UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

BRUNO DE ANDREA ROMA

**Fotografia em regime de arquivo:
das atribuições de valor à atribuição de sentido**

Versão corrigida

São Paulo

2021

BRUNO DE ANDREA ROMA

**Fotografia em regime de arquivo:
das atribuições de valor à atribuição de sentido**

Versão corrigida

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em História.

Área de concentração: História Social

Orientadora: Profª. Dra. Solange Ferraz de Lima

Co-orientador: Prof. Dr. André Porto Ancona Lopez

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R756 ROMA, Bruno de Andrea

Fotografia em regime de arquivo: das atribuições de valor à atribuição de sentido / Bruno de Andrea Roma; orientadora, Solange Ferraz de Lima; co-orientador, André Porto Ancona Lopez. — 2021

217 p.

Tese (Doutorado em História) — Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

1. Arquivo Público do Estado de São Paulo — acervo fotográfico. 2. Metodologia arquivística — documentação fotográfica. 3. Fotografia — fotojornalismo. 4. Arquivo de imprensa — Última Hora (Jornal). 5. Cultura visual. I. LIMA, Solange Ferraz de, orient. II. LOPEZ, André Porto Ancona, co-orient. II. Título.

CDD 770.98 23.^a

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE F FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Bruno de Andrea Roma

Data da defesa: 03/03/2021

Nome do Prof. (a) orientador (a): Prof. Dra. Solange Ferraz de Lima

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 28/04/2021

(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: ROMA, Bruno de Andrea

Título: Fotografia em regime de arquivo: das atribuições de valor à atribuição de sentido

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em História.

Aprovado em: 03/03/2021

Banca examinadora:

Profa. Dra. Ana Maria de Almeida Camargo

Instituição: Universidade de São Paulo – DH/FFLCH

Julgamento: _____

Profa. Dra. Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus

Instituição: Universidade Federal Fluminense – DH

Julgamento: _____

Profa. Dra. Telma Campanha de Carvalho Madio

Instituição: Universidade Estadual Paulista – FFC

Julgamento: _____

À universidade pública, livre e gratuita.

AGRADECIMENTOS

A constatação de que este trabalho não se encerraria com o abraço dos colegas, familiares e amigos não foi fácil. As circunstâncias atuais nos impõem o distanciamento físico, mas a presença em pensamento é constante. Por esse motivo, fica mais latente a gratidão por todos que fizeram parte deste processo.

Gostaria de inicialmente expressar meu agradecimento aos pesquisadores que me antecederam, por terem pavimentado o caminho que possibilitou esta pesquisa. Ao apoio direto e indireto que recebi durante esse percurso, também agradeço imensamente.

Em especial:

À Profa. Dra. Solange Ferraz de Lima, orientadora deste trabalho e exemplo de pesquisadora, por todo o suporte e aprendizado.

Ao Prof. Dr. André Porto Ancona Lopez, co-orientador deste trabalho, pelos conselhos, a inspiração e o incentivo.

Às Profas. Dras. Ana Maria de Almeida Camargo, Sonia Troitiño Rodriguez e Telma Campanha de Carvalho Madio, pelos apontamentos e sugestões.

A Ieda Pimenta Bernardes, Milton Guran, Carlos de Almeida Prado Bacellar, Sérgio Silva, Wellington Teixeira, Walter Firmo e Vladimir Sacchetta, por terem aceitado conversar com a nossa pesquisa, compartilhando experiências.

Ao Arquivo Público do Estado de São Paulo e a seus funcionários, pelo atendimento sempre atencioso.

Ao Museu da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (MFMUSP), Instituto Oscar Freire (IOF), Museu de Saúde Pública Emílio Ribas, Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI/UFF), Grupo de Pesquisa Acervos Fotográficos (GPAF), à Comissão de Avaliação de Documentos e Acesso da Secretaria da Saúde, ao Serviço de Informações ao Cidadão (SIC-SP), Museu da Cidade/PMSP, Museu do Instituto Lauro de Souza Lima e Arquivo Público Municipal de Jacareí, instituições que colaboraram com a nossa pesquisa.

À Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) e a meus colegas de trabalho, agradeço a parceria cotidiana e a compreensão pelas demandas desse período.

A Aline Scátola Lopes, pela amizade e revisão cuidadosa deste trabalho.

A minha família: Dani, Ana, Denise, Sylvia, Aloísio e Maria Olivia, pelo apoio nas horas mais difíceis.

Aos meus amigos, pela convivência maravilhosa.

Aos meus pais: Dora, pelo exemplo de força e incentivo a estudar e Luiz (*in memoriam*) por uma longínqua visita ao Sebo do Messias, onde eu descobri que queria escrever História...

A Isadora, minha companheira, por tudo.

