrições informacionais dos registros imagéticos/fotográficos. Como apoio à descrição foram utilizados os roteiros de apresentação dos grupos, os quais foram distribuídos aos jurados para acompanhamento e julgamento das apresentações.

¹⁸ Em informática, **host**, ou *hospedeiro*, é qualquer máquina ou computador conectado a uma rede, podendo oferecer informações, recursos, serviços e aplicações aos usuários ou outros nós na rede.

¹⁹ Cópias de segurança dos arquivos guardados em um suporte midiático, computador, etc.

As descrições foram estruturadas conforme o sistema de arquivos *on-line* por meio do ICA-AtoM, configurado com três normas internacionais ISAD-G, ISSAR(CPF) e ISDIAH de descrição arquivística²⁰.

Para Pavezi (2010, p. 59),

a ISAD[G] fornece orientação para descrição do fundo e suas partes componentes [...], e estabelece diretrizes gerais para preparação de descrições arquivísticas, ISAAR[CPF] por orientar a criação de registro de autoridade sobre os produtores de documentos e materiais arquivísticos e a ISDIAH cria um sistema de informação arquivística mais útil com a descrição separada e normatizada dos custodiadores.

Gueguen et al. (2013, p. 101) afirmam que “o modelo do ICA-AtoM exhibe proeminentemente materiais de arquivo (documentos), agentes, entidade custodiadora e eventos”. Ainda, corroborando com as decisões justamente pelo fato de ser um *software open source*, sem custo de licença, tornando os custos baixos para utilização dos Grupos de Quadrilhas Juninas, de acordo com Assumpção(2013), uma das maiores dificuldades dos grupos é a falta de recursos para suas ações.

4 RESULTADOS DA IMPLEMENTAÇÃO DO SISTEMA DE DESCRIÇÃO ARQUIVÍSTICA *ON-LINE*

Nos resultados da pesquisa de campo, os Grupos de Quadrilhas Juninas guardam os registros imagéticos/fotográficos sem nenhum preceito arquivístico em um HD, *pen drive*, CD/DVD ou disponibilizam nas redes sociais. Para auxiliar essa questão do armazenamento, acesso e recuperação, foi utilizado o ICA-AtoM de acordo com Conselho Internacional de Arquivos (ICA)²¹, o ICA-AtoM é um *software* de descrição arquivística baseado na web e segue os padrões do ICA. Trata-se de um *software* livre, de código aberto, desenvolvido por Artefactual Systems em colaboração com a Comissão do Programa ICA (PCOM) e uma rede crescente de parceiros internacionais.

Quanto à configuração do ICA-AtoM, definiu-se o uso de multirrepositórios para possibilidades de várias instituições já que os grupos tem instituições locais com representações, Estadual e Nacional. Foram cadastrados um administrador e dois usuários com perfil de administrador para teste, texto descritivo das telas de abertura, buscando informar aos usuários sobre o uso e objetivos da plataforma. Atualmente, a plataforma utilizada nesta pesquisa encontra-se instalada e disponível no endereço <<http://ica.peaprojetos.com.br>>. O *host* escolhido atende aos requisitos mínimos exigidos pela equipe de desenvolvimento, no que tange ao serviço web,

²⁰ Para melhor entendimento, acessar: <https://www.ICA-AtoM.org/download/ICA-AtoM_JBushey.pdf>

²¹ Conselho Internacional de Arquivos (ICA), disponível em: <<https://www.ICA-AtoM.org>>, acesso em: 26 ago. 2014.

interpretador e banco de dados. O *host* onde está instalada a plataforma com o ICA-AtoM é um servidor Intel(R) Xeon(R) com 8 núcleos E5620 @ 2.40GHz e 12MB de cache, 12GB de memória RAM, 800 GB de espaço em disco e sistema operacional CENTOS 5.8 x86_64 *standard*. O servidor também é compartilhado com outros sites hospedados.

4.1 As descrições arquivísticas dos registros imagéticos

Conforme a definição pela utilização do ICA-AtoM, por sua flexibilidade, os documentos físicos (textos com os roteiros de apresentação dos grupos) foram escaneados e gerada uma cópia em PDF/A. Além disso, teve-se acesso às gravações em áudio das reuniões com jurados e os grupos de quadrilhas, fotografias tiradas por Assumpção (2014), outras cedidas pelos dirigentes do projeto e dos participantes, gerando, desta forma, uma massa documental mista.

No entanto, o objetivo principal foi contemplado com os registros imagéticos/fotografias. Apesar da opção de utilizar o ICA-AtoM por sua flexibilidade, principalmente com as normalizações, Lopez (2013) apresenta uma ressalva quanto à generalização do uso e desuso da norma internacional ISAD-G pela instituição de Custodia Documental.

Foco de atuação da ISAD(g) A tentativa de utilização da ISAD(g) em materiais se organicidade arquivística pode até, eventualmente, solucionar problemas pontuais, porém representará um *tour de force* que, necessariamente, não aproveitará a principal qualidade da diretriz destinada à descrição documental de arquivo, sobretudo de valor permanente [...]. (LOPEZ, 2013, p. 87).

Complementa ainda que “a descrição é a atividade que tem maior visibilidade e, por essa razão, suscita comparações com outras áreas responsáveis por documentos assemelhados, nas quais ocupa um *locus* sistêmico similar, porém não equivalente ao dos arquivos” (LOPEZ, 2013, p. 89). Outro aspecto é que “a diretriz, por ser destinada a materiais arquivísticos, tem estrutura multinível, que visa a possibilitar a representação da organicidade do fundo, facilitando a demonstração da contextualização arquivística” (p. 90). Já na visão de Castro et.al (2007, p. 86) “[...]. A melhor maneira de preservar o conteúdo, contexto e estrutura de um documento é gerenciá-lo dentro de um sistema de arquivamento. Um sistema não é só uma peça de “Software”. É um sistema completo para capturar, manter e acessar os documentos ao longo do tempo”. Ou seja, ao adotarmos o uso de um *software* para descrição estamos buscando a visão de preservação e organicidade.

A elaboração da descrição ficou de acordo com as normas ISAAR(CPF), ISDIAH, ISAG-G, conforme descrito abaixo:

- Entidade custodiadora: P&A Projetos.
- Produtores: Cleuta R. Paixão; Luiz, C. F. de Assumpção.
- Fundo: Projeto Cirquaia-2014.
- Subfundos: Etapas eliminatórias e final (General Carneiro, Santa Cruz do Xingu, Serra Nova Dourada, Ribeirão Cascalheira e Nova Xavantina).

- Pasta/processo (dossiê): Fotografias da vistoria técnica ao local dos eventos, das apresentações dos grupos, do público participante e da estrutura geral dos eventos.
- Itens: Registros imagéticos com suas descrições de acordo com cada item.

Ainda, elaborado taxonomia de assuntos e lugares para apoio a pesquisa. O nível de detalhamento de cada uma das etapas podem ser acessadas via <ica.peaprojetos.com.br>. Esse preceito de organicidade é amplamente definido pela arquivologia, podendo ter outros componentes, mas, os que estão sendo aplicados são os da estrutura do software criado pela ICA que também tem flexibilidade para definição dos níveis.

As descrições buscam apresentar o contexto de execução de cada etapa do projeto, buscando demonstrar as atividades desenvolvidas nas cidades sede. Assim, vamos apresentar abaixo o resultado dessa estrutura conforme organizado no ICA-AtoM para o acompanhamento do projeto Cirquiaia-2014. As figuras 1 e 2, apresentam a abertura do sistema *on-line* e da Descrição Arquivística em sequencia indo para Fundos; Subfundos; processos/pasta até itens sendo considerado o último nível de descrição.

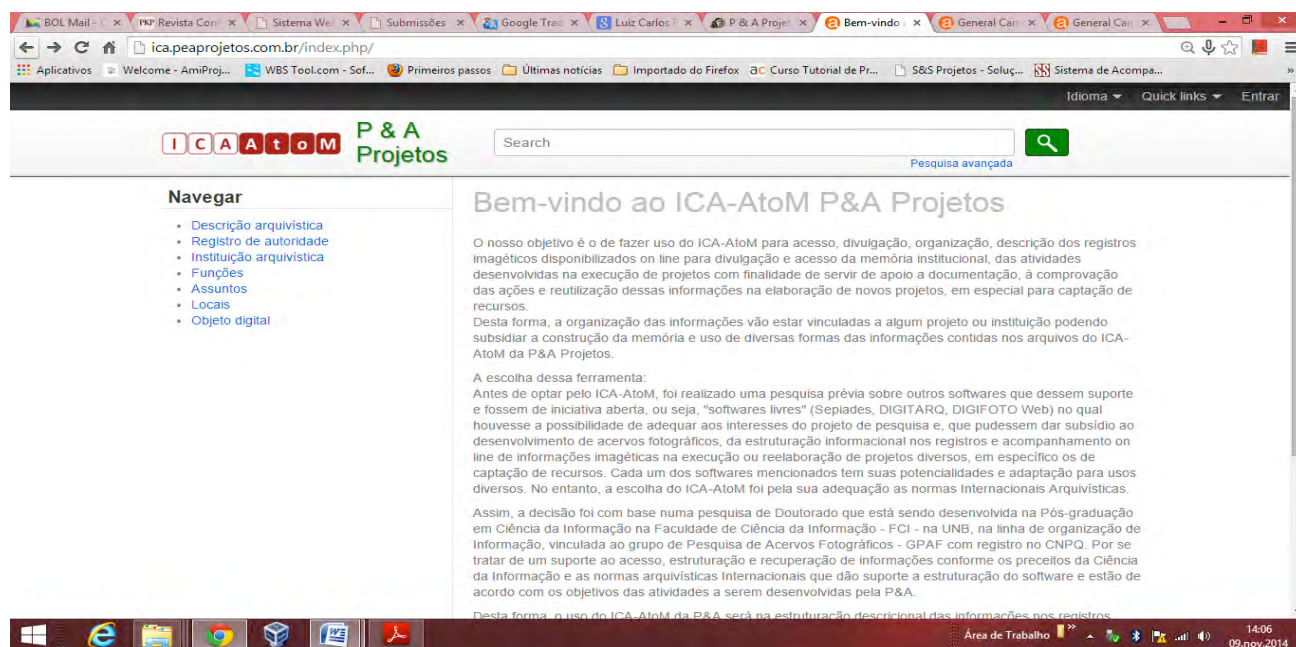


Figura 1: Tela de abertura do ICA-AtoM.

Fonte: www.peaprojetos.com.br/2014

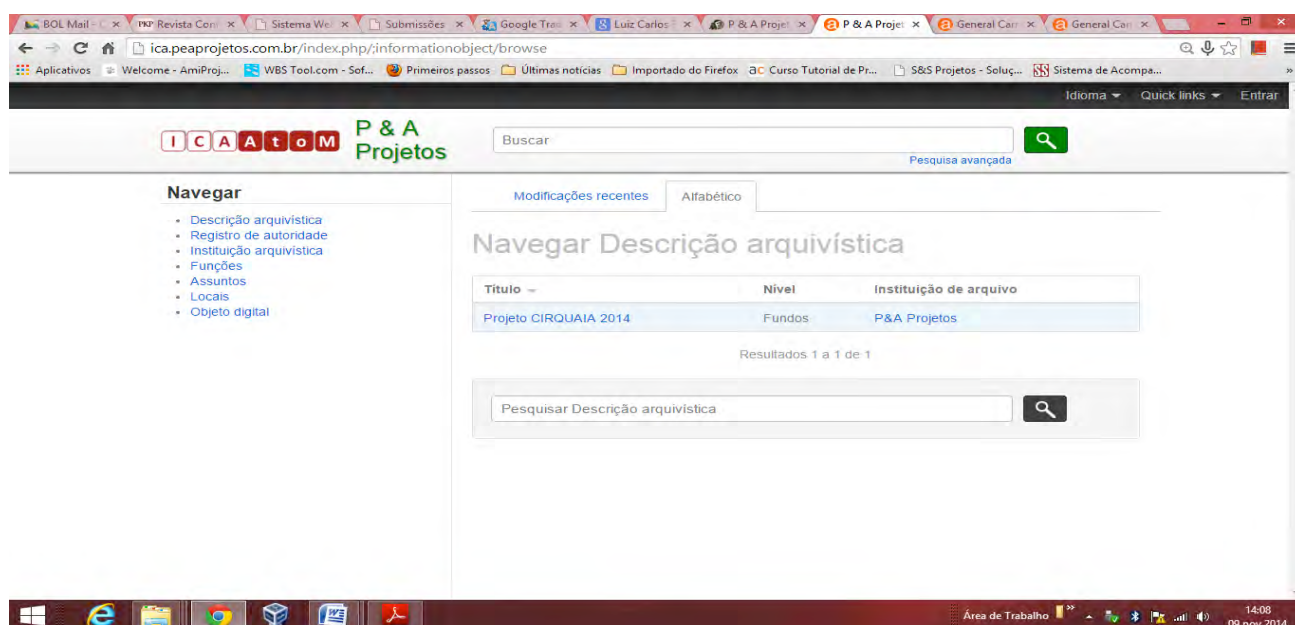


Figura 2: Tela de abertura das Descrições Arquivísticas
Fonte: www.peaprojetos.com.br/2014

A sequencia da figuras a seguir busca demonstrar como ficou a organização conforme o nível hierárquico e descrição do Fundo.

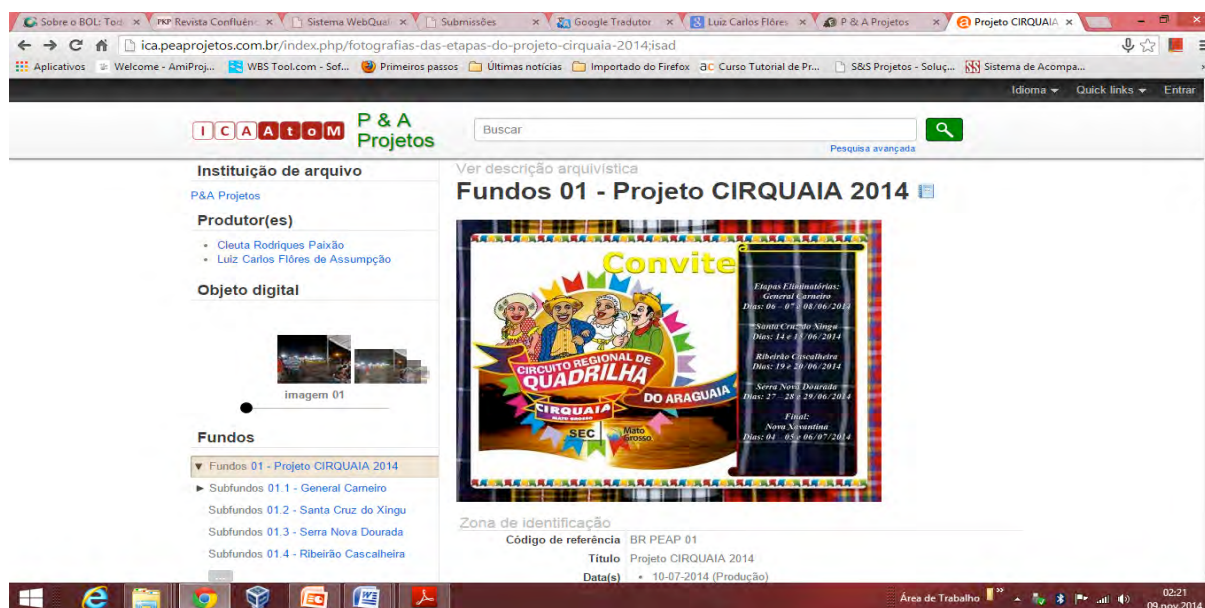


Figura 3: Início da tela de abertura dos Fundos no ICA-AtoM.
Fonte: www.peaprojetos.com.br/2014

Na figura 3, temos a estrutura dos Fundos e Subfundos obedecendo sua estrutura hierárquica (Fundos 01: Projeto CIRQUAIA-2014; Subfundos 01.1 a 01.4: General Carneiro, Santa Cruz do Xingu, Serra Nova Dourada, Ribeirão Cascalheira e abaixo o 01.5 Nova Xavantina). As figuras 04,

05 e 06, são o complementos da mesma página com todos os campos descritivos das informações de cada registro imagético. Estes campos se sobrepõem registro por registro, assim as informações podem ser descritas independentemente, porém ligadas a ordem cronológica e sequencial conforme definição dada para a organização suas descrições obedecendo os critérios da ISAD-G.