RESUMO

As dificuldades para o tratamento da fotografia em ambiente de arquivo têm sido apontadas por pesquisadores e especialistas do campo há aproximadamente três décadas. Desde então, propostas foram apresentadas e a área delineou considerável avanço teórico. No entanto, ainda se observa na prática das instituições problemas para a incorporação desse debate. A partir de uma investigação em torno da inserção, produção e acumulação de fotografias pelo poder público do estado de São Paulo, este trabalho se inicia com a constatação da predominância do Estado em diversos expedientes fotográficos na transição entres os séculos XIX e XX. Escolas, hospitais, delegacias de polícia, preventórios e sanatórios são alguns exemplos de equipamentos que fizeram uso precoce desse dispositivo. A maior parte dos documentos fotográficos produzidos nesse período, no entanto, não foi encaminhada ao Arquivo Público do Estado de São Paulo. Por outro lado, desde a aquisição do Arquivo Técnico do jornal Última Hora em 1989, a instituição passou a dedicar crescente atenção ao tema, sobretudo pautada pela acumulação de acervos da imprensa. A ascendência de documentos dessa natureza guarda relações diretas com a dificuldade que o Arquivo Público teve em lidar com a documentação fotográfica produzida pelo Estado. Discursos de excepcionalidade e atribuição de valor podem ser observados de forma recorrente para justificar tal conduta. Nosso trabalho investigou a natureza e origem desses discursos, procurando demonstrar as vantagens que a metodologia arquivística pode oferecer ao enfrentamento desse problema. A compreensão do funcionamento de um arquivo de imprensa foi elemento importante desse processo. Percebemos que a pluralidade de expedientes envolvidos na construção do discurso visual do jornal Última Hora pode ser apreendida de seu arquivo. No lugar dos discursos de valorização, a atribuição de sentido propiciada pelo regime arquivístico se apresenta como o melhor caminho, tanto para a preservação quanto para a abordagem historiográfica desse tipo de material.

Palavras-chave: Arquivos. Arquivos Públicos. Fotografia. Fotojornalismo. Cultura visual. Documento fotográfico.

ABSTRACT

Researchers and field experts have been addressing the challenges of handling photographs in archive environments for approximately three decades. Since then, proposals have been presented and the field has experienced significant theoretical advancement. Nevertheless, institutions still struggle today to incorporate this debate in their daily practices. Starting from an investigation into the introduction, production, and accumulation of photographs by the São Paulo state government, this research initially establishes that the State has played a predominant role in several uses of photography in the turn of the 19th to the 20th century. Schools, hospitals, police departments, preventoria, and sanatoria are some examples of facilities that have made early use of this device. However, most photographic documents produced in that period have not been submitted to the Public Archives of the State of São Paulo. Meanwhile, since acquiring the Technical Archives of the defunct Brazilian newspaper *Última Hora* in 1989, the institution has increasingly dedicated itself to the topic, especially regarding the accumulation of press collections. The influence of this type of document is directly related to the difficulties experienced by the Public Archives to handle photographic documents produced by the State. We observe an ongoing rhetoric based on exceptionality and attribution of value to justify this approach. Our work has investigated the nature and origin of such a rhetoric, while aiming to demonstrate the benefits that an archival methodology may offer to face this issue. Understanding the inner workings of a press archive was an important element in this process. We have noticed that the myriad of uses involved in the construction of the *Última Hora* newspaper's visual discourse can be apprehended from its archive. Instead of adopting valuation discourses, an attribution of sense made possible in the archival context seems the best way toward both the preservation of and the historiographic approach to this kind of material.

Keywords: Archives. Public Archives. Photography. Photojournalism. Visual culture. Photographic document.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	17
1 FOTOGRAFIA: DOCUMENTO, ESTADO E ARQUIVO	23
1.1 FOTOGRAFIA: VER E DOCUMENTAR.....	23
1.2 A FOTOGRAFIA DOCUMENTO E O ESTADO: O DISPOSITIVO DOCUMENTAL E SUA INSERÇÃO NO BRASIL	29
1.3 A FOTOGRAFIA COMO TÉCNICA DOCUMENTAL ESTATAL EM SÃO PAULO: O CASO DA SAÚDE PÚBLICA	36
1.4 O INDIVÍDUO NA FOTOGRAFIA ESTATAL: MÉTODO E ARQUIVO.....	49
1.5 ARQUIVO, FOTOGRAFIA E ESTADO NO SÉCULO XIX: APROXIMAÇÕES.....	52
1.6 AUSÊNCIA E PRESENÇA DE FOTOGRAFIAS EM ARQUIVOS PÚBLICOS: O CASO DO ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO.....	55
2 O CONTEXTO DE FORMAÇÃO DO ACERVO DO ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO	66
2.1 O QUE É E PARA QUE SERVE UM ARQUIVO PÚBLICO?.....	66
2.2 A FORMAÇÃO DO ACERVO DE UM ARQUIVO PÚBLICO: É NECESSÁRIO PERCORRER PEGADAS.....	72
2.3 O ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO E O SISTEMA DE ARQUIVOS DO ESTADO DE SÃO PAULO	89
3 A FORMAÇÃO DO ACERVO ICONOGRÁFICO DO ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO	94
3.1 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES SOBRE DOCUMENTO FOTOGRÁFICO E VALOR ECONÔMICO EM ARQUIVOS PÚBLICOS	94
3.2 A AQUISIÇÃO DA “COLEÇÃO SAMUEL WAINER” PELO ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO.....	103
3.3 O FUNDO ÚLTIMA HORA E O ESTABELECIMENTO DE UMA POLÍTICA PARA FOTOGRAFIA NO ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO	112
3.4 ATRIBUIÇÃO DE VALOR E DOCUMENTO FOTOGRÁFICO: CONCLUSÕES SOBRE O CASO DO ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO	128
4 FOTOGRAFIA DE IMPRENSA: DOCUMENTO FOTOGRÁFICO E ARQUIVO	131
4.1 A INTRODUÇÃO DO DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO NA IMPRENSA	131
4.2 A FOTOGRAFIA DE IMPRENSA SOB A PERSPECTIVA DO DOCUMENTO FOTOGRÁFICO ..	135