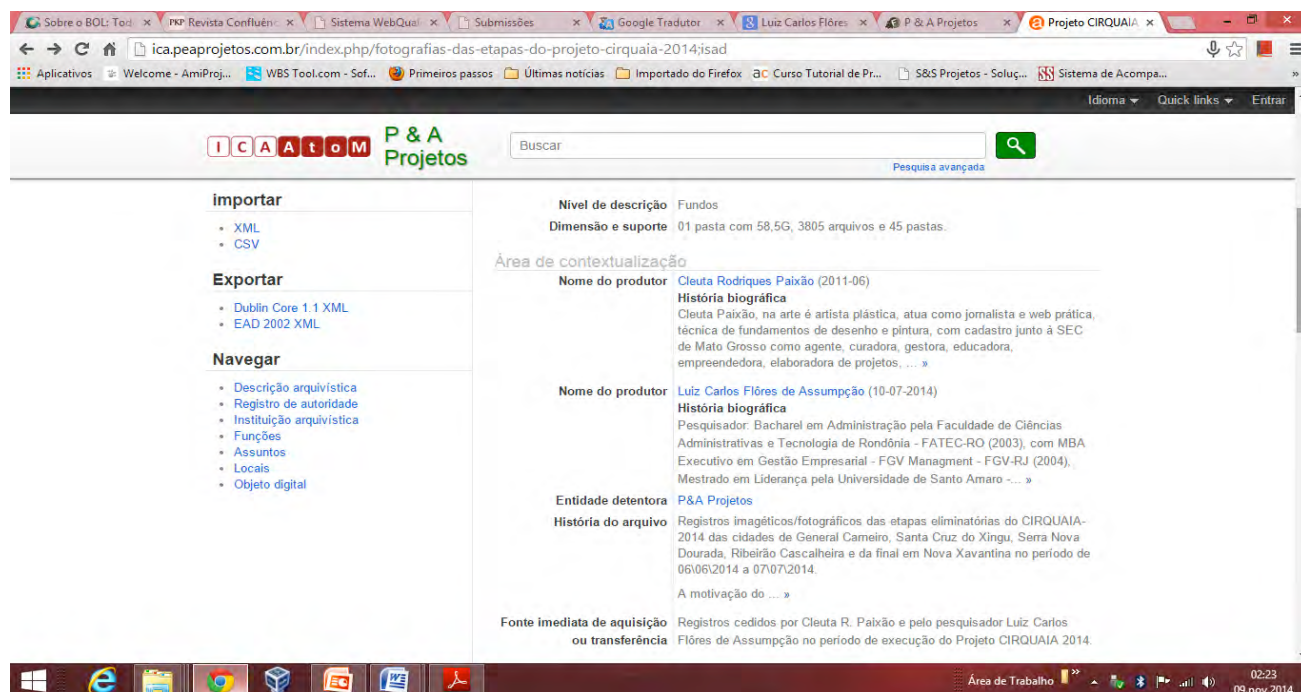


Figura 4: parte central da tela de abertura dos Fundos no ICA-Atôm

Fonte: www.peaprojetos.com.br/2014

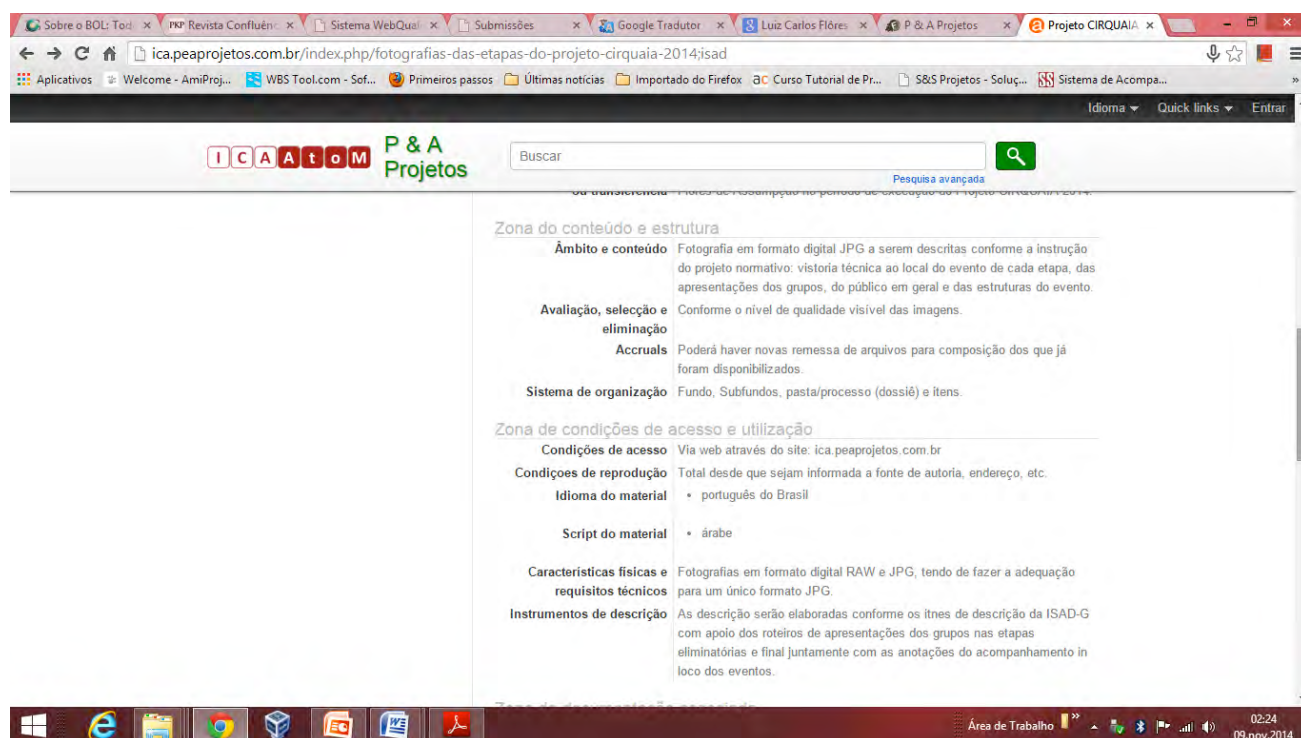


Figura 5: parte central da tela de abertura dos Fundos no ICA-AtoM

Fonte: www.peaprojetos.com.br/2014

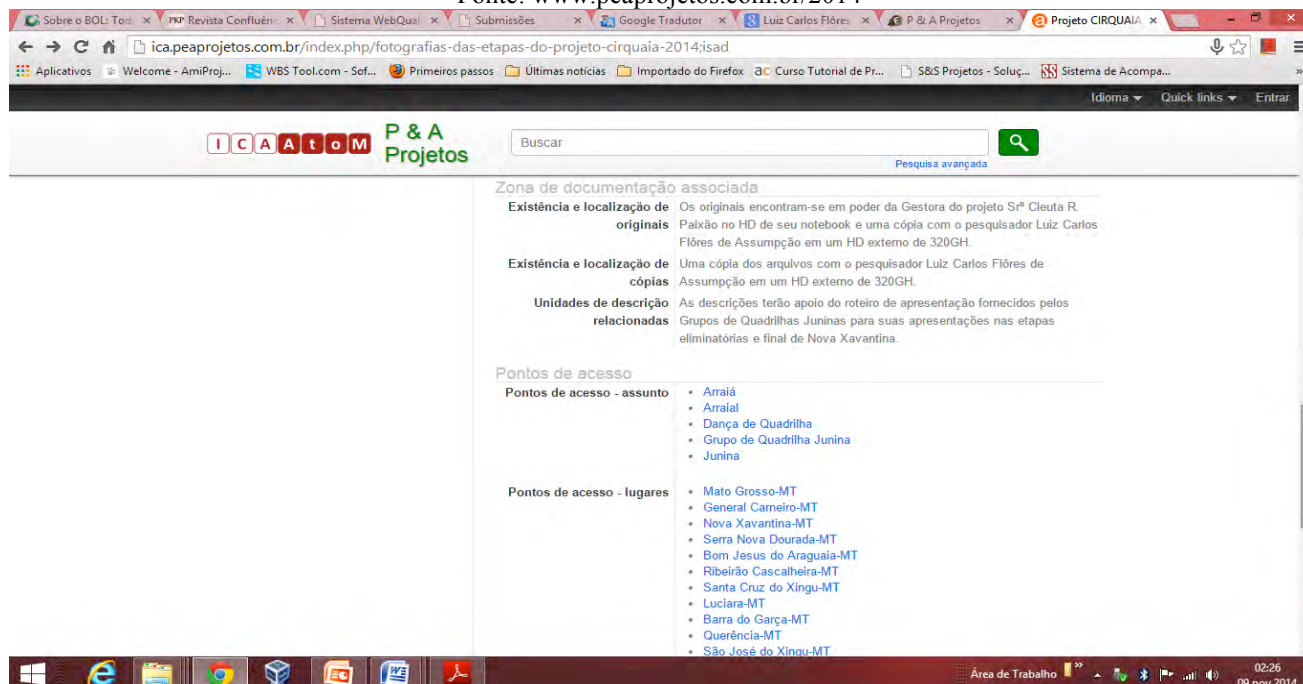


Figura 6: parte final da tela de abertura dos Fundos no ICA-AtoM

Fonte: www.peaprojetos.com.br/2014

As figuras acima compõem a descrição arquivística com os níveis hierárquico das descrições informacionais constantes na tela de abertura do Fundo, sendo o primeiro item da descrição arquivística. Na sequência, apresentamos os subfundos e outros níveis de detalhamento, chegando aos os "itens" o nível mais baixo do sistema.

Na figura 7, a seguir, temos fundos 01 - Projeto CIRQUAIA-2014; Subfundos 01.01 - General Carneiro, essa é a tela de abertura do subfundo contendo toda a sua descrição informacional e a sequência das pastas/processo e itens.

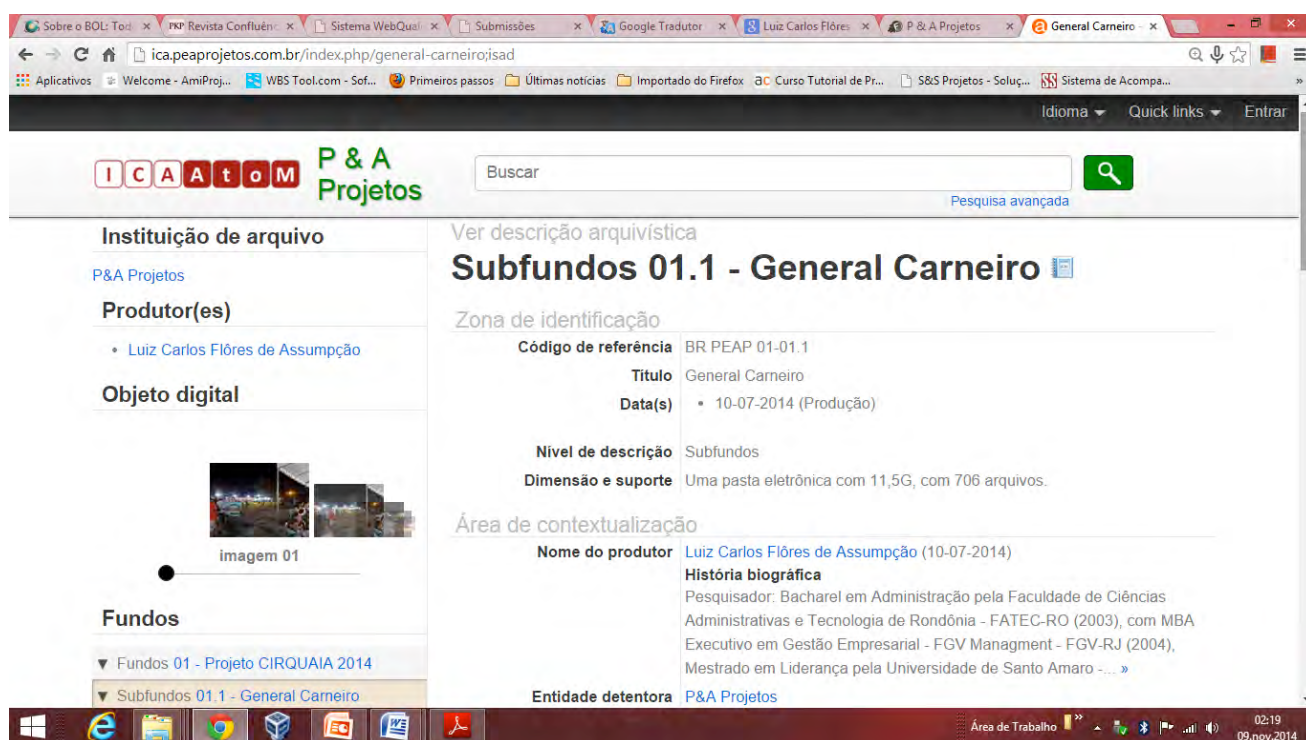


Figura 7: tela de abertura do subfundo 01.1-General Carneiro do ICA-AtoM
Fonte: www.peaprojetos.com.br/2014

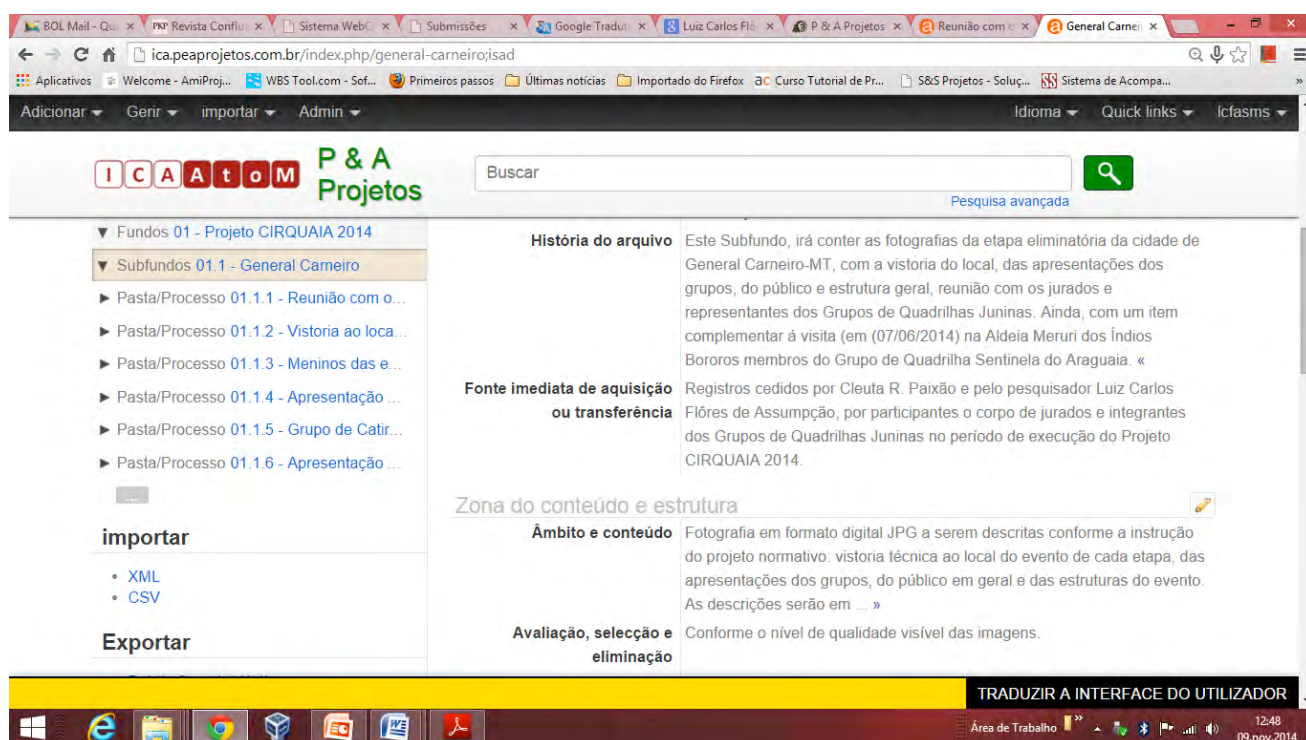


Figura 8: parte da tela de abertura do subfundo 01.1-General Carneiro do ICA-AtoM
Fonte: www.peaprojetos.com.br/2014

Na figura 8, observa-se um melhor detalhamento dos níveis da estrutura hierárquica já com Fundos, Subfundos, Pasta/processo. Em pasta/processo são dispostas com os itens (último nível da descrição arquivística) dos registros imagéticos das ações executadas em cada etapa do projeto na Cidade de General Carneiro-MT. Ainda, com a história do arquivo temos uma descrição do que é composto o subfundo. A fonte de aquisição e o âmbito do conteúdo.

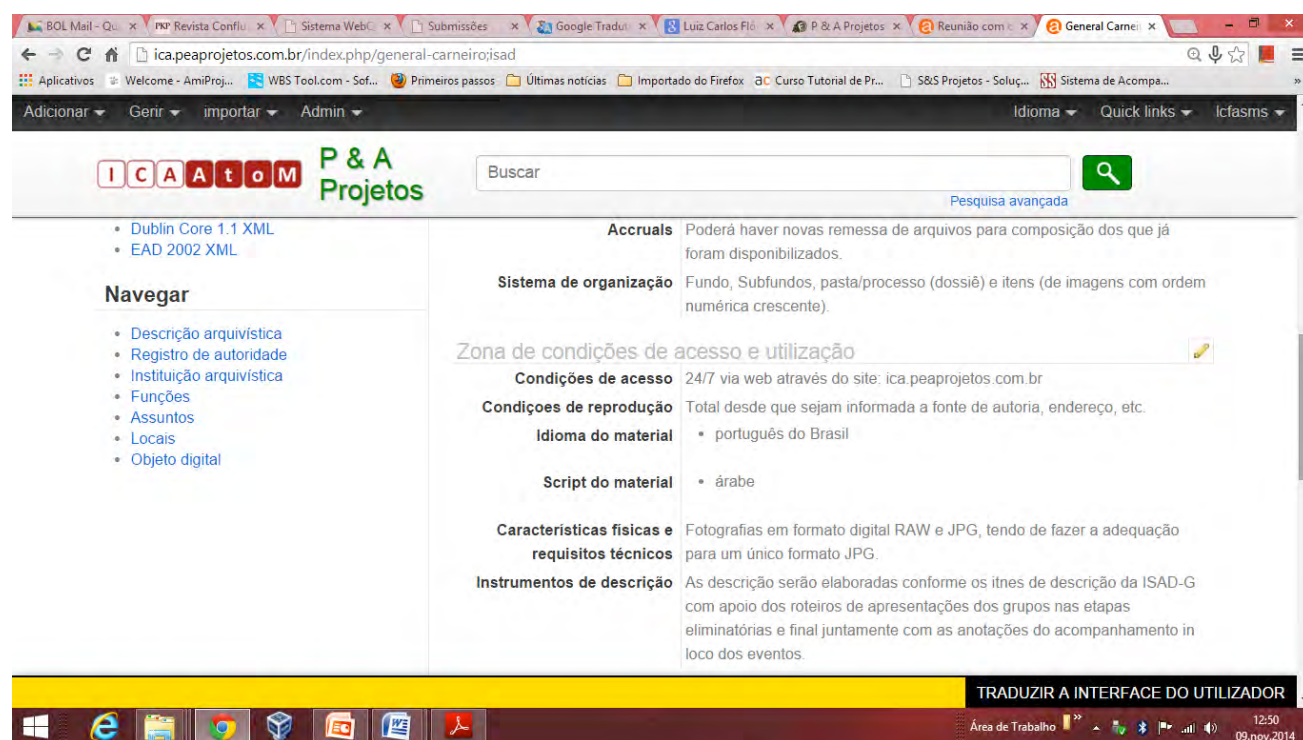


Figura 9: parte da tela de abertura do subfundo 01.1-General Carneiro do ICA-AtoM

Fonte: www.peaprojetos.com.br/2014

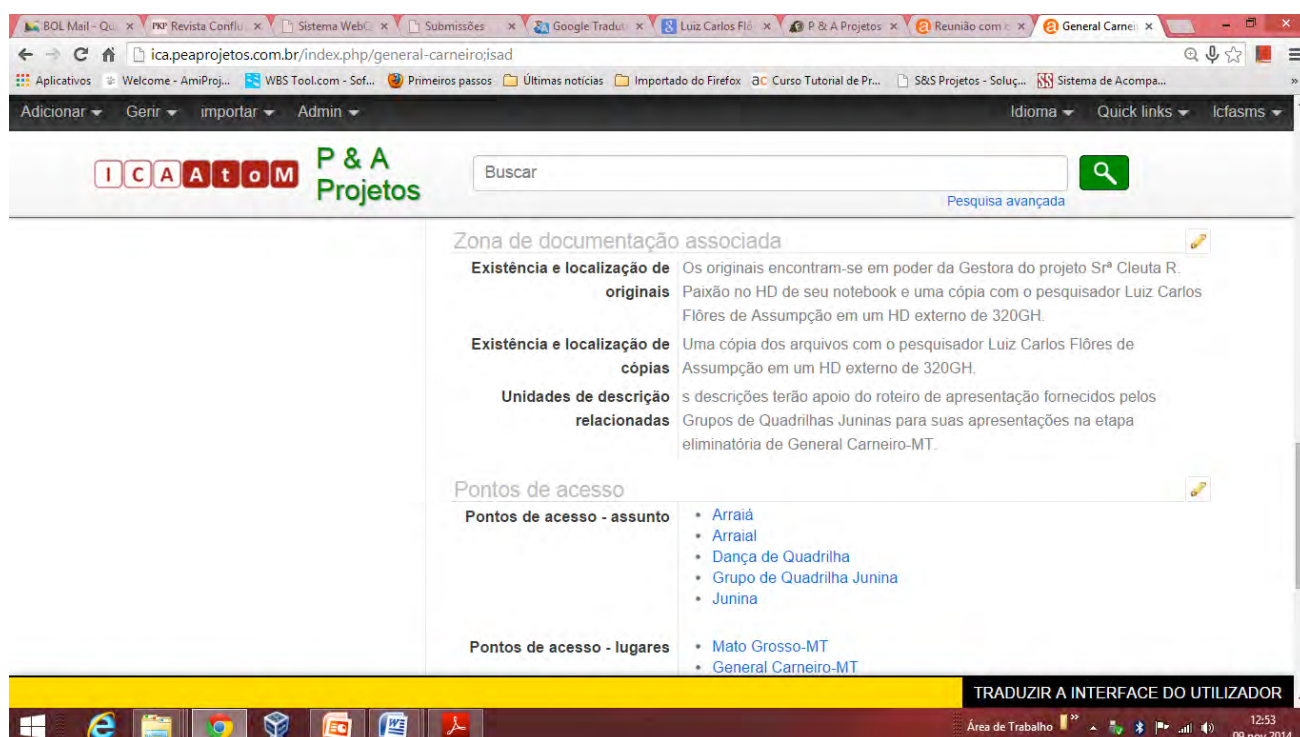


Figura 10: parte da tela de abertura do subfundo 01.1-General Carneiro do ICA-Atom

Fonte: www.peaprojetos.com.br/2014

As figuras 8, 9 e 10 trazem a parte intermediária e final do Subfundo de General Carneiro indo para os níveis finais da descrição chegando ao último nível que é o "item" de cada um dos fundos. Nesta estrutura, temos uma série de campos para as anotações conforme as normas, buscou-se efetuar o maior nível de descrição informacional afim de facilitar a compreensão do objeto da imagem dos registros fotográficos preservando a organicidade. Ao elaborarmos a descrição dos registros imagéticos podemos demonstrar a origem, a descrição de conteúdo da imagem conforme Lopez (2000), Benitez (2006), Panofsky (1995, 2009) e a organicidade através do níveis conforme as normas arquivísticas ISAD-G. Da mesma forma a execução das atividades, das estruturas, dos locais, das pessoas no período da execução do projeto comprovando execução e os registros poderão servir de memória e base para consultas na execução de outros projetos. Neste sentido, espera-se que as descrições possam servir de apoio à pesquisas em construir um acervo de memória do projeto Cirquaia-2014 e de suas ações socioculturais para os Grupos de Quadrilhas Juninas da região do Araguaia e de outros que acessem o acervo.

5 CONCLUSÃO E CONSIDERAÇÕES

Conforme a apresentação da organização, descrição e da estrutura hierárquica adotada no ICA-Atom pode-se inferir quão importante é a bagagem sociocultural e profissional dos envolvidos

nas descrições. Conforme demonstrados na telas do software utilizado, fica evidente a necessidade dessa bagagem cultural na estruturação de um sistema de gestão e organização da informação com foco na descrição arquivística. Este aspecto é amplamente defendido pelos autores: Panofsky (1995, 2003, 2009), Kossoy (2007, 2009a, 2009b), Lopez (1999, 2000, 2013), Benitez (2006), Assumpção (2013), entre outros.

A metodologia aplicada foi através da participação direta nos eventos com aplicação de entrevistas estruturadas com questões abertas e com a coleta dos registros imagéticos/fotográficos junto aos dirigentes dos Grupos de Quadrilhas Juninas participantes e dos diretores do Projeto Cirquaia-2014 no período de 06/06 a 07/07/2014 na região do Araguaia no estado do Mato Grosso. Na estruturação ICA-AtoM, sistema de descrições arquivísticas foi elaborado uma pesquisa sobre os softwares que pudessem dar condições de atender os requisitos: ser um *software* livre, total acesso via *web*, em conformidade com as normatizações arquivísticas do ICA, tivesse flexibilidade à customização e suportasse a implementação de um repositório simples ou múltiplos. Ainda, que pudesse ser instalado em um *host*²² que não tivesse como base física um hardware, cuja manutenção e *backup*²³ estivesse sob responsabilidade proprietário do *host*.

Apesar de coleta de uma massa documental mista, o foco principal foi os registros imagéticos/fotográficos, tanto aqueles que foram encontrados/cedidos pelos gestores do projeto quanto os que foram realizados em loco pelo pesquisador participante. Nesse aspecto, entra-se justamente na ressalva de Lopez (2013) em relação aos usos e desusos da ISAD-G, mesmo um sistema descritivo com fins arquivístico sendo utilizado para outra finalidade, além da flexibilização para outros tipos de documentos observa-se a possibilidade de aplicação para outros fins, como no caso desta pesquisa no acompanhamento, preservação, memória, divulgação, acesso aos registros imagéticos do Cirquaia-2014 conforme a proposta do ICA-AtoM.

Como resultado, apresentamos as telas dos sistema com as estruturas hierárquicas conforme a ISAG(G) juntamente com a descrição de cada um dos níveis onde buscamos apresentar a abertura do sistema *on-line* e da Descrição Arquivística em sequencia indo para Fundos; Subfundos; processos/pasta e itens juntamente com taxonomia de assuntos e lugares para apoio a busca no sistema. As descrições foram apoiadas nos roteiros de apresentação dos grupos, mesmo tendo participado ativamente em todas as etapas do projeto Cirquaia-2014. As descrições buscam apresentar o contexto de execução de cada etapa do projeto, demonstrando as atividades

²² Em informática, **host**, ou *hospedeiro*, é qualquer máquina ou computador conectado a uma rede, podendo oferecer informações, recursos, serviços e aplicações aos usuários ou outros nós na rede.

²³ Cópias de segurança dos arquivos guardados em um suporte midiático, computador, etc.

desenvolvidas nas cidades sede de cada etapa eliminatória. Houve momentos de dificuldade na realização das descrições, mesmo com o uso dos roteiros de apresentações, principalmente dos registros cedidos pelos organizadores e participantes. No entanto, buscou-se elaborar os registros das descrições informacionais o mais próximas possível, de acordo com realidade e para o entendimento das imagens através das descrições realizadas. Desta forma, os registros imagéticos/fotográficos com suas descrições informacionais servirão para comprovar a execução de todas as etapas do projeto, divulgação e acesso sobre as atividades culturais desenvolvidas pelos grupos com suas participações.

Espera-se que os resultados da disponibilização dos registros imagéticos/fotográficos com as descrições informacionais deem um suporte para a preservação de memória histórica e a possibilidade de serem utilizadas como forma de comprovação e apoio na sustentabilidade das atividades socioculturais dos Grupos de Quadrilhas Juninas participantes.

Diante das dificuldades, quanto a classificação e descarte - baixo nível de qualidade visual - dos registros imagéticos/fotográficos encontrados, considera-se para a continuidade e aprimoramento e como sugestão, que os registros das execuções dos eventos sejam feitos por fotógrafos e equipamentos profissionais, a fim de melhorias na qualidade dos registros a serem armazenados. E que a descrição ocorra em colaboração com os organizadores para melhor identificação das imagens.

BIBLIOGRAFIA

Assumpção, L. C. F. de (2013). *Registros imagéticos e a sustentabilidade: representações sobre o uso da imagem em projetos de captação de recursos em grupos de quadrilhas juninas do Distrito Federal e Entorno*. Dissertação de Mestrado em Ciência da Informação, Faculdade de Ciência da Informação - Universidade de Brasília, Distrito Federal.

Buckland, M. K. (1991). Information as thing. *Journal of the American Society for Information Science (JASIS)*, v. 45, n. 5, 351-360.

Campos, J. T. de. (2007). *Educ. Soc.*, Campinas, v. 28, n. 99, p. 589-606, maio/ago. Recuperado em 22 Abril, 2014, de <http://www.cedes.unicamp.br>.

Castro, A. D. et al. (2007). *Arquivos: Físicos e Digitais*. Brasília: Thesaurus.

Gueguen, G. et al. (2013). Para um modelo conceitual internacional de descrição arquivística. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, jul./dez. ,100-116. Recuperado em 2 Setembro, 2014, de <http://www.revistaacervo.an.gov.br/seer/index.php/info/article/download/658/506>.

Kossoy, B. (2009a). *Fotografia & história*. (3a ed.). São Paulo: Ateliê Editorial, 2009a.

_____. *Realidade e ficções na trama fotográfica*. (4a ed.). São Paulo: Ateliê Editorial, 2009b.

- _____. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. (2a ed.). São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- Lopez, A. P. A. (1999). Documentos imagéticos de arquivo: uma tentativa de utilização de alguns conceitos de Panofsky. *Sinopses*, São Paulo, n. 31, jun., 49-55.
- _____. (2000). *As razões e os sentidos. Finalidades de produção documental e interpretação de conteúdos na organização arquivística de documentos imagéticos*. 2000. Tese de Doutorado em História Social, Programa de Pós-Graduação em História Social da FFLCH-USP. São Paulo.
- _____. (2008). El contexto archivístico como directriz para la gestión documental de materiales fotográficos de archivo. *Universum*, Talca, v. 23, n. 2, p. 12-37, 2008.
- _____. (2013). Usos e desusos da ISAD(g) por Instituições de Custódia Documental. In: *Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa*, II S52t (2011). Tecnologia, informação e acesso. São Paulo, Brasil, 16 a 17 de novembro de 2011. São Paulo: Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa. FAU-USP.
- Lóssio, R. (2003). Ciclo junino. *Pesquisa Escolar Online*, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Recuperado em 6 Junho, 2014, de <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>.
- Nobrega, Z. S. (2013). *A festa do Maior São João do Mundo: dimensões culturais da festa junina na cidade de Campina Grande*. Tese de Doutorado em Cultura e Sociedade - Universidade Federal da Bahia. Recuperado em 28 Maio, 2014, de <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/8976/1/Zulmira%20N%C3%B3brega.pdf>.
- Panofsky, E. (1995). *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento*. (2a ed.). Lisboa: Editorial Estampa.
- _____. (2003). *La perspectiva como forma simbólica*. (2a ed.) (Careaga, V., Trad.). Barcelona: Tusquets Editores.
- _____. (2009). *Significado nas artes visuais*. (3a ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Paes, M. L. (2010). *Arquivo teoria e prática*. (3a ed.). Rio de Janeiro: FGV.
- Pavezi, N. (2010). *Arquivo fotográfico: uma faceta do patrimônio cultural da UFSM*. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais e Humanas - Universidade Federal de Santa Maria-RS.
- Rangel, L. H. V. (2008). *Festas juninas, festas de São João: origens, tradições e história*. São Paulo: Publishing Solutions.
- Robredo, J. (20xx). *Filosofia da ciência da informação ou ciência da informação e filosofia? – Uma questão que merece ser pensada*. Recuperado em 10 Setembro, 2010, de <http://www.cinform.ufba.br/7cinform/soac/papers/369a2be3343ea1ed160564371174.pdf>.
- Santos, M. R. (2010). dos. *Nos arraiais da memória: as quadrilhas juninas escrevem diferentes*

histórias. Ebook, Recife.