4.3 A ERA DAS AGÊNCIAS E UM NOVO VALOR PARA A FOTOGRAFIA NO BRASIL	140
4.4 A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO DE EXCEPCIONALIDADE E VALOR NA FOTOGRAFIA DE IMPRESA: O SENSACIONAL E O SENSACIONALISMO	147
4.5 O ARQUIVO COMO REVELADOR DOS DISCURSOS CONSTRUÍDOS PELA IMPRENSA	158
4.6 O ARQUIVO TÉCNICO DO JORNAL ÚLTIMA HORA: PRODUÇÃO E ACUMULAÇÃO	165
4.7 O FUNDO ÚLTIMA HORA: IDENTIFICAÇÃO E TRATAMENTO	189
4.8 O PROBLEMA DO BANCO DE IMAGENS COMO FIM DE PRESERVAÇÃO DE FOTOGRAFIAS: OS ÚLTIMOS PASSOS DA AUTONOMIZAÇÃO DA IMAGEM.....	193
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	200
REFERÊNCIAS.....	203
ANEXO	214

APRESENTAÇÃO

Este trabalho é resultado de uma pesquisa que se iniciou em 2015, ainda no âmbito do mestrado, mas cujas inquietações iniciais surgiram entre os anos de 2011 e 2013, período em que estagiei e fui pesquisador do Arquivo Público do Estado de São Paulo (Apesp). No princípio da pesquisa, nosso foco estava dirigido aos aspectos formais do fundo Última Hora, que é parte do acervo do Apesp, sobretudo seu contexto de produção. No entanto, as circunstâncias de aquisição e tratamento desse conjunto documental nos fizeram perceber que sua biografia poderia permitir um estudo mais amplo, com o objetivo de refletir sobre os valores envolvidos com a preservação de fotografias.

Em 2016, durante o exame de qualificação do mestrado, recebemos a proposta de que o trabalho passasse ao doutorado direto, possibilitando que finalmente abordássemos um espectro maior de problemáticas relacionadas à circulação e acúmulo de fotografias no estado de São Paulo. Em função dessa ampliação, nossas discussões permitiram conclusões também mais abrangentes sobre a prática de preservação de documentos fotográficos. Nosso trabalho apresenta, portanto, reflexões sobre a fotografia como recurso documental, sua inserção na administração pública do estado de São Paulo, sua utilização pela imprensa, os processos de valoração relacionados ao registro fotográfico e suas implicações para a preservação em regime de arquivo.

Para esclarecermos a nossa proposta, convém destacarmos a expressão “em regime de arquivo” que acabamos de utilizar e que está no título deste trabalho. Convencionalmente nos referimos aos documentos preservados em arquivos como “de arquivo”, o que naturaliza de certa forma essa condição. No entanto, a manutenção da condição arquivística é muito frágil, pois depende fundamentalmente de padrões de contextualização e organicidade. Ao perderem esses padrões, os documentos perdem também em capacidade documental: deixam de espelhar seus produtores, perdem a autenticidade e a fidedignidade das informações que carregam. Assim como a expressão que escolhemos, nosso trabalho também destaca a fragilidade do estatuto arquivístico dos documentos fotográficos.

Nos últimos vinte anos no Brasil, o debate em torno dos documentos fotográficos em arquivos foi muito aprimorado. Foi possível questionar tratamentos de exceção, desenvolver protocolos e discussões em torno do patrimônio documental nacional. Ainda assim, a prática de muitas instituições contrasta com esses avanços teóricos. É à luz desses debates que elaboramos essa pesquisa, buscando demonstrar a relevância da experiência do Arquivo de São Paulo para o desenvolvimento do tema. Nesse processo, nossa intenção esteve ligada ao estudo da circulação social da fotografia e à historicidade dos processos de preservação. Ainda assim, o diálogo com a arquivística nos deu as condições necessárias para que compreendêssemos onde era possível indicar problemas e a possibilidade de vislumbrar soluções.

O primeiro capítulo do trabalho parte da constatação do recurso fotográfico como um importante elemento da lógica documental pública, empregado em uma diversidade de expedientes cotidianamente empreendidos pelo Estado. Podemos afirmar que sua presença nas instituições públicas pode ser observada desde a segunda metade do século XIX por todo o mundo, quase instantaneamente depois da apresentação dos primeiros dispositivos fotográficos à sociedade. Entre os pioneiros campos em que podemos observar sua presença, destacam-se especialmente a cultura, a saúde e a segurança. Produtor de fotografias em série, esse momento marca também a obrigação do Estado em lidar com a sua acumulação e preservação. É importante considerarmos que nesse mesmo período são desenvolvidos padrões basilares da disciplina arquivística, também no bojo da administração pública. Ambos os eventos, a introdução da fotografia e desenvolvimento da arquivística, remontam as necessidades de um Estado mais eficiente, controlador e individualizador em relação aos cidadãos. Não podemos dizer, visto isso, que a fotografia é um documento novo para a arquivística ou mesmo para o Estado.

Para investigarmos a inserção do dispositivo fotográfico nos expedientes públicos do estado de São Paulo, definimos como recorte o campo da saúde pública. Entre o fim do século XIX e princípio do XX, uma diversidade de preventórios, sanatórios, hospitais de isolamento, colônias de hansenianos, asilos e desinfectórios se espalharam por todo o estado e é possível localizar a fotografia como técnica documental mobilizada por muitos deles. No entanto, também constatamos que, diferente dos documentos textuais produzidos por muitas dessas mesmas instituições, essa produção fotográfica não encontrou permanência no arquivo público, estando espalhada por uma série de museus e centros de documentação.

No segundo e terceiro capítulos do trabalho discutimos o caso particular da formação do acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo. Embora uma parte da produção fotográfica do Estado não tenha sido encaminhada ao Apesp, a instituição construiu nos últimos vinte anos um núcleo de acervo especializado nesse tipo de documentação. O maior desafio que nossa pesquisa encontrou para discutir a construção do Setor Iconográfico do Apesp, que é o atual Núcleo de Acervo Iconográfico, foi a dificuldade para abordar esse processo de forma consistente e metodológica. Não se sabia da existência de documentos ou relatos que pudessem alicerçar um debate historiográfico sobre esse assunto. Inicialmente, seguimos duas estratégias: a busca por registros escritos e a busca por testemunhos orais de pessoas envolvidas com o processo. Os depoimentos que escutamos não foram usados diretamente no desenvolvimento da tese, contribuindo como referência de orientação. Felizmente, também encontramos um conjunto muito representativo de relatórios, projetos, processos e rotinas documentadas pelo próprio Apesp, e percebemos que se tratava do caminho mais eficiente para o desenvolvimento do nosso trabalho.

Nos relatórios anuais e gerais do Apesp não existe nenhuma menção a palavra fotografia até o ano de 1989, quando a instituição esteve às voltas com a aquisição do Arquivo Técnico do Jornal Última Hora

do Rio de Janeiro, que é o atual fundo Última Hora. A essa altura o conjunto sequer era entendido como arquivo, ou fundo, mas como coleção, chamado de Coleção Samuel Wainer. Tratava-se de conjunto composto por exemplares do jornal microfilmados e em papel, negativos e ampliações fotográficas, que foram adquiridos nesse mesmo ano e transferidos para o arquivo público. A constatação de que a instituição não refletia sobre documentos fotográficos antes dessa aquisição demonstra que a compra do Última Hora foi o elemento inaugural do debate em torno desse assunto. Na verdade, a partir disso constituiu-se um projeto para tratamento do fundo que, posteriormente, deu origem ao Setor Iconográfico. Mais do que isso, passa-se a afirmar que o tratamento do Última Hora serviria de modelo para o tratamento de todos os documentos fotográficos do arquivo público. Esse ponto é fundamental porque nos coloca diante da transferência de padrões próprios do tratamento de documentos de imprensa para um universo muito maior de documentação. A produção e acumulação de fotografias pela imprensa guarda tantas peculiaridades que considerá-las modulares para a acumulação do Estado foi um empreendimento negativo para o arquivo público.

A compra do fundo Última Hora mobilizou um processo de avaliação que envolveu três pareceres técnicos, nenhum deles arquivístico. Esse cenário convocou nossa atenção para um assunto que acreditamos ter dominado horizontalmente todo o trabalho: os discursos de valor em torno da preservação de documentos fotográficos. As valorizações estéticas, artísticas, mercadológicas e históricas foram elementos recorrentes em toda a trajetória do Última Hora, da construção do Setor Iconográfico aos expedientes que a instituição empreendeu a partir disso. Esses discursos por muitas vezes substituíram reflexões mais pertinentes ao processo de tratamento arquivístico.

Foi necessário, depois disso, refletir sobre eventuais origens desse tipo de discurso de valorização, empreendimento que desenvolvemos no quarto capítulo da tese. Percebemos uma possível abordagem usando da própria trajetória do recurso fotográfico na imprensa, uma vez que na prática da imprensa ilustrada, e do fotojornalismo, também é possível identificar concepções de valor e excepcionalidade relacionadas ao estatuto da imagem fotográfica. A aproximação desses dois universos, imprensa e preservação de fotografias, nos permite ainda outras considerações para além da excessiva valorização do conteúdo visual: esses contextos revelam conflitos entre um modelo comunicacional e outro probatório de tratamento da fotografia.