Sawaya, M. R. (1999). *Dicionário de informática e internet*. São Paulo: Nobel.

Apartheid fotográfico nos arquivos: o problema do tratamento conteudista

Natália de Lima Saraiva

Arquivista na Universidade de Brasília
Mestranda em Ciência da Informação (UnB)
natalinha.saraiva@gmail.com

Tânia Maria de Moura Pereira

Arquivista na Universidade de Brasília
Mestranda em Ciência da Informação (UnB)
taniamourafe@gmail.com

Resumo: Este artigo trata do problema do tratamento não-arquivístico de acervos fotográficos, considerando a tradição de organizar documentos fotográficos a partir do conteúdo das imagens e a descrição do item documental, nas mais variadas instituições, públicas ou privadas, tendo única e exclusivamente o acesso a informação como objetivo, o que gera um problema, pois não respeitam os princípios arquivísticos e resulta no rompimento dos vínculos orgânicos e contextuais desses documentos. O percurso metodológico é um estudo de caso de tratamento conteudista nos arquivos ou *apartheid* fotográfico, no qual é apresentado um relato do exemplo do acervo fotográfico digital do Arquivo Central (ACE) da Universidade de Brasília (UnB), que é composto por imagens digitalizadas das fotografias convencionais produzidas no período de 1961 a 2006, oriundas do registro da construção da UnB e também das atividades acadêmicas e administrativas ocorridas na universidade, formando uma massa documental fotográfica digital (MDFD) desprovida de contexto.

Palavras-chave: Contexto. Conteúdo. Documentos fotográficos de arquivo.

Abstract: This paper deals the problem the nothing archival processing of photographic records, considering the tradition of organizing photographic documents from the content of Images and the description of the document item, in various institutions, being they public or private, having access to information exclusively how objective, which creates a problem, because it does not comply with the archivistic principles and results in the disruption of organic and contextual links these documents. The methodological approach is a case study of conteudista treatment in files or apartheid photographic, in which this presents an account of the case of digital photographic records of the Arquivo Central (ACE) da Universidade de Brasília (UnB), which is composed of digitized images of the photographs conventional produced in period 1960-2006, derived from the record of the construction of UnB and also the academic and administrative activities doing the university, forming a massa documental fotográfica digital (MDFD) devoid of context.

Keywords: Content. Context. Archival photographic documents.

1 INTRODUÇÃO

Os documentos fotográficos são comumente reconhecidos e identificados pela beleza da arte retratada, do acontecimento ou pessoas envolvidas. E devido à fragilidade do suporte (fotografias tradicionais emulsionadas) chamam a atenção dos organizadores da documentação acarretando na separação física dessas fotografias do restante do acervo documental que o acompanha.

Nesse contexto, é habitual considerar no tratamento arquivístico de documentos fotográficos apenas a análise conteudista como única referência para a organização e disponibilização do acervo. Essa escolha é decorrente da interferência realizada na separação dos documentos pelo suporte e que alterou a configuração original do acervo. Assim, utilizando-se do conteúdo como fundamento de gestão e disponibilização, corre-se o risco de que a análise do conteúdo informacional da imagem conduza a mecanismos de classificação e organização dos conjuntos de modo que, comumente, dificulta a restituição do contexto ou destituem o documento de seu contexto de produção, isto, conseqüentemente, impacta no valor de prova das atividades institucionais do produtor do arquivo.

Dessa forma, este artigo pretende responder aos seguintes questionamentos: como são formados os arquivos fotográficos (digitais ou tradicionais) das instituições públicas ou privadas? E as supostas razões dessa formação? Essas perguntas serão respondidas a partir do caso estudado, o acervo fotográfico do Arquivo Central (ACE) da Universidade de Brasília (UnB).

2 DESCRIÇÃO DO CASO

O acervo fotográfico do Arquivo Central (ACE) da Universidade de Brasília (UnB) é composto por cerca de dez mil fotografias em suporte tradicional e quarenta mil imagens digitalizadas a partir das fotografias convencionais produzidas no período de 1961 a 2006, oriundas do registro da construção da UnB e também das atividades acadêmicas e administrativas ocorridas na universidade. As correspondentes digitalizadas estão disponibilizadas em pastas e subpastas com diversas cópias, sem nenhuma metodologia de organização registrada ou aparente, formando uma Massa Documental Fotográfica Digital (MDFD) cuja principal característica é a disposição caótica dos documentos fotográficos, se configurando como um problema de acesso.

Esse problema foi gerado ao longo do tempo, no momento da produção dos documentos fotográficos digitais, pelo então Centro de Documentação (CEDOC), atual ACE, que atuava numa

perspectiva de tratamento do conteúdo das imagens e de atendimento das demandas de pesquisa de forma individual. Sem se preocupar com o registro das funções e atividades que deram origem a cada fotografia. Essa ação de gestão interventiva e conteudista no acervo fotográfico resultou em um acervo digital desprovido de seu contexto arquivístico impossibilitando a compreensão desses documentos em relação às atividades da Universidade de Brasília e dificultando a disponibilização e acesso às informações.

Essa ausência de informações contextuais relacionadas aos objetivos e finalidades de produção dos documentos fotográficos de arquivo dificulta o controle efetivo e o uso, naquilo que Lopez (2009) aponta como:

um evidente desrespeito aos princípios norteadores da arquivologia e impossibilita atender minimamente aos requisitos exigidos pelo Conselho Internacional de Arquivos para a aplicação da Norma Internacional de Descrição Arquivística – ISAD-G, bem como a Norma Brasileira de Descrição Arquivística – Nabrade (p.165).

A interferência no conjunto documental produzido, as fotografias, para uma tentativa de dispô-las em pastas, sem a prévia definição e registro de uma metodologia que aliasse a identificação da proveniência¹ da documentação fotográfica com o contexto de produção dessas resultou em cópias e mais cópias desnecessárias de fotografias digitais, dispostas em pastas diferentes e, na grande maioria, com nomes de arquivos distintos.

3 MATERIAL E MÉTODO

O material analisado neste artigo foi o acervo fotográfico tradicional produzido pela UnB e disponível atualmente para consulta no Arquivo Central e também o acervo digital, composto por correspondentes do acervo fotográfico tradicional e outras das quais não há informação. Foram utilizadas como material neste estudo a ficha de descrição preenchida (anexos 1 e 2), produzida em papel e ordenada pela numeração atribuída por ordem de entrada da fotografia no acervo; a mesma ficha correspondente à descrição no sistema *Lightbase* (anexo 3); e o diretório contendo as pastas do acervo digital (anexo 4). Tais materiais são de uso interno do ACE e estão disponíveis para o usuário externo.

¹ Princípio segundo o qual cada documento deve ser colocado no fundo donde provém e, nesse fundo, no seu lugar de origem [...] a aplicação do princípio da proveniência garante, por um lado, a ordem estritamente administrativa que preside à organização dos documentos nas unidades e que estes devem conservar e, por outro, o valor de testemunho que alguns deles têm (Couture & Rosseau, 1998, p.82).

O método utilizado foi a análise qualitativa dos problemas gerados pelo tratamento conteudista aplicado ao acervo fotográfico do Arquivo Central da Universidade de Brasília. O ponto de partida foi a análise da descrição contida na ficha de descrição utilizada para o acervo fotográfico tradicional emulsionado e da sistemática de organização das fotografias digitais. O trabalho foi dividido em quatro etapas: escolha aleatória de uma ficha de descrição de uma fotografia no acervo; análise da ficha de descrição e comparação dessa com a descrição do sistema *Lightbase*; análise da organização do diretório contendo as pastas do acervo digital e, por último, localização da mesma fotografia no acervo digital. Toda a argumentação foi conduzida pelos princípios e normas arquivísticas, permitindo extrair algumas informações sobre as características da descrição conteudista e suas consequências para o acesso.

4 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Esta seção trata da análise dos materiais indicados no tópico anterior buscando responder as perguntas norteadoras da discussão, que abordam como são constituídos os acervos fotográficos e as razões dessa formação. Iniciando a discussão pela análise do acervo fotográfico tradicional e suas características, em seguida a configuração do acervo digital com os respectivos resultados obtidos a partir da argumentação teórica.

A partir da escolha aleatória da ficha de descrição de uma fotografia realizou-se a observação do acervo tradicional. Esta observação possibilitou identificar que a ordenação das fotografias está baseada numa sequência numérica das fichas relacionada com o ano de entrada da fotografia no acervo. As fichas de descrição estão dispostas separadas das fotografias, e ordenadas em ordem crescente. Algumas fichas são agrupadas de acordo com o tema retratado na descrição, o que reflete na numeração. Por exemplo: o agrupamento da fotografia identificada com o número 110_25 possui vinte e cinco fotos, cada uma com sua respectiva ficha de descrição, que trata do mesmo tema supostamente denominado “construção”. O modelo de ficha descritiva (anexos 1 e 2) contempla os seguintes campos: localização, data entrada, nº negativo, nº foto, arranjo, código, autor, origem, data, local, descrição, eventos, pessoas, obs., palavras-chaves, material (papel, celuloide, negativo, positivo, diapositivo, contato, redução, ampliação, negativo – 1ª geração, negativo – 2ª geração), descrição física (cor, p/b, formato), estado de conservação (rasgado, c/dobra, c/fungo, manchado, quebrado, perfeito, riscado, escrito, colado), reprodução (data). Apesar da ficha ter sido elaborada com grande quantidade de campos, causa estranheza o fato de muitos campos não terem sido

preenchidos, e outros apresentam informações incompreensíveis, tais como a utilização de siglas sem seu significado e a despadronização dos termos utilizados na elaboração do texto.

O preenchimento da ficha de descrição com foco no conteúdo da imagem retratada destaca a forma de fazer análise conteudista dos documentos fotográficos. A técnica de descrição conteudista tem aspectos relacionados a leitura de imagem no que se refere a descrição denotativa, isto é, contemplando o que se vê objetivamente na imagem, ou seja, as pessoas, coisas, figuras e situações retratadas em determinado espaço de tempo. Esse tipo de descrição, quando realizado em arquivos, sem considerar o contexto de produção do documento fotográfico torna-se um problema, pois retira desses documentos seu caráter probatório. Além disso, reflete no acesso à informação, uma vez que “a imagem fixada não existe fora de um contexto, de uma situação [...] é preciso buscar informações fundamentais que respondam a perguntas do tipo: como as imagens foram geradas? por quem? para quem? por quê?” (Sardelich, 2006, p. 458, com adaptações) para que sejam considerados documentos de arquivo. Isto só ocorre se forem preservadas as vinculações orgânicas, aquelas ligadas às funções e atividades do produtor arquivístico, que no caso é a própria instituição.

Outra característica da descrição conteudista que se destaca no tratamento realizado no acervo tradicional analisado, é que esse trabalho é feito sem observar os princípios e normas de descrição arquivística, o que repercute na dificuldade de recuperação. O ato de descrever se caracteriza pela enumeração das qualidades essenciais do objeto e, no caso dos arquivos, tem o propósito de favorecer o acesso às informações contidas nos documentos independentemente do suporte. Para atingir esse objetivo, busca-se representar de forma detalhada as estruturas, vinculações, funções e atividades registradas nos documentos com foco na finalidade probatória das ações. Essa descrição compreende, em amplo aspecto, todas as atividades exigidas para a preparação de instrumentos de pesquisa e meios de busca. No caso em estudo a descrição da fotografia número 110_25 apresenta o seguinte texto: *vista aérea do campus universitário em construção. Em 1º plano, a esquerda, aparecem os prédios da Biblioteca Central e da Reitoria (em construção). Mais ao centro aparecem o ICC com seus estacionamentos e os prédios das SGs, FEs e OCAs. Após eles veem-se alguns blocos residenciais da asa norte. Ao fundo está a esplanada dos ministérios e outros prédios* (anexo 1). Nota-se que a descrição omite o caráter contextual de produção, ignora as perguntas: por que as imagens foram geradas? por quem? para quem? e como? E, além disso, não apresenta a descrição da relação orgânica entre as fotografias do mesmo agrupamento, que supostamente teriam algum elemento comum, restando apenas como artifício a análise do item documental apartado daquilo que dá significado aos arquivos, o contexto de criação dos documentos.

Essa situação é um problema para o acesso, pois no que se refere às normas de descrição de documentos de arquivo, a ISAD (G) tem como fundamento a descrição multinível, do geral para o particular, respeitando a informação relevante para o nível de descrição, a relação entre as descrições e a não repetição da informação, o que claramente não ocorreu no exemplo citado acima, revelando-se uma contradição em relação ao que preconiza o Conselho Internacional de Arquivos:

o objetivo da descrição arquivística é identificar e explicar o contexto e o conteúdo de documentos de arquivo a fim de promover o acesso aos mesmos. Isto é alcançado pela criação de representações precisas e adequadas e pela organização dessas representações de acordo com modelos predeterminados. Processos relacionados à descrição podem começar na ou antes da produção dos documentos e continuam durante sua vida. Esses processos permitem instituir controles intelectuais necessários para tornar confiáveis, autênticas, significativas e acessíveis descrições que serão mantidas ao longo do tempo. (CIA, 2001, p. 10).

Ressalta-se ainda, no exemplo analisado, que a descrição conteudista, sem considerar os princípios da proveniência e da ordem original, levou a uma organização empírica e improvisada do acervo. Tais princípios formam a base da Arquivologia, e sua aplicação nos fundos de arquivo os constituem com suas características unívocas e relacionais. O princípio da proveniência indica que os documentos devem refletir seu produtor, ou seja, o caráter orgânico, e o princípio da ordem original delimita a organização interna dos documentos nos respectivos conjuntos documentais, respeitando a ordem original na qual eles foram produzidos e armazenados. Neste aspecto, ao realizar a separação das fotografias dos documentos contextuais que lhes davam significado a consequência foi a formação de um acervo constituído a partir do suporte, sem vínculo de organicidade e dificultando o acesso à informação. Essa dificuldade é causada pela falta de consistência e padronização da descrição conteudista, percebida na análise das fichas de descrição que, em alguns casos, trazem termos claros, como a descrição completa das siglas, por exemplo, e em outros a ausência ou apenas uma sigla sem significado, como no caso exemplificado.

Apostando na automação da recuperação da descrição conteudista realizada no acervo fotográfico tradicional foi adotada a primeira versão do sistema *Lightbase* (anexo 3), que tenta replicar o mesmo estilo conteudista da ficha de descrição. No entanto, ao buscar no sistema a mesma fotografia (110_25) analisada por meio da ficha de descrição, com a finalidade de compará-la com o formulário apresentado pelo sistema, constatou-se que há ausência de informações referentes aos campos de descrição no sistema informatizado. Ou seja, o sistema pode ser útil para a otimização da recuperação dos documentos fotográficos, porém não exprime confiança devido à ausência de informações, a não correspondência com os princípios e normas arquivísticas, o não atendimento dos requisitos para produção de sistemas informatizado de gestão arquivística e carece de atualização

quanto aos recursos tecnológicos. Por exemplo, na ficha analisada temos o dado referente ao campo “data de entrada” e ao “nº negativo” (anexo 1) e no sistema *Lightbase* (anexo 3) essas informações foram omitidas.

A análise da organização do diretório contendo as pastas do acervo digital parte da primeira tela do diretório (anexo 4) que aparentemente não reflete a caracterização do fundo, das séries, dos dossiês, nem dos itens documentais como preconiza a ISAD (G), mas apenas a separação temática das pastas. Em seguida, ao selecionar a pasta denominada “pesquisa” (anexo 5), escolhida de forma aleatória, percebeu-se a existência de setenta e sete subpastas nomeadas de forma intuitiva e subjetiva, sem a evidência de um estudo intelectual aparente ou de metodologia. As pastas estão nominadas de diversas formas: nome de pessoas, setores internos da Universidade, siglas, temas de pesquisas, entre outras, o que indica a falta de padronização na escolha dos termos e duplicidade informacional.

Ao realizar uma busca no recurso *localizar* do *Windows*, dentro da pasta pesquisa, obteve-se como resultado (anexo 6) dezessete cópias da mesma fotografia (110_25) disposta em subpastas diferentes. As considerações acerca dessa disposição incluem a duplicidade de documentos de forma desnecessária, a ocupação inapropriada do recurso digital de armazenamento, além de dificultar a gestão do acervo fotográfico digital, gerando uma Massa Documental Fotográfica Digital (MDFD). O mesmo procedimento foi aplicado a outra pasta da raiz do diretório, a pasta “fav-pedro” (anexo 7) que apresentou as mesmas características quanto a replicação da fotografia e problemas de padronização. A utilização dessa forma de representação do conteúdo como fundamento da organização e disponibilização das informações acarreta no risco de que a realização da análise do conteúdo informacional da imagem conduza a mecanismos de classificação dos conjuntos que comumente dificultam a restituição do contexto de produção: o que, conseqüentemente, impacta no valor de prova das atividades institucionais do produtor, pois:

um tratamento documental pouco eficiente, desprovido de informações contextuais, revelador da necessidade de se retomar a aplicação dos princípios arquivísticos nas atividades de identificação, contextualização, classificação e descrição dos acervos (LOPEZ, 2014, p. 68).

Assim, as análises extraídas desse caso nos permite concluir que as intervenções realizadas nos acervos, na tentativa de organizá-los, se utiliza do método da separação dos suportes com foco na preservação, mas sem dar a devida relevância ao contexto de produção. Não raro, os documentos fotográficos são reconhecidos e identificados pela beleza da arte retratada, do acontecimento ou pessoas envolvidas e chamam a atenção dos organizadores da documentação, que optam pela separação física dessas fotografias do restante do acervo documental. Esse tipo de tratamento

acarreta na análise conteudista como única referência para a organização e disponibilização do acervo, o que resulta em um *apartheid* fotográfico, caracterizado por documentos descontextualizados, fragmentados e desprovidos do caráter probatório, tão importante para a delimitação dos documentos de arquivo.

BIBLIOGRAFIA

Conselho Internacional de Arquivos. (2000). *ISAD(G): norma geral internacional de descrição arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional.

Lopez, A.P.A. (2009). *Uma visão arquivística sobre os documentos fotográficos referentes ao decanato de ensino de graduação presentes no acervo do Centro de Documentação da Universidade de Brasília*. Brasília: Ciência da Informação, 38 (3), 160-176.

Lopez, A.P.A. (2014). *Del artefacto mágico al píxel: estudios de fotografía*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Documentación de la UCM.

Rousseau, J. & Couture, C. (1998). *Os fundamentos da disciplina Arquivística*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Sardelich, M. E. (2006). *Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa*. Cadernos de Pesquisa, 36 (128) 451-472.

ANEXOS

Anexo 1: Ficha de descrição (frente)

CEDOC - UnB		ARQUIVO FOTOGRÁFICO	
LOCALIZAÇÃO:	DATA ENTRADA: 1993	Nº NEGATIVO: 17	Nº FOTO: 140-2
		ARRANJO: CÓDIGO : AUTOR : ORIGEM : Universidade Federal de Pernambuco - Recife (UFPE) DATA : 30.05.1940 LOCAL : Universidade de Brasília - Brasília	
PALAVRAS-CHAVES: vista aérea, campos universitários, construção, Biblioteca Central, Reitoria, IOC, SG, FE, OCA, mineração, Esplanada dos Ministérios.		DESCRIÇÃO: Vista aérea de campos universitários em Recife. Em 1º plano, à esquerda, aparece o prédio da Biblioteca Central e da Reitoria (em construção). Mais adiante, aparece o IOC com seus estacionamentos e o prédio da SG, FE e OCA. Após eles, vê-se alguns blocos residenciais das Mourões. Na parte inferior, a Esplanada da Ministérios. EVENTOS: PESSOAS : e outros prédios.	
		OBS: antigo nº CEDOC 118	

Anexo 2: Ficha de descrição (verso)

MATERIAL			
☐ PAPEL	☐ NEGATIVO	☐ CONTATO	☐ NEGATIVO
☐ CELULÓIDE	☐ POSITIVO	☐ REDUÇÃO	☐ 1ª GERAÇÃO
☐	☐ DIAPOSITIVO	☐ AMPLAÇÃO	☐ 2ª GERAÇÃO
DESCRIÇÃO FÍSICA			
☐ COR	FORMATO	☐	☐
☐ P/B	☐	☐	☐
ESTADO DE CONSERVAÇÃO			
☐ RASGADO	☐ MANCHADO	☐ RISCADO	☐
☐ C/ DOBRA	☐ QUEBRADO	☐ ESCRITO	☐
☐ C/ FUNGO	☐ PERFEITO	☐ COLADO	☐
REPRODUÇÃO			
DATA:			

Anexo 3: Sistema Lightbase

LBW - Ambiente de Aplicação

Principal Aplicação Registro Edição Pesquisa Relatórios Utilitários Janela Ajuda

CONTROLE DO ARQUIVO FOTOGRAFICO : 1

CAD FOTOGRAFICO

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
 CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO - CEDOC
 SETOR DE ARQUIVO FOTOGRAFICO

LOCALIZAÇÃO ENTRADA NR NEGATIVO NR DA FOTO

ARRANJOS

AUTOR DATA DEC 1970 LOCAL UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UNB)

ORIGEM ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL (VER FOTO C:\Acervo_Fot\00110_25.htm

DESCRIÇÃO VISTA AEREA DO CAMPUS UNIVERSITARIO EM CONSTRUÇÃO. EM 1º PLANO, A ESQUERDA, APARECEM OS PREDIOS DA BIBLIOTECA CENTRAL E DA REITORIA (EM CONSTRUÇÃO).

EVENTO CAMPUS UNIVERSITARIO - CONSTRUÇÃO

DESCRIPTOR VISTA AEREA, CAMPUS UNIVERSITARIO, CONSTRUÇÃO, BIBLIOTECA CENTRAL, REITORIA, ICC, SG, FE, OCA, MINHOCAO, ESPLANADA DOS MINISTERIOS

PESSOAS OBS CEDOC 118

Anexo 4: Primeira tela do diretório

Computador > ACE (\\messier\FUB5\UnB) (W:) > LOGAN > arquivo fotografico >

Organizar Nova pasta

	Nome	Data de modificaç...	Tipo	Tamanho
Favoritos				
Área de Trabalho	0)fotografia - numeradas	09/12/2014 17:56	Pasta de arquivos	
Downloads	1)fotografia - não numeradas	09/12/2014 17:59	Pasta de arquivos	
Locais	3)fotografia - programas	09/12/2014 17:59	Pasta de arquivos	
Galeria do Web Slice	4)fotografia - pesquisas	09/12/2014 18:00	Pasta de arquivos	
Sites Sugeridos	5)fotografia - exposições	09/12/2014 18:01	Pasta de arquivos	
Bibliotecas	acervo_fot	09/12/2014 18:01	Pasta de arquivos	
Documentos	fav - pedro	09/12/2014 18:01	Pasta de arquivos	
Imagens				
Músicas				
Vídeos				

Anexo 5: Conteúdo da pasta pesquisa

Computador > ACE (\\messier\FUB5\$\\UnB) (W:) > LOGAN > arquivo fotografico > 4)fotografia - pesquisas >				
Organizar	Nova pasta			
	Nome	Data de modificaç...	Tipo	Tamanho
Favoritos				
Área de Trabalho	geralda	09/12/2014 17:59	Pasta de arquivos	
Downloads	glenio	09/12/2014 17:59	Pasta de arquivos	
Locais	goretlica	09/12/2014 17:59	Pasta de arquivos	
Galeria do Web Slice	goret2greves	09/12/2014 17:59	Pasta de arquivos	
Sites Sugeridos	goretida	09/12/2014 17:59	Pasta de arquivos	
	goretjeanica	09/12/2014 17:59	Pasta de arquivos	
Bibliotecas	goretjeaninanova	09/12/2014 17:59	Pasta de arquivos	
Documentos	goretvisitas	09/12/2014 17:59	Pasta de arquivos	
Imagens	gorettiretrô	09/12/2014 17:59	Pasta de arquivos	
Músicas	goretisuzete ida	09/12/2014 17:59	Pasta de arquivos	
Vídeos	grevesacs	09/12/2014 17:59	Pasta de arquivos	
	grevestauladeg	09/12/2014 17:59	Pasta de arquivos	
Grupo doméstico	historia	09/12/2014 17:59	Pasta de arquivos	
	históricoacs45anos	09/12/2014 17:59	Pasta de arquivos	
Computador	históricocamila	09/12/2014 18:00	Pasta de arquivos	
Disco Local (C:)	historicodec80	09/12/2014 17:59	Pasta de arquivos	
Disco Local (D:)	históricogoretifau	09/12/2014 18:00	Pasta de arquivos	
ACE (\\messier\FUB5\$)	historicoileiane1	09/12/2014 17:59	Pasta de arquivos	
ACE (\\messier\FUB4\$)	históricoleiliane2	09/12/2014 18:00	Pasta de arquivos	
UnB-PUB (\\messier\FUB5\$)	historicoileiane3	09/12/2014 17:59	Pasta de arquivos	
	históricomeire	09/12/2014 18:00	Pasta de arquivos	
Rede	historicomovestudiantil	09/12/2014 17:59	Pasta de arquivos	
	historicovictormácia1	09/12/2014 17:59	Pasta de arquivos	
	historicovictormácia2	09/12/2014 17:59	Pasta de arquivos	
	icc	09/12/2014 18:00	Pasta de arquivos	
	icc lara	09/12/2014 18:00	Pasta de arquivos	
	iccpompeu	09/12/2014 18:00	Pasta de arquivos	
	if - marcelo secom	09/12/2014 18:00	Pasta de arquivos	
	invasões	09/12/2014 18:00	Pasta de arquivos	
	jeanina projeducaç	09/12/2014 18:00	Pasta de arquivos	
	lit	09/12/2014 18:00	Pasta de arquivos	
	medicinamarcoshistória	09/12/2014 18:00	Pasta de arquivos	
	oca	09/12/2014 18:00	Pasta de arquivos	
77 itens Status Offline: Online Disponibilidade of... Não disponível				

Anexo 6: Pesquisa da fotografia 110_25

Resultados da Pesquisa em arquivo fotografico

Organizar Salvar pesquisa

Local	Nome	Tipo	Dimensões	Tamanho	Data de modificação
Favoritos	00110_25	Imagem JPEG	3500 x 2544	718 KB	
	00110_25	Imagem JPEG	3500 x 2544	718 KB	
	00110_25	Imagem JPEG	3500 x 2544	718 KB	
	00110_25	Imagem JPEG	3500 x 2544	718 KB	
	00110_25	Imagem JPEG	3500 x 2544	718 KB	
	00110_25	Imagem JPEG	3500 x 2544	718 KB	
	00110_25	Imagem JPEG	3500 x 2544	718 KB	
	00110_25	Imagem JPEG	3500 x 2544	718 KB	
Computador	00110_25	Imagem JPEG	3500 x 2544	718 KB	
	00110_25	Imagem JPEG	3500 x 2544	718 KB	
	00110_25	Imagem JPEG	3500 x 2544	718 KB	
Rede	00110_25	Imagem JPEG	3500 x 2544	718 KB	
	00110_25	Imagem JPEG	3500 x 2544	718 KB	
W:\LOGAN\arquivo fotografico\acervo_fot	00110_25	Imagem JPEG	354 x 258	31,1 KB	28/06/2002 13:51
	00110_25	Imagem JPEG	354 x 258	31,1 KB	

18 itens

Anexo 7: Pesquisa na pasta fav-pedro

Computador > ACE (\\messier\FUB5\$\\UnB) (W:) > LOGAN > arquivo fotografico > fav - pedro

Organizar Nova pasta

Favoritos

- Área de Trabalho
- Downloads
- Locais
- Galeria do Web Slice
- Sites Sugeridos

Bibliotecas

- Documentos
- Imagens
- Músicas
- Vídeos

Grupo doméstico

- Computador
- Disco Local (C:)
- Disco Local (D:)
- ACE (\\messier\FUB5\$)
- ACE (\\messier\FUB4\$)
- UnB-PUB (\\messier\FUB3\$)

Rede

Nome	Data de modificação...	Tipo	Tamanho
darcy ribeiro	09/12/2014 18:01	Pasta de arquivos	
icc - vista aérea e externa	09/12/2014 18:01	Pasta de arquivos	
icc - vista interna	09/12/2014 18:01	Pasta de arquivos	
inauguração e darcy ribeiro	09/12/2014 18:01	Pasta de arquivos	

4 itens Status Offline: Online
Disponibilidade of... Não disponível

Acesso e recuperação de informação: fotografias disponibilizadas no Sistema Integrado de Acesso ao Arquivo Público Mineiro - SIAAPM

Niraldo José do Nascimento

Doutorando em Ciência da Informação (UnB)

niraldo@unb.br

Resumo: O presente artigo faz uma análise do acesso e recuperação de documentos imagéticos, especificamente, fotografias, disponibilizadas no Sistema Integrado de Acesso ao Arquivo Público Mineiro - SIAAPM. O sistema informatizado do Arquivo Público Mineiro (APM), disponível na Internet, abriga, no momento, cerca de 5,0% de todo o acervo documental do APM. O acervo iconográfico é, atualmente, composto por 8.401 imagens digitalizadas. A instituição tem como meta inserir anualmente novos fundos e coleções, acervos documentais e bibliográficos no sistema. A conclusão é de que o SIAAPM não atende satisfatoriamente às necessidades de pesquisa, apresentando-se como um sistema de recuperação de informação complexo e pouco amigável, não contemplando de forma eficiente as necessidades de pesquisadores e consulentes.

Palavras-chave: Acesso e recuperação de informação. Fotografia. Arquivo Público Mineiro.

1 INTRODUÇÃO

Retirada de uma pasta devidamente catalogada, o Diretor de Conservação de Documentos do Arquivo Público Mineiro (APM), mostra uma foto de Getúlio Vargas (FIG. 1), quando de uma de minhas visitas pessoais à instituição, em Belo Horizonte, capital do Estado de Minas Gerais, Brasil.



Figura 1: Fotografia realizada pelo autor do artigo (2015)

Essa é a segunda parte de uma visita e entrevistas informais, de aproximadamente seis horas não consecutivas, em um mesmo dia, que fiz no APM. No período da manhã, das nove às doze horas, conversei sobre as políticas gerais do APM e, especificamente, sobre o acervo iconográfico, com a bibliotecária e Diretora de Gestão de Documentos, e sua assessora direta, Gestora Pública.

No período da tarde, percorri dezenas de salas, conduzido pelo já citado Diretor de Conservação de Documentos, visitando desde os acervos fotográficos, cinematográficos, cartográficos, até os de documentos institucionais e históricos em geral. Ao final da visita, fizemos uma reunião de fechamento do trabalho em ambiente descontraído, no qual tivemos a oportunidade de trocar experiências e tratar de assuntos mais amenos, mas não menos importantes.

Estruturalmente, o APM é diretamente subordinado à Secretária de Estado de Cultura do Estado de Minas Gerais¹, composto por uma Superintendência, Diretoria de Gestão de Documentos, Diretoria de Acesso à Informação e Pesquisa, Diretoria de Arquivos Permanentes e Diretoria de Conservação de Documentos. Demais estâncias e/ou funcionalidades subalternas não se encontram disponíveis para consulta no site ou em publicações, e não foram pesquisadas, uma vez que as diretrizes políticas de tratamento do acervo iconográfico são ditadas pelas diretorias citadas acima.