Tomando por objetos a revista *O Cruzeiro* e o jornal *Última Hora*, nosso trabalho propõe uma interpretação da trajetória de utilização do recurso fotográfico por esses veículos, que compreende desde a fundação de *O Cruzeiro*, em 1928, até a fundação do *Última Hora* em 1951. A essa trajetória denominamos do sensacional ao sensacionalismo. Esse percurso aponta caminhos da construção de um discurso de excepcionalidade para a fotografia na imprensa. Consequências diretas ou indiretas desse

discurso podem ser observadas no contexto da década de 1980, momento marcante para o estudo e preservação da fotografia no Brasil. Nesse período são gestadas práticas que perduram até a atualidade. Também nesse período surgem no Brasil as agências de conteúdo, fotografias documentais recebem estatuto artístico e o patrimônio fotográfico do país passa a ser objeto de reflexão. Ainda que esse processo seja positivo em muitos aspectos, uma vez que criou um ambiente propício para a preservação desse patrimônio documental, também se reafirma com ele o discurso de valorização que discutimos no decorrer do trabalho.

Por outro lado, buscamos evidenciar que a compreensão do arquivo do jornal por meio da sua produção e acumulação empresta sentido para essa produção de fotografias, inclusive atribuindo-lhe o caráter processual que torna mais crítica a forma como nos relacionamos com elas. Compreendendo que existe organicidade na formação desses arquivos, rompemos com a excessiva autonomização das imagens, dando-lhes contexto e evitando a sua alienação. Sendo assim, ao estabelecer relações entre as produções fotográficas do Estado e imprensa, reafirmamos a percepção de que o poder das instituições constrói o status da fotografia. Esse poder está relacionado não apenas ao seu estatuto de veracidade, mas à dificuldade de estabelecer regimes de preservação não embasados em discursos de excepcionalidade.

Verificamos, por fim, que embora a linguagem da fotografia seja visual, sua realização como documento não se encerra na representação visual. A imagem, em contexto arquivístico ou historiográfico, não é autossuficiente, tampouco autossignificante. É nesse sentido que esse processo de autonomização é muito prejudicial, não apenas para a preservação arquivística, mas para a mobilização da fotografia como documento nos diversos usos que pode receber. Nossa pesquisa se encerra chamando atenção para os bancos digitais de imagens e alertando para os perigos do seu entendimento como finalidade de preservação, processo também ligado a autonomia da imagem e ao seu agenciamento. Concluimos apontando a inconveniência desse tipo de procedimento, especialmente para os arquivos públicos.

O arquivo não é uma reserva na qual se sorveria por prazer, mas é permanentemente uma falta. Uma falta semelhante àquela que falava Michel de Certeau a propósito do conhecimento ao defini-lo assim: “O que não para de se modificar por uma falta inesquecível” (FARGE, 2009, p. 58).

1 FOTOGRAFIA: DOCUMENTO, ESTADO E ARQUIVO

1.1 FOTOGRAFIA: VER E DOCUMENTAR

Podemos dizer que o anseio por preservar algo reside no âmago do ato fotográfico, seja pela crença na eficácia da representação ou pelo esforço empregado historicamente em tecnologias para fixá-la e reproduzi-la. O ímpeto de apreender está no desejo de conter o tempo daquele que fotografa e também nos inúmeros procedimentos para tornar essa imagem cada vez mais verossímil e longa. Podemos incluir nisso desde os dispositivos automáticos de trânsito que tornam incontestes determinadas infrações até o espectador que assiste ao show sob a mediação de sua câmera fotográfica.

As imagens foram a princípio feitas para evocar as aparências de algo ausente. Aos poucos foi se tornando evidente que uma imagem podia ultrapassar em duração aquilo que ela representava: mostrava, então, como uma coisa ou alguém havia antes se parecido — e assim, por implicação, como o assunto fora antes visto por outras pessoas. Mais tarde, também a visão específica do fazedor de imagens era reconhecida como parte do registro. (BERGER, 1999, p. 12).

Embora Berger trate de um sentido muito mais amplo, percebemos a transposição do espaço-tempo como um elemento historicamente relacionado à própria concepção de imagem. No entanto, as características técnicas e sociais da fotografia foram capazes de construir um universo próprio de atribuição de sentido, elevando essa confiabilidade na transposição temporal ao suposto “congelamento” do tempo proporcionado pela fotografia e sobre o qual o sociólogo Martins alerta: “O pressuposto de que a fotografia é um ato de ‘congelamento’ não é mais do que ideologia do ato fotográfico, algo bem distante da apreciação propriamente científica do que é a fotografia” (2002, p. 224).