2 ACERVO DOCUMENTAL E ICONOGRÁFICO

O APM foi fundado em julho de 1895, na antiga capital de Minas, Ouro Preto. O acervo data do início do século XVIII contemplando documentos oriundos da administração colonial, do império e da república, bem como arquivos privados de personalidades públicas e instituições, ligadas à história do Estado e considerados de interesse social. Os documentos estão em suportes materiais diversos como pergaminhos, papéis (de trapo, pasta química, mecânica e mista), mapas, plantas, gravuras, fotografias (desde o daguerreotipo, ferrótipo, albuminas, negativos de vidro e acetato), filmes cinematográficos, fitas de áudio e outros suportes (LOPES; AMORIM, VIEIRA, s.d).

Visando facilitar o acesso à informação, o APM desenvolveu o SIAAPM – sigla de Sistema Integrado de Acesso ao APM - uma base informatizada cujo objetivo é facilitar e democratizar a pesquisa de documentos, seja na sede da instituição ou através da Internet.

Estatísticas de 2013 apontam que o acervo disponibilizado no SIAAPM gira em torno de 1.000.000 de imagens digitalizadas, dos diferentes tipos de documentos.

¹ Um vídeo institucional do APM está disponível em <
http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/x_movie/x_movie_view.php?cid=2&lid=2>. Acesso em 07 mar. 2015.

Em 2012 foram contabilizados 272.765 acessos, número esse que vem crescendo em decorrência dos projetos e convênios com várias instituições que têm por objetivo a digitalização e disponibilização de novos acervos no sistema. (APMa, s.d.).

Na página principal do APM na Internet, há uma informação que pode levar a uma interpretação duvidosa, principalmente se o foco do pesquisador/consulente recai apenas sobre o acervo iconográfico ou outros tipos de documento:

No SIAAPM já estão disponíveis, para consulta, instrumentos de pesquisa, milhares de documentos (manuscritos, iconográficos, cartográficos, filmográficos), a coleção da centenária Revista do Arquivo Público Mineiro e milhares de fichas catalográficas dentro da Plataforma Hélio Gravatá, entre outros. **Atualmente, cerca de 5,0% do acervo do APM está disponibilizado integralmente no SIAAPM.** A Instituição tem como meta inserir anualmente novos fundos e coleções, acervos documentais e bibliográficos no sistema (APMb, s.d., grifo nosso).

Há que se compreender que, os 5% citados se referem a todos os documentos do APM e não apenas aos iconográficos ou demais. O acervo iconográfico, composto por 8401 imagens, encontra-se totalmente digitalizado e disponível na Internet. Embora essa informação tenha sido confirmada junto ao Diretor de Conservação de Documentos, Lopes; Amorin; Valle Jr., Vieira (s.d., p.3) citam 11.000 fotografias e 200 imagens de mapas e plantas. Carneiro (2003, p.2) afirma que “O APM abriga sob sua custódia um importante acervo de fotografias, álbuns, negativos de vidro, em película e slides⁶ [...]” e em nota de fim que “6 O acervo é constituído de 14.000 fotos, 70.000 negativos em película, 42 negativos de vidro e 280 slides de 35mm sob a guarda da Diretoria de Arquivo Permanente.” (CARNEIRO, 2003, p.12).

3 ACESSO E RECUPERAÇÃO DA INFORMAÇÃO - SIAAPM

Na fase inicial, optou-se por priorizar as coleções mais sensíveis a fatores de degradação, documentos com maior acesso e os acervos de guarda compartilhada ou dispersos em várias instituições. Em pouco mais de cinco anos, já haviam sido digitalizados 350 mil páginas de documentos textuais, 11 mil fotografias e 200 mapas e plantas.

No que se refere ao tratamento de imagens e sua digitalização visando tanto a publicação no SIAAPM como na Revista do APM, foi desenvolvido um módulo específico de processamento digital de imagens, visando melhorar a qualidade visual e a legibilidade dos documentos históricos.

A solução combinou características globais e locais, sendo o processamento dividido em quatro etapas.

Primeiro, as características globais do documento são extraídas. Na segunda etapa, são identificadas as linhas que apresentam conteúdo textual. Na etapa seguinte, é realizada a limiarização das linhas selecionadas, combinando características locais e globais. Finalmente, na última etapa, é realizada a binarização global do documento. A utilização

dessa abordagem nas imagens do acervo da RAPM foi eficiente para melhorar a qualidade visual e a legibilidade em 92% dos documentos. (BERTHOLDO, 2010, p.146)

O SIAAPM foi desenvolvido em parceria com a empresa de consultoria privada Bertholdo, utilizando a arquitetura ArquivoBR Enterpris. ArquivoBR é um *software* totalmente nacional e projetado especificamente para instituições arquivísticas². Sem menosprezar aparente e profundo trabalho de pesquisa e desenvolvimento realizado, é possível perceber, sem entrar nos méritos dos conceitos, que a multidisciplinaridade ou interdisciplinaridade do projeto, deixou algumas sequelas no que tange ao acesso às informações. Realizar pesquisas de fotografias no SIAAPM não é uma tarefa fácil, mesmo para quem possui alguma expertise.

Isso pode ser comprovado no artigo de Bertholdo (2010, p.136-145). Há uma forte ênfase nas questões tecnológicas em detrimento das questões de organização e classificação de fotografias, quando cita, por exemplo:

Constatou-se que desenvolver sistema de informação para acesso ao acervo é uma tarefa complexa, porém, ainda mais complexo é garantir o funcionamento desses sistemas em longo prazo, considerando os inúmeros fatores relacionados à obsolescência digital. (BERTHOLDO, 2010, p.141).

A tecnologia é uma ferramenta, e sua complexidade evolutiva não pode justificar limitações de disponibilização e acesso à informação, via meios digitais, ao contrário, deve promover. Embora não seja um ponto focal dessa comunicação, percebe-se que um velho ditado da área de informática tem fundamento - “O Analista de Sistemas é um profissional que não entende nada fora de sua área, mas é chamado para solucionar problemas de todas as áreas”³. Da mesma forma, não se pode esperar que um especialista em arquivos tenha domínio de tecnologias informatizadas de acesso à informação. É nesse paradoxo que reside as maiores dificuldades dos projetos interdisciplinares.

Entende Tobias (1998, p. 209) que:

Várias questões essenciais relativas ao acesso intelectual aplicam-se aos serviços de criar referências na atualidade. Talvez, o mais importante seja a **demanda crescente**, que este autor chama de “**ingenuidade de acesso**”, ou seja, o acesso ao conhecimento especializado, **assunto de não especialistas nesse assunto**. [Tradução nossa. Grifo nosso].

Haveria, assim, duas fortes tendências para explicar essa demanda. A primeira está intimamente ligada ao grande volume de publicações acadêmicas, profissionais ou não. A segunda, pode ser definida como uma tendência geral em direção à interdisciplinaridade intelectual. As

² De acordo com os dizeres do da página do ArquivoBR: *Desenvolvido de acordo com normas nacionais como Nobrade e e-ARQ Brasil (Normas propostas pelo Conarq), o ArquivoBR utiliza modernas técnicas de recuperação de informação que garantem aos usuários do acervo rapidez e simplicidade em suas buscas.* O termo “[...] normas nacionais como [...]” sugere a existência de outras, não citadas no site. Disponível em <<http://www.meuarquivobr.com.br/modules/wfchannel/index.php?pagenum=9>> Acesso em 09 mar. 2015.

³ Fonte ignorada.

constantes mudanças da tecnologia da informação, referidas por (Bertholdo, idem), têm efeitos óbvios sobre os serviços de referência. A tarefa de integrar informações de diferentes formatos é uma delas. A repartição das distinções entre serviços de referência e serviços de computação / informação é outra. Tobias (1998), o que acentua a dificuldade de projetos dessa natureza, criando um paradoxo de difícil solução.

Como exemplo, tentou-se recuperar a fotografia XX no SIAAPM, sabendo-se apenas que Getúlio Vargas esteve presente a Belo Horizonte em uma determinada época, uma pesquisa ampla, com apenas as restrições do município e da data provável. Optando pela opção “Coleção”, na escolha do município, Belo Horizonte aparece listada seis vezes, FIG. 2, e, em todas as tentativas, o resultado foi negativo

The screenshot shows the 'PESQUISA AVANÇADA - FOTOGRAFIAS' interface. The search term 'Getúlio Vargas' is entered in the 'PALAVRAS-CHAVE' field. The 'DATA' field is set from 1930 to 1954. The 'TIPO' is set to 'Coleção'. The 'FUNDOS E COLEÇÕES' dropdown is set to 'MUNICÍPIOS MINEIROS'. The 'LOCAL' dropdown is open, showing a list of locations, with 'BELO HORIZONTE (MG)' selected and highlighted. The 'ORDENAR POR' and 'CRITÉRIO DE ORDENAÇÃO' fields are empty. Logos for the Government of Minas Gerais and the National Archives are visible at the bottom right.

Figura 2: Pesquisa no sistema pelos termos “Coleção” e “Local”.

Fonte: Capturada via Internet do SIAAPM (2015)

Optando pela opção “Fundo”, ao pesquisador/consulente, sem conhecimentos prévios, só resta recorrer a todas as opções, conforme FIG. 3.

The screenshot shows the 'PESQUISA AVANÇADA - FOTOGRAFIAS' interface. The search term 'Getúlio Vargas' is entered in the 'PALAVRAS-CHAVE' field. The 'DATA' field is set from 1930 to 1954. The 'TIPO' is set to 'Fundo'. The 'FUNDOS E COLEÇÕES' dropdown is open, showing a list of collections, with 'Escolha um tipo' selected and highlighted. The 'LOCAL' dropdown is empty. The 'ORDENAR POR' and 'CRITÉRIO DE ORDENAÇÃO' fields are empty. Logos for the Government of Minas Gerais and the National Archives are visible at the bottom right.

Figura 3: Pesquisa no sistema pelos termos “Fundos e Coleções” e “Local”

Fonte: Capturada via Internet do SIAAPM (2015)

Finalmente, optando apenas pelo termo “Getúlio Vargas”, obtém-se uma profusão de fotografias individuais, sem especificação de quantidade, sendo que muitas delas, não estão ligadas à figura do ex-presidente, como Avenida Getúlio Vargas e relacionadas ao local, como “Estudantes do grupo escolar Barão do Rio branco em evento cívico”, FIG 4.



Figura 4: Formação cívica de alunos, na Av. Getúlio Vargas

Fonte: Capturada via Internet do SIAAPM (2015)

O problema mais elementar está, contudo, está em escolher a opção Acervo>Acervo Iconográfico a partir da página principal⁴. A opção foi testada com software atualizado, Windows 8.1, utilizando três navegadores: Google Chrome, Mozilla Firefox e Internet Explorer, com todos os complementos ativos. Em nenhum dos três as imagens aparecem. Ver exemplo do Google Chrome na FIG. 5.

⁴ Disponível em < http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/>. Acesso em 10 mar. 2015.

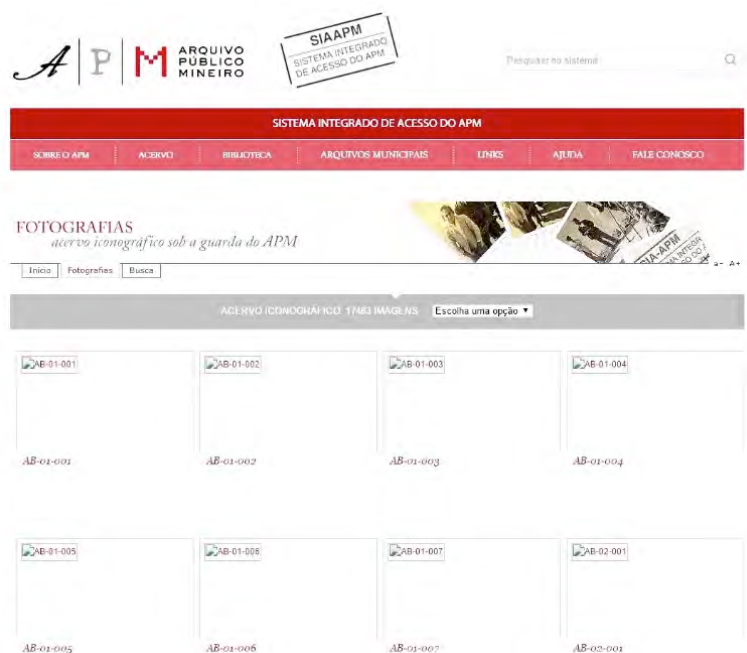


Figura 5: Página principal do acervo iconográfico do APM

Fonte: Capturada via Internet do SIAAPM (2015)

Somente após clicar em algumas delas, cujo código aparece como indecifrável, é possível ver a foto, caracterizando-se, em linguagem popular, como uma “caixinha de surpresas”. Tentou-se recorrer, ainda mesmo, ao código de programação da página, mas não foi encontrado nenhum sinal evidente que denunciasse o problema.

A definição de indexadores para fotografias é, realmente, um processo complexo, como afirma Uliama (2012, p. 12):

Os pontos de acesso indexados e disponibilizados para tornar um documento acessível não dão conta da riqueza informacional do conteúdo do documento de partida que será indexado. Assim, a ausência de critérios nos processos de análise e síntese de fotografias para a sua representação e recuperação em grandes estoques de informação prejudicam a apreciação do indexador.

E continua:

Descrever uma fotografia e dela extrair significados linguísticos pode parecer tarefa simples ou destituídas de regras. Entretanto, há uma série de dificuldades em definir, na prática, parâmetros para a extração de unidades de termos descritores. Para os profissionais da análise de imagens, a representação do conteúdo é uma situação crítica, pois o indexador precisa traduzir informações codificadas em informações verbais, e o desafio da indexação está no processo de interpretação. (Uliana, 2012, p. 18).

Na busca de melhores práticas, há necessidade de superar barreiras, como nesses exemplos de nomes de fundos e acervos do APMc (2015):

FUNDOS

MM-189(22) - VISTA PARCIAL DA CIDADE DE OURO PRETO (MG)

NCS-097 - FUNDOS DO ANTIGO HOTEL UNIÃO INDUSTRIAL EM JUIZ DE FORA (MG)

MM-189(24) - VISTA PARCIAL DA CIDADE DE OURO PRETO (MG)

MM-189(12) - VISTA PARCIAL DA CIDADE DE OURO PRETO (MG) [...]

ACERVOS

FJBP-1-1-108 - JOÃO NEPOMUCENO KUBITSCHKE

OM-1-022 - BADARÓ

JBA-015 - MULHER NÃO IDENTIFICADA

JBA-004 - VIRGÍLIO DE ABREU - ESTUDANTE DE OURO PRETO [...]

Na ausência de uma lista de siglas, como o pesquisador/consulente, poderá saber o que significa MM, NCS, FJP, OM ou JBA, por exemplo? Apenas navegando pelas páginas do acervo com um pouco de experiência e intuição, ou a simples acaso, pois não há, como dito, um *link* para algum local que permita obter tal informação. E, assim, exige-se que haja um mínimo de conhecimento sobre os detentores dos fundos, algo que, nem sempre possa ser considerado de conhecimento geral. Na ausência de indicações é necessário pesquisar para encontrar o significado das siglas, não exclusivamente iconográficas, através da opção Acervo>Guia de Fundos e Coleções, conforme FIG. 6.



Figura 6: Guia de Fundos e Coleções do APM

Fonte: Capturada via Internet do SIAAPM (2015)

Uma simples referência às siglas contribuiria, e muito, para a recuperação de informações. Somente dessa forma foi possível saber que, por exemplo, FJBP diz respeito ao fundo FJBP- Família Joaquina Bernarda de Pompéu. Clicando sobre o termo do fundo, encontramos sua descrição, FIG. 7.