Nesse sentido, quando mencionamos um caráter preservador, referimo-nos à crença nessa possibilidade, destacando que, como esclarece também Schwartz, aqui tratamos do ímpeto de preservação, da motivação preservadora que muitas vezes compreende o ato fotográfico, e não propriamente o seu sucesso:

Mas, apesar da retórica da representação não mediada, o fotógrafo era — e continua sendo — a evidência material de uma decisão humana de preservar a aparência de uma pessoa, um objeto, um documento, um prédio ou um evento que se julgou ter valor duradouro. (SCHWARTZ, 2000, p. 19, tradução nossa)¹

Exemplo disso é a expressão que designa o que compreendemos nesta reflexão por ato fotográfico: captura.² Não caberá aqui discutir o que define a captura fotográfica na sua complexidade, apenas destacar a semântica que envolve exclusivamente essa palavra que, além do significado evidente no contexto

¹ “But, despite the rhetoric of unmediated representation, the photograph was, and continues to be, the material evidence of a human decision to preserve the appearance of a person, an object, a document, a building, or an event judged to have abiding value.”

² “Com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora de seu modo constitutivo, fora do que a faz ser como é, estando entendido por um lado que essa ‘gênese’ pode ser tanto um ato de produção propriamente dito (a ‘tomada’) quanto um ato de recepção ou de difusão” (DUBOIS, 2012, p. 59.). Optaremos, neste trabalho, por utilizar a palavra “captura” em vez de “tomada”, mas preservando o sentido apresentado por Philippe Dubois em *O ato fotográfico e outros ensaios*.

fotográfico, também é sinônima de apreender, roubar, tomar para si, colocar em cativeiro: capturar. A suposta captura do momento é a captura do tempo a que nos referimos. Não são poucos, através dos tempos, os fotógrafos que tomaram para si a missão de conter o tempo por meio do recurso fotográfico. No princípio do século XX, por exemplo, Eugène Atget foi um deles:

É no momento em que o progresso da industrialização e da urbanização já havia transformado profundamente Paris que Eugène Atget se coloca em uma longa e patética perambulação, a fim de registrar metodicamente tudo “aquilo que vai desaparecer”. (ROUILLÉ, 2009, p. 45).

A crença no visível e a possibilidade de contê-lo através de um dispositivo fazem da fotografia um fenômeno sedutor: não se trata apenas de representar, mas registrar o representado sob o endosso arbitrário da ciência, num pacto perigoso entre acontecimento e memória. A fotografia se torna, nesse sentido, procuradora de um determinado referente, conduzindo de modo autônomo sua interpretação para direções tão convincentes quanto maleáveis.

A esta altura, já está claro que a fotografia de que tratamos aqui poderia ser restringida ao que se compreende por “fotografia-documento”³. Tratamos, portanto, de uma possibilidade vocacional da fotografia: documentar. Dessa forma, além de nos afastarmos de questões excessivamente ontológicas, procuramos esclarecer a impossibilidade de falar em fotografia em termos de totalidade. O que destacamos é que, diferentemente de outras técnicas documentais, a fotografia é constrangida a transcender seu papel documental e agir, ela própria, em nome do retratado.

Impossível apresentar esta discussão sem retomar as primeiras linhas de *A Câmara Clara*, quando Barthes expressa definitivamente qual a essência da relação entre observador e referente fotográfico, estabelecendo o noema “isso foi” como determinante da relação observador-referente fotográfico: “Um dia, há muito, dei com uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo (1852). Eu me disse então, com um espanto que jamais pude reduzir: “Vejo os olhos que viram o Imperador.” (2015, p. 13).

Ao recorrermos ao primeiro capítulo de *O ato fotográfico e outros ensaios*, de Philippe Dubois, encontramos a apresentação de um panorama historiográfico da assimilação da fotografia em função de sua relação com o referente, ou objeto retratado, que o autor divide em três movimentos fundamentais: a fotografia como espelho do real, a fotografia como transformação do real e a fotografia como traço de um real. A partir desses movimentos, Dubois distribui as principais reflexões feitas em torno do assunto em aproximadamente 150 anos, associando o primeiro movimento ao século XIX e os outros dois aos debates decorridos durante o século XX. Partindo de uma perspectiva peirciana⁴, os três movimentos podem ser reconhecidos como a assimilação da fotografia como ícone, símbolo e índice, que o autor justifica, ao concluir, da seguinte forma:

³ Expressão defendida por André Rouillé para se referir à fotografia compreendida segundo seus aspectos documentais, ou seja, inserida num regime de veracidade. A fotografia-documento seria o contraste da fotografia-expressão.

⁴ Ou seja, a partir da perspectiva dos estudos de Charles Sanders Peirce.

- 1) A primeira dessas posições vê na foto uma reprodução mimética do real. *Verossimilhança*: as noções de similaridade e de realidade, de verdade e de autenticidade recobrem-se e sobrepõem-se bem exatamente segundo essa perspectiva: a foto é concebida como espelho do mundo, é um *ícone* no sentido de Ch. S. Peirce.
- 2) A segunda atitude consiste em denunciar essa faculdade da imagem de se fazer cópia exata do real. Qualquer imagem é analisada como uma interpretação-transformação do real, como uma formação arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada. [...] A foto é aqui um conjunto de códigos, um *símbolo* nos termos peircianos.
- 3) Finalmente, a terceira maneira de abordar a questão do realismo em foto marca um certo retorno ao referente, mas livre da obsessão do ilusionismo mimético. Essa referencialização da fotografia inscreve o meio no campo de uma pragmática irredutível: a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é *em primeiro lugar índice*. *Só depois ela pode* tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo). (DUBOIS, 2012, p. 53, *itálico do autor*)

Interessa-nos saber que Dubois inscreve Barthes, especialmente sua obra *A Câmara Clara*, que acabamos de referir, no terceiro bloco. É justamente este terceiro movimento que convém tratarmos com mais profundidade e que justifica a escolha da célebre citação de Barthes para sintetizar as relações entre observador e referente que procuramos explorar aqui. Na concepção indicial, encontramos a essência da fotografia assentada em quatro pilares, “conexão física”, “singularidade”, “designação” e “atestação” (Ibid., p. 51), sendo sua mais incontestável característica a de possuir algum tipo de conexão física com o referente, a despeito da maneira como se estabeleça a imagem ou da apresentação material desse referente. Nesse sentido, grande parte da atribuição de confiabilidade depositada no documento fotográfico, muito mais do que pela semelhança da imagem, está garantida por um lastro de conectividade material, uma relação testemunhal que, justamente por isso, define a característica de atestação que apontamos acima. Assim, a sedução que arrebatava Barthes não é definida pela verossimilhança da fotografia com o irmão do Imperador, mas pela indissolúvel crença de que, de alguma forma, estaria materialmente conectado com o referente, com os olhos que viram o Imperador.

Reconhecer o ponto em que acreditamos residir a confiabilidade documental da fotografia permite-nos também identificar inconsistências nessa relação, especialmente ao considerarmos a maleabilidade, como dissemos, desse processo de representação. A necessária suspeição sobre o que se vê, no estabelecimento de uma distância apropriada entre o referente e a imagem, com muita frequência simplesmente inexistente para a fotografia. A conectividade física, dessa forma, pode se tornar, de característica da técnica, um vício da relação com o documento fotográfico.

“A evidência fotográfica: seu tesouro é a confiança depositada na existência de um referente; ela saqueia esse tesouro à vontade; e, muitas vezes, alguma coisa fica inteiramente devastada” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 96).

Percebemos, portanto, que a relação interpretativa documental não se dá — nem poderia se dar — da mesma maneira com documentos que se usam da fotografia como se dá com os demais tipos de documentos, imagéticos ou não. O potencial informativo que repousa em uma fotografia demandou de

seus observadores, e demanda até hoje, elementos muito próprios para ser abstraído. Ultrapassar a imagem e acessar o documento é, muitas vezes, um desafio.

Em *O beijo de Judas — Fotografia e Verdade*, o fotógrafo Joan Fontcuberta (2010) exemplifica o que acabamos de colocar com uma situação vivida por ele. Na impossibilidade de que a esposa conhecesse a filha logo depois do parto, o autor pede para uma enfermeira fotografar a criança. Exitoso, leva o precioso pedaço de papel fotográfico para satisfazer os meses de ansiedade da mulher para conhecer a menina. Poderíamos dizer que o bebê estava documentado. No entanto, reflete sobre o episódio:

Ela estava contente, eu estava contente, todos nós estávamos contentes. Mais uma vez a fotografia tinha posto à prova sua função histórica de dar informação visual precisa e fidedigna, viva! Apesar de tudo, não conseguia evitar que uma desconfiança rondasse minha cabeça. O que teria acontecido se a enfermeira tivesse confundido a incubadora e, por engano, fotografado outro bebê? Provavelmente teríamos ficado igualmente satisfeitos. (FONTCUBERTA, 2010, p. 11)

E conclui adiante:

No meu caso, as fotos mostravam indiscutivelmente um bebê no interior de uma incubadora, todo mundo o reconheceria como tal. Mas para nós o importante é que se tratava do *nosso* bebê, um ser sobre o qual estávamos ansiosos para derramar viscerais sentimentos paternais, mesmo sem termos visto seu rosto. Contudo, nada nas fotografias podia nos garantir o mais importante: que fosse o *nosso*. (Ibid., itálico do autor).

Avançamos, dessa forma, sobre uma das discussões que mais ocupa, já há bastante tempo, o debate e a reflexão sobre o fazer e o circular da fotografia: seu estatuto de veracidade. Aqui, por meio do depoimento de Fontcuberta, ficam bem diferenciadas veracidade e verossimilhança: a foto poderia ser, mas não necessariamente é. Não obstante, esse estatuto se relaciona verticalmente ao caráter documental da fotografia. Essa discussão específica também não é objeto fundamental deste trabalho, no entanto ignorá-la é impossível.

As repercussões da maneira como nos relacionamos com o documento fotográfico não se restringem ao universo privado. Longe disso — veremos que é no espaço público, especialmente compreendido por imprensa e Estado, que alcançam sua máxima aplicação. No espaço público, as relações entre espectador e referente e, mais que isso, a autoridade documental da fotografia podem alcançar a máxima expressão do que expusemos até agora. A fotografia, técnica mobilizada, por exemplo, ao se aplicar uma multa de trânsito por excesso de velocidade a partir de um registro feito por um dispositivo automático, parece tornar incontestado, como dissemos, o ato da infração. Novamente recorrendo às noções de veracidade e verossimilhança, ainda que o dispositivo fotográfico apresente o que visualmente se confirme como o veículo de determinada pessoa, nada na imagem confirma o que mais interessa: o cometimento da infração. A utilização do recurso fotográfico serve como avalista de todas as outras informações presentes no documento: data, hora, velocidade, local, etc. Para o Estado, está comprovada a infração.

Em reportagem de 7 de setembro de 2012 intitulada *Horror na Paraíba: Presos vivem nus no meio de fezes e urina*, o portal de notícias Pragmatismo Político noticiou um episódio que pode, de alguma forma, dimensionar o espaço conquistado pelo documento fotográfico no cotidiano burocrático do Estado. Na ocasião, uma comissão de direitos humanos composta por diversas autoridades foi indevidamente detida durante uma visita à Penitenciária de Segurança Máxima Romeu Gonçalves de Abrantes, no estado da Paraíba. O estopim da celeuma: os oficiais penitenciários tentaram confiscar, dos representantes da comissão, a máquina fotográfica que haviam utilizado para registrar as violações que pretendiam denunciar. Em defesa dos conselheiros, o Procurador da República na Paraíba, Duciran Farena, afirma à reportagem:

Resolução do Conselho Estadual de Polícia Penitenciária impede a entrada de máquina fotográfica e celular em presídios. Mas isso não se aplica ao Conselho Estadual de Direitos Humanos. Sem fotografar, não há como fazer qualquer relatório que seja. Temos sempre de ter fotos. (HORROR..., 2012)

Dessa afirmação, poderíamos concluir que, no caso jurídico, por exemplo, de elemento auxiliar para identificação — função que a fotografia assume quase instantaneamente depois de seu surgimento, como veremos —, a fotografia passa a monopolizar a linguagem comprobatória de determinados expedientes do Estado. O de denúncia, como é o caso.

Consultamos um relatório dessa mesma comissão para avaliar a quantidade de fotografias presentes, e o resultado realmente surpreende. O documento analisado foi o *Relatório de visita realizada na Penitenciária Modelo Desembargador Flósculo da Nóbrega — Presídio do Róger*, de 14 de novembro de 2014 (CEDH–PB, 2014). Para além do estarrecedor fato de que os detidos se encontravam em situação muito semelhante à dos que protagonizaram a reportagem de dois anos antes, pudemos notar que dez fotografias se espalham pelas catorze páginas do relatório, ocupando quase a totalidade de cada uma delas. Isso significa aproximadamente dois terços do espaço disponível destinado para material imagético.

Figura 1 — Espaço ocupado por fotografias no relatório de visita realizada na Penitenciária Modelo Desembargador Flôscolo da Nóbrega — Presídio do Róger

Fonte: Ministério Público Federal (2014)

Rapidamente introduzida na burocracia do Estado, a fotografia torna-se progressivamente elemento importante da produção documental pública. No entanto, se bem estabelecida como prova, veremos que sua plenitude como documento⁵ não encontrou estabelecimento tão claro, e os diversos percalços que encontramos quando discutimos sua inserção na lógica documental do Estado ocuparão grande parte do empenho que pretendemos desenvolver neste trabalho.

Oportunamente trataremos de outros exemplos da circulação de fotografias em instâncias burocráticas do Estado. Por ora, compreendamos como se deu a incorporação desse dispositivo, de modo que hoje seja, retomando o procurador mencionado, impossível contorná-lo.

⁵ Entendemos sua plenitude como documento como a compreensão de suas circunstâncias de produção, ou seja, não apenas sua origem, mas as funções ou atos marcados pela sua existência, bem como seus percursos, suas motivações e sua circulação social.

1.2 A FOTOGRAFIA DOCUMENTO E O ESTADO: O DISPOSITIVO DOCUMENTAL E SUA INSERÇÃO NO BRASIL

Com muita rapidez, a fotografia foi assimilada pelos mecanismos de Estado em diversas partes do mundo, bem como é notável o empenho desses Estados em desenvolver formas de aprimorar sua fidedignidade documental. Poderíamos destacar como campos da ação pública em que a fotografia foi mais precocemente aceita a segurança pública, educação, pesquisa científica, cultura e medicina. Ainda longe de alcançar sua popularidade e, na verdade, muito mais próxima de sua fase de fixação experimental, a fotografia já adentrava a rotina de diversos expedientes burocráticos que outrora contemplavam apenas a escrita ou o desenho como instrumentos de registro.

No domínio das instituições, já existe referência à existência da utilização de registros fotográficos como evidência de suas atividades desde praticamente 1840, como