GUIA de FUNDOS e COLEÇÕES
acervo sob a guarda do APM

Início Guia de Fundos e Coleções Ficha

COLEÇÃO - FAMÍLIA JOAQUINA BERNARDA DE POMPEU	
ARQUIVOS RELACIONA	Pesquisar
NÍVEL DE DESCRIÇÃO	Coleção
CÓDIGO	FJBP
DATAS-LIMITE	1746 - 1982
HISTÓRICO/BIOGRAFIA	Joaquina Bernarda da Silva de Abreu Castelo Branco, conhecida como Joaquina do Pompeu, nasceu em Mariana (MG), no dia 20 de agosto de 1752, e faleceu a 14 de dezembro de 1824. Era filha de um advogado português, parente dos Condes de Valadares. Ficou famosa como grande latifundiária e administradora, conquistando enorme prestígio político. Transformou a Fazenda do Pompeu em uma grande propriedade. Suas terras abrangiam a região hoje compreendida pelos municípios de Pitangui, Paracatu, Abaeté e Dolores do Indaiá. Casada com o capitão Inácio de Oliveira Campos, teve 10 filhos. Pertenceram a sua linhagem, numerosas famílias dominantes na vida econômica, social e política do Estado de Minas Gerais. Dentre elas, encontram-se os Melo Franco, Benedito Valadares, Gustavo Capanema, José de Magalhães Pinto, Olegário Maciel e Ovídio de Abreu.
CONTEÚDO	O acervo é formado por correspondências de natureza pessoal e política; requerimentos; procurações; escrituras; recibos de compra, venda e partilha de bens; pagamentos de dízimos; receitas médicas; dentre outros. Possui fotografias da família, de cidades, fazendas e monumentos.
SISTEMA DE ARRANJO	Os documentos encontram-se organizados em 5 (cinco) séries: 1. Família Joaquina Bernarda do Pompeu; 2. Família Cordeiro Valadares; 3. Família Oliveira Campos; 4. Escrituras, certidões e outros documentos; e 5. Diversos.
INSTRUMENTOS DE PESQUISA	Inventário da Coleção Família Joaquina Bernarda de Pompeu; Sistema informatizado de pesquisa do acervo fotográfico.
CONDIÇÕES DE ACESSO	A pesquisa é feita através da documentação textual original. As fotografias encontram-se digitalizadas e são consultadas por meio de sistema informatizado de pesquisa.
DIMENSÃO/SUPORTE	Iconográfico: 270 fotografias; Textual: 0,40 metros lineares.

Figura 7: Descrição da coleção Família Joaquina Bernarda de Pompeu

Fonte: Capturada via Internet do SIAAPM (2015)

4 CONCLUSÃO

O SIAAPM é um sistema robusto e com grande potencial de arquivamento e imagens, não apenas iconográficas, mas de documentos de arquivo em geral. Contudo, como objeto do tema da pesquisa, acesso e recuperação de informações, apresenta muitas falhas, dificultando a experiência e necessidades do pesquisador/consulente.

Faz-se necessário que, não apenas erros, mas que a usabilidade e *user friendly*⁵ do sistema seja revista, e com urgência, tal a importância e cuidado com que foi feita a digitalização dos documentos, de acordo com o APM e a Consultoria Bertholdo, tenha sido realizada com a utilização das tecnologias mais avançadas.

Estudos futuros e atuais indicam a necessidade de ampliação das discussões nesse tema, contribuindo dessa forma, para estudos e pesquisas acadêmicas ou pessoais.

⁵ *User friendly*, termo em inglês que define, entre outras coisas, a facilidade de acesso e recuperação de informações em um sistema informatizado. Mais informações em gran impetu - Características de un sitio user friendly. Disponível em <<http://granimpetu.com/articulos/caracteristicas-de-un-sitio-user-friendly/>>. Acesso em 12 de abr. de 2015.

BIBLIOGRAFIA

- APMa. *Arquivo Público Mineiro*. Sistema Integrado de Acesso ao APM (SIAAPM). Recuperado em 7 Março, 2015, de <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/wfchannel/index.php?pagenum=6>.
- APMb. *Arquivo Público Mineiro*. Sistema Integrado de Acesso ao APM (SIAAPM). Recuperado em 7 Março, 2015, de <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/wfchannel/index.php?pagenum=6>.
- APMc. *Arquivo Público Mineiro*. Exemplos de nomes de fundos e acervos utilizando pesquisa avançada. Recuperado em 7 Março, 2015, de http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/search.php?query=&andor=AND¬acao=&dtini=&dtfim=&tipo=0&funcao=0&serie=0&subserie=0&autor=0&local=0&cor=0&ordenar=10&asc_desc=10&submit=Executar+pesquisa&action=results&id_REQUEST=cfa186a594e34416c9b4158bbdc1fd75.
- Bertholdo, F. A. R. (2010). Uma plataforma de pesquisa amplamente disponível. In: *Revista do Arquivo Público Mineiro*. v.1, 136-145. Recuperado em 10 Março, 2015, de http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/2010A02.pdf.
- Carneiro, J. A. V. (2003). Imagens decompostas: o acervo fotográfico do arquivo público mineiro. *MNEME Revista de Humanidades*. v. 4, n. 7. Recuperado em 10 Março, 2015, de <http://www.periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/160>.
- Lopes, C. E. R., Valle Jr, E. A. do, Amorim, E. V. & Vieira, F. M.. *Digitalizando para Durar: Experiência do Arquivo Público Mineiro*. Recuperado em 10 Março, 2015, de <http://www.eduardovalle.com/docs/lopes04abarqDigitalizandoParaDurar.pdf>
- Tobias, J. (1998). Seeking the Subject. *Library Trends*, v. 47, n. 2, 209-217. Recuperado em 10 Março, 2015, de https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/8211/librarytrendsv47i2d_opt.pdf?sequence=1.
- Uliana, E. C. (2012). *Análise de fotografias e de seus usos nos meios de comunicação: a experiência na Secretaria de comunicação da Prefeitura de Vitória (ES)*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós Graduação em Ciência da Informação - Universidade Federal Fluminense. Recuperado em 10 Março, 2015, de http://www.ci.uff.br/ppgci/arquivos/Dissert/Dissertacao_Elane_Uliana.pdf.



III Encuentro de las Ciencias Humanas y Tecnológicas para la integración
de la América Latina y el Caribe Internacional del Conocimiento: Diálogos en Nuestra América

Proposição de uma metodologia de identificação de conjuntos fotográficos dispersos em grandes instituições:

estudo de caso na Universidade Federal do Espírito Santo

Rosa da Penha Ferreira da Costa

Docente da Universidade Federal do Espírito Santo

Doutoranda em Ciência da Informação (UnB)

rosapenha2012@gmail.com

Resumo: Trata-se de uma pesquisa qualitativa cujo universo da amostra são as unidades administrativas e acadêmicas da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Procura-se saber quais estratégias metodológicas podem ser viabilizadas para identificação dos conjuntos fotográficos sob a guarda da UFES e aplicados em grandes instituições. Tem como objetivos estabelecer uma metodologia de identificação de conjuntos fotográficos dispersos em grandes instituições, utilizando a UFES como espaço de pesquisa; Levantar a existência de metodologias para identificação de conjuntos fotográficos; Identificar no acervo documental da UFES os conjuntos fotográficos existentes; Identificar o que está sendo gerado e o que está sendo recebido através de doações, bem como a metodologia utilizada para tratamento desse material; Verificar a forma de gestão e diagnosticar as condições de preservação desses conjuntos fotográficos; Estabelecer uma metodologia pró ativa para a organização das fotografias a serem feitas; Propor diretrizes para a gestão do patrimônio fotográfico da UFES. Utiliza-se das técnicas arquivísticas para chegar à gestão dos documentos em que se possa traduzir numa metodologia adequada à identificação de conjuntos fotográficos dispersos em grandes instituições. Espera-se obter como resultado estratégias metodológicas que possam ser viabilizadas para identificação dos conjuntos fotográficos sob a guarda dessa Universidade e aplicados em grandes instituições.

Palavras-chave: Acervo fotográfico. Arquivologia. Universidade Federal do Espírito Santo.

Abstract: This is a qualitative research whose universe of the sample are the administrative and academic units of the Federal University of Espírito Santo (UFES). Wanted to know what methodological strategies can be made possible to identify the photographic collections in the custody of UFES and applied in large institutions. Aims to establish a methodology for identifying photographic sets dispersed in large institutions, using the UFES as research space; Raise the existence of methodologies to identify photographic sets; Identify the documentary collection of UFES existing photo sets; Identify what is being generated and what is being received through donations, as well as the methodology used for the treatment of this material; Check the form of management and diagnose the conditions of preservation of these photographic collections; Establish a proactive approach to the organization of the photographs to be made; Propose guidelines for the management of photographic UFES heritage. It utilizes the archival techniques to get the management of documents that can be translated into a suitable methodology for the identification of photographic collections scattered in large institutions. Expected to get as a result methodological strategies that can be made possible to identify the photographic collections in the care of the University and applied in large institutions.

Keywords: Archival. Federal University of Espírito Santo. Photographic Collection.

1 INTRODUÇÃO

Apresenta reflexões acerca da pesquisa qualitativa em desenvolvimento no Doutorado em Ciências da Informação, Dinter UnB/UFES, na qual está sendo utilizada a metodologia de estudo de caso aplicado ao acervo fotográfico da UFES, para desenvolvimento de uma metodologia de identificação de conjuntos fotográficos dispersos em grandes instituições a ser testada em parte do acervo.

Encontra-se dividido nas seções: Arquivos Universitários, subdividido em: A Universidade Federal do Espírito Santo; Gestão Arquivística e Acervos Fotográficos; O Acervo Fotográfico da Universidade Federal do Espírito Santo.

Atualmente as fotografias que formam o acervo fotográfico sob a tutela dos Arquivos encontram-se dispersas e, em grande parte dos arquivos não há controle sobre sua produção e armazenamento. Em alguns lugares são registradas numericamente por ordem de chegada, sem identificação. Porém de acordo com Lopez (1999, p. 68-69), essa forma de organização não é a ideal, pois o arranjo deve

[...] garantir a devida contextualização dos documentos arquivísticos, resgatando as funções e atividades geradoras dos documentos e respeitando o princípio da proveniência. Para tanto, usam-se duas modalidades de arranjo: o estrutural e o funcional. Algumas instituições chegam a propor outros tipos de arranjo, fundados em assuntos, localização geográfica, cronologia, etc. A meu ver essas soluções “alternativas” desviam-se da definição conceitual de arquivo ao descartar as funções originais dos documentos como critério basal da organização arquivística e não garantem uma contextualização documental correta.

Em relação aos acervos fotográficos torna-se necessário proceder a um tratamento técnico, descrevendo as fotografias, anotando todas as informações referentes às mesmas, tanto as intrínsecas, quanto as extrínsecas: tamanho, tipo de material e técnica utilizados, data, autoria, buscando inclusive em outros documentos do arquivo informações sobre essas fotografias.

Nessa perspectiva, o tratamento técnico permitirá, então, a preservação dos documentos, bem como otimizará o uso do acervo fotográfico. A Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), o campo empírico no qual é realizado o estudo que aqui é problematizado. Por meio da pesquisa, deve, além de facilitar o trabalho do pesquisador de hoje, tornar o acervo acessível, garantindo que gerações vindouras possam ter acesso a ele.

É importante haver uma metodologia que permita a identificação de conjuntos fotográficos dispersos em grandes instituições. Infelizmente, na maioria dos arquivos, os acervos fotográficos encontram-se dispersos e não há uma organicidade no que se refere ao tratamento desse acervo,

sendo que as instituições inclusive desconhecem o acervo fotográfico que está sob sua tutela. Fato que ocorre nos arquivos universitários.

2 ARQUIVOS UNIVERSITÁRIOS

Os arquivos universitários tem sido tema de estudo e pesquisa no cenário arquivístico, mais precisamente, segundo Seffrin; Campo; Schenkel; Silva & Ohira, (2004, p. 2), “objetos de preocupação” no âmbito da arquivologia, a nível nacional e internacional, conforme fica evidente na produção bibliográfica levantada. Já em 1998, Bottino enfatizava que a produção estrangeira apresentava um número mais elevado de títulos, se comparada com a produção nacional.

Conforme Carpes e Castanhos (2011), os documentos sob guarda dos arquivos das universidades são essenciais para a administração nas diversas atividades desenvolvidas: ensino, pesquisa e extensão, testemunhando fatos que fazem parte da memória institucional, além de serem fontes de pesquisa para usuários internos: alunos, professores, e externos: historiadores e pesquisadores diversos.

Esses acervos devem ser organizados de forma a serem preservados e permitirem o acesso a informação, “visando cumprir sua função administrativa, social, técnica, cultural e jurídica”, conforme ressaltam Elias; Pereira; Moura; Martins & Borges (2011, p. 94).

2.1 A Universidade Federal do Espírito Santo

A pesquisa tem como campo de estudo a Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), fundada em 5 de maio de 1954. A UFES é uma instituição autárquica vinculada ao Ministério da Educação (MEC), com autonomia didático-científica, administrativa e de gestão financeira e patrimonial, e que atua com base no princípio da indissociabilidade entre o ensino, a pesquisa e a extensão, com vocação para atuar em todas as áreas do saber.

Com a Lei Federal nº 3.868, de 30 de janeiro de 1961, a UFES passou a constituir-se da: Faculdade de Direito, Escola Politécnica, Faculdade de Ciências Econômicas, Escola de Belas Artes, Faculdade de Odontologia, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Faculdade de Medicina e Escola de Educação Física (BORG, 1995, p. 39-40).

Em 1968, durante o cenário da Ditadura Militar Brasileira, iniciou-se o processo de reestruturação do ensino superior no Brasil, através da Lei federal nº 5.540/68. A partir desta reestruturação de 1968, fixa-se a nova estrutura da Universidade Federal do Espírito Santo,

extinguiram-se as antigas faculdades e escolas da UFES e foram substituídas na forma de oito Centros Universitários compostos por seus respectivos departamentos acadêmicos. Ainda de acordo com BORG (1995, p.49) em 1971, foi nomeado a reitor da UFES, o professor Máximo Borge Filho, que assumiu a responsabilidade de dar início à implementação da reforma da UFES estipulada pelo Decreto nº 63.577/68.

Atualmente a UFES é composta por quatro campi universitários: Goiabeiras, Maruípe, São Mateus e Alegre, com uma área territorial total de 4,3 milhões de metros quadrados. Sua infraestrutura física global é de 292 mil metros quadrados de área construída. Oferece 90 cursos de graduação, com um total de 4.975 vagas anuais. Na pós-graduação possui 47 cursos de mestrado e 16 de doutorado. Seu quadro de profissionais é formado por 1.650 professores, 2.500 técnico-administrativos. Há 20 mil estudantes matriculados na graduação e 2.500 na pós-graduação.

Na pesquisa científica e tecnológica a UFES possui cerca de 600 projetos em curso, e na extensão universitária desenvolve 700 projetos e programas com abrangência em todos os municípios capixabas, contemplando cerca de 1,5 milhão de pessoas.

Também possui um hospital, um teatro, sala de cinema, galerias de arte, centro de ensino de idiomas, bibliotecas, planetário e observatório astronômico, auditórios, ginásio de esportes e outras instalações esportivas, que prestam serviços à comunidade interna e externa. Além de um arquivo central, que como todos os arquivos universitários são guardiões da memória. Porém, para a manutenção da memória, é necessário que haja gestão arquivística nos acervos fotográficos.

3 GESTÃO ARQUIVÍSTICA E ACERVOS FOTOGRÁFICOS

Infelizmente, os acervos fotográficos, estando ou não em Instituições arquivísticas, são vistos como coleções, ou seja, ficam descontextualizados em relação a função que o originou, e muitas vezes, perdendo seu significado. Lopez (1999, p. 39), diz que “ao analisar o que a historiografia chamaria, quase um século depois, de história serial”. Esse autor reporta-se a Natalis de Wailly, que em 1841, “criou o conceito de *respect des fonds*, hoje conhecido como princípio da proveniência ou respeito aos fundos, que propunha, na realidade, o trabalho com longas séries documentais”, o que reforça a necessidade do documento arquivístico estar inserido no contexto da produção e da função que o gerou.

Em relação às instituições que as possuem em seus acervos, para Kossoy (2001), torna-se mais difícil resgatar as informações que elas contem à medida que o tempo vai passando e

consequentemente se distanciam da época na qual foram produzidas, se não foram estudadas de maneira satisfatória a partir do momento que passaram a fazer parte das coleções.

Lopez aborda a questão da documentação imagética e sua apropriação pelos arquivos. Esse autor (2000, p. 158), observa que “antes da invenção da fotografia, a ocorrência de documentos imagéticos era bastante restrita nos arquivos,” havendo em geral, “mapas, croquis e esboços eventuais” e sua inserção nos arquivos como documento ocorre “em momento posterior à ampla difusão desta técnica na sociedade”, o que para esse autor trouxe como consequência uma valorização da fotografia enquanto imagem, e com isso passa a não ser vista apenas como documento, o que contribuiu para sua descontextualização em relação às atividades para a qual foram produzidas: “[...] neste momento começa a construção do consenso equivocado a respeito da força elocutória da imagem fotográfica que falaria por si: *‘uma imagem vale mais do que mil palavras’*. (LOPEZ, 2000, p. 159).

Acerca da fotografia como documento de arquivo, uma importante contribuição é dada por Lacerda (2008), que analisa em sua tese a natureza e as características das fotografias enquanto documentos que integram os arquivos institucionais. A autora inicia seu trabalho a partir do questionamento sobre o tratamento de fotografias pertencentes a arquivos históricos, passando a investigar a trajetória do documento fotográfico como objeto teórico e metodológico na arquivologia, para isso analisando alguns dos principais manuais e textos metodológicos da área arquivística. [...]. Lacerda investiga o contexto no qual foi produzido o arquivo de imagens para entender o surgimento dos documentos visuais, a relação das imagens com as funções em sua trajetória como documento, buscando uma alteração na forma de se ver esse tipo de material, ou seja, a fotografia é vista e valorizada em relação ao seu conteúdo informativo e não como evidência das ações que determinaram sua origem e uso. Trabalha as fotografias produzidas e/ou acumuladas por instituições no cumprimento de suas funções como documentos de arquivos, ou seja, como suporte de informações de valor documental, seja informativo e/ou probatório.

Ainda de acordo com Lacerda (2008, p. 41) “é raro encontrarmos estudos que procurem historicizar a trajetória do documento fotográfico no universo das instituições de arquivo”. Essa autora (p. 41) cita que o trabalho desenvolvido por Pescador Del Hoyo, traz que traz “a notícia mais antiga recolhida é a dos arquivos públicos do Canadá” que criaram uma seção especial para a fotografia em 1908. Em relação à legislação Lacerda o decreto de fevereiro de 1926, dos comissários do povo na antiga URSS, que determina que os positivos e negativos fotográficos, bem como os cinematográficos que fossem de interesse para a história da Revolução de Outubro fossem integrados

aos arquivos centrais. Também cita que após a I Guerra Mundial recolheu-se na Alemanha todo material fotográfico do “Reicharchiv fundado em 1920, produzindo-se um desdobramento entre fotografias e filmes”, ao criarem em 1935 uma instituição especial para cada um deles. E em 1934 foi criado em Washington, nos Arquivos Nacionais, uma seção especial para esses documentos. Na Polônia, em 1955, foram criados arquivos especiais para a documentação mecânica. Lacerda (2008, p. 42) reforça que a criação de “depósitos especiais”, reservados a filmes e a consequente “especialização em relação aos locais de armazenamento” cujo fundamento é a questão da preservação, “pode ter contribuído para a prática de separação desses registros do restante de documentos já depositados nos espaços tradicionais dos arquivos.”

A afirmação de Lacerda (2008, p. 67-68), de que os documentos visuais, sonoros e/ou audiovisuais são normalmente tratados individualmente e, conseqüentemente, analisados como obra de arte por seu conteúdo temático, deve-se por sua dificuldade de inserção no quadro de funções e atividades das instituições, ou seja, “ao invés das imagens e sons serem representativas das ações que as originaram administrativamente, elas passam a apenas representar, por exemplo, os costumes de uma época, os retratados por ela, as tecnologias da época, etc.”, trazendo conseqüentemente a representação de “algo tão difícil de ser capturado como ‘a realidade passada’ e deixam para sempre de significar os motivos e razões pelas quais foram, na origem, idealizadas e produzidas.”

4 O ACERVO FOTOGRÁFICO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

Em relação ao seu acervo fotográfico, as fotografias encontram-se dispersas nas diversas unidades administrativas e acadêmicas da Universidade, de forma diversa: coladas em álbuns, em envelopes, dentro de caixas de sapato, etc.

Para Lacerda (2008, p. 73), a fotografia é vista como documento que contém “informação em geral, não informação arquivística”, talvez por seu caráter interdisciplinar, e pelo fato de que a arquivologia usa como aporte teórico o pensamento de outras áreas, precisando desenvolver uma teoria e metodologias próprias. Além das questões já levantadas por essa autora, chama a atenção à observação acerca da falta de formação acadêmica dos profissionais arquivistas em relação a documentos visuais, o que inclui também despreparo em descrever imagens em linguagem verbal, preocupando-se basicamente com sua preservação, conservação e restauração.

Conforme Lacerda (2008, p. 94), as fotografias são consideradas “documentos únicos, referentes ao tema ou fato visual que apresentam, produto de uma autoria que encontra no fotógrafo

a personalidade criadora da imagem.” Apesar desse fato, ao fazer parte de algum acervo arquivístico, leva ao fato de ser referenciado como fonte “apenas os nomes dos arquivos”, o que de acordo com Lacerda leva no mínimo a duas perdas: “deixa-se de considerar os possíveis significados que o exame das circunstâncias de produção do documento no contexto funcional pode oferecer”, além do “risco de apresentar uma postura ingênua diante da fonte ao assumir, pelo não questionamento, que as fotografias descritas em instrumentos de pesquisa não carregam em si as marcas das decisões metodológicas e teóricas”, que segundo ela “ajudaram a transformá-las em ‘fontes disponíveis’ ao pesquisador.”

Segundo Lopez (1999, p. 33, 34), ressurgem antigos problemas ao ampliarem-se os conceitos de fonte histórica e documento, problemas esses relacionados à organização dessas fontes, que trazem também “novas questões, como a relação entre esses registros, a cidadania e o direito à memória”, pois para ele “não basta o livre acesso do cidadão aos diversos registros que informam sobre o passado para garantir a construção da memória a partir dos elementos eleitos pelo próprio grupo”, uma vez que pensa a questão da memória como selecionada e construída de forma dinâmica pelos grupos sociais.

Lacerda (p.15) observa que predomina a regra metodológica de separar os documentos iconográficos do restante do acervo,

[...]. Esta regra, que tem justificativa do ponto de vista da aplicação de procedimentos de conservação diferenciados, estende-se à própria organização do material iconográfico, que recebe arranjo e descrição independentes dos aplicados ao restante do fundo, ocasionando uma perda dos significados daquelas imagens no contexto da produção arquivística do conjunto. As imagens acabam sendo tratadas pelo seu conteúdo intrínseco, não sendo percebidas enquanto portadoras de um *vínculo arquivístico*, que as remete a outros documentos e, em última instância, as liga ao próprio titular do arquivo (pessoa física ou jurídica), o responsável pela produção e acumulação da documentação. (LACERDA, 2008, p. 15).

Também constata que o material iconográfico, em especial a fotografia, é tratado como peças de uma coleção, de forma individualizada, cujo conteúdo é descrito e posteriormente indexadas, para que dessa forma seja possível ter seus assuntos recuperados.

Esse mesmo tratamento de coleção é dado ao acervo fotográfico da Universidade Federal do Espírito Santo, cujos itens ficam separados do restante do acervo, em gaveteiros, sem remissivas que poderiam relacioná-los com o restante da documentação produzida dentro da mesma função para o qual foram geradas. Essa situação de isolamento é descrita no trabalho de Lacerda:

[...] percebi a mesma configuração típica na organização dos documentos fotográficos, a que dispõem esses itens em separados do restante da documentação, nem sempre mantendo com cuidado as necessárias remissivas que poderiam manter ligados documentos separados fisicamente por motivos imperativos à organização e conservação. [...] nada que pudesse, mesmo que de forma preliminar, apontar para os contextos mais amplos de produção a partir

dos quais os documentos forma gerados e mantidos. Ao contrário, além da situação de isolamento das fotografias, encontrei descrições pulverizadas de conteúdo temático das mesmas, numa opção metodológica cuja consequência é dar vida curta à imagem fotográfica, na medida em que a descrição privilegia a relação da imagem e do referente imediato sem levar em conta as circunstâncias do surgimento dessa relação. Esse aspecto me motivou a investigar a razão desse tratamento aplicado aos documentos fotográficos, tão difundido na área arquivística. (LACERDA, 2008, p. 17, 18).

Essa idéia de formação de coleções fotográficas é relatada por Lacerda (2008, p. 42, 43) que reforça o fato de que outras instituições na França, já na metade do século XIX, por compra e/ou doação, formam importantes fundos ou coleções de fotografias, porém esses acervos “ainda não se encontravam tão comumente nos ambientes dos arquivos históricos, já possuidores de vasta documentação escrita” o que segundo essa autora pode “explicar a ausência da problematização do documento fotográfico no manual de 1898 produzido pela Associação de Arquivistas Holandeses”. O que segundo Lacerda provavelmente ocorreu no Brasil. A autora afirma que, no Brasil, D. Pedro II formou uma das primeiras e mais importantes coleções fotográficas do mundo (2008, p. 42), dispostas em álbuns ou de forma avulsa, com assuntos diversos: “retratos de personalidades, vistas, documentação de obras de engenharia do século XIX, reportagens, ensaios antropológicos, entre outras”, sendo que esse acervo encontra-se sob a guarda da Biblioteca Nacional, como dito anteriormente. Sendo que o uso feito pelas instituições das coleções fotográficas intensificou-se a partir da primeira metade do século XX.

Para Lopez (2000, p. 160), “a importância do contexto de produção requer a discussão das limitações do alcance do tratamento de documentos imagéticos embasado na identificação e priorização de suportes, técnicas ou ‘leituras’ de seu conteúdo informativo”, porém ressalva que não isto não invalida a “análise documentária ou a adoção de sistemas descritivos por assuntos”, mas de compreender que os “procedimentos metodológicos não podem se responsabilizar pela determinação das diretrizes da classificação documental [...]”, pois sua eficácia acontece na descrição e uso secundário do documento.

Esse autor (1999, p. 41) afirma que são os produtores dos documentos e/ou pesquisadores que devem utilizar e/ou interpretar ideologicamente os documentos, pois ao arquivista cabe a tarefa de organizá-lo de acordo com o contexto de produção.

Na pesquisa procura-se saber quais estratégias metodológicas podem ser viabilizadas para identificação dos conjuntos fotográficos sob a guarda da UFES e que possam ser aplicados em grandes instituições. Tem como objetivos estabelecer uma metodologia de identificação de conjuntos fotográficos dispersos em grandes instituições, utilizando a UFES como espaço de pesquisa; levantar a existência de metodologias para identificação de conjuntos fotográficos; Identificar no acervo

documental da UFES os conjuntos fotográficos existentes; identificar o que está sendo gerado e o que está sendo recebido através de doações, bem como a metodologia utilizada para tratamento desse material; verificar a forma de gestão e diagnosticar as condições de preservação desses conjuntos fotográficos; estabelecer uma metodologia pró ativa para a organização das fotografias a serem feitas e propor diretrizes para a gestão do patrimônio fotográfico da UFES.

5 CONSIDERAÇÕES

Um dos problemas da arquivística enfatizado por Lacerda (p. 69, 70) em relação a acervos fotográficos é a falta de um pensamento próprio, pois a herança vinda de outros campos do conhecimento, como a Biblioteconomia e a Museologia, é aceita sem questionamentos ou mesmo adaptações. Soma-se a esse fato a não utilização do princípio da proveniência e ordem original no tratamento do acervo fotográfico, aliados a diversidade de tamanhos e formatos que requerem um tratamento específico, observa-se que esses mesmos problemas são enfrentados pela Universidade Federal do Espírito Santo.

Infelizmente, os acervos fotográficos, estando ou não em *Instituições Arquivísticas*, são vistos como coleções, ou seja, ficam descontextualizados em relação à função que o originou, e muitas vezes, perdem o seu significado. As imagens armazenadas por diversas instituições são usadas de forma indiscriminada, muitas vezes sofrem intervenções, manipulações e adaptações de toda ordem, o que leva ao esvaziamento de seus conteúdos históricos e simbólicos, além de descompensar seus tempos formativos.

São reproduzidas sem critérios, separadas do restante da documentação que as originou, sem remissivas que permitam ao profissional arquivista e/ou ao pesquisador, saber porque foram produzidas. É preciso que haja nas instituições uma metodologia para organização/tratamento de imagens, sem que essas fiquem descontextualizadas.

Sabe-se que muitas vezes separam a fotografia do restante da documentação buscando "preservá-la", porém espera-se que as Instituições, públicas ou privadas, busquem preservá-las sem que fiquem fora de contexto.

BIBLIOGRAFIA

- Brasil. Casa Civil. *Lei nº 3.868 de 30 de Janeiro de 1961*. Cria a Universidade Federal do Espírito Santo e dá outras providências. Recuperado em 26 Agosto, 2013, de <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-3868-30-janeiro-1961-353637-publicacaooriginal-1-pl.html>.
- Brasil. Casa Civil. *Decreto nº 63.577 de 8 de Novembro de 1968*. Fixa a nova estrutura da Universidade Federal do Espírito Santo e dá outras providências. Recuperado em 26 Agosto, 2013, de <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-63577-8-novembro-1968-405276-norma-pe.html>.
- Brasil. Casa Civil. *Lei nº 5.540 de 28 de Novembro de 1968*. Fixa normas de organização e funcionamento do ensino superior e sua articulação com a escola média, e dá outras providências. Recuperado em 26 Agosto, 2013, de http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l5540.htm.
- Bottino, M. (1998). Arquivos universitários: repertório bibliográfico preliminar. *Arq. & Adm.*, Rio de Janeiro, v. 1, n.2, jul./dez., 57-79.
- Borgo, I. A. (1995). *UFES: 40 anos de história*. Vitória: UFES, Secretaria de Produção e Difusão Cultural.
- Carpes, F. S. & Castanho, D. M. (2011). A política nacional de arquivos na perspectiva das Universidades Federais do Rio Grande do Sul. Belo Horizonte, *Perspectivas em Ciência da Informação*, v. 16, n.4, out./dez., 192-211.
- Elias, E. D; Pereira, A. C; Moura, I. I. de; Martins, L. F. M. & Borges, S. C. (2011). Arquivo Permanente: a memória institucional da UFSC. *Ágora*, Florianópolis, v. 21, n. 43, 93-109. Recuperado em 20 Março, 2014, de <https://agora.emnuvens.com.br/ra/article/view/386>.
- Kossoy, B. (2001). *Fotografia & história*. (2a ed.). São Paulo: Ateliê Editorial.
- Lacerda, A. L. (2008). *A fotografia nos arquivos: a produção de documentos fotográficos da Fundação Rockefeller durante o combate à febre amarela no Brasil*. Tese de Doutorado em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo. Recuperado em 25 Julho, 2011, de <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-11092008-145559>.
- Lopez, A. P. A. (1999). *Tipologia documental de partidos e associações políticas brasileiras*. São Paulo: História Social USP/Loyola. Recuperado em 25 Julho, 2011, de <http://www.diplomaticatipologia.blogspot.com/p/biblioteca.html>.
- Lopez, A. P. A. (2000). *As razões e os sentidos*. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH-USP. Disponível em: <<http://www.diplomaticatipologia.blogspot.com/p/biblioteca.html>>. Acesso em: 25 jul. 2011.
- Sefrin, C; Campo, E.; Schenkel, M. B. de C.; Silva, S. R. B. da & Ohira, M. L. B. (2004). Gestão de documentos em arquivos universitários: estudo de caso no Arquivo Central da FAED-UDESC. In: Congresso Nacional de Arquivologia, 1., 2004, Brasília (DF). *Anais...* Brasília (DF): Associação Brasileira de Arquivologia (ABARQ); Universidade de Brasília, 2004. 1 CD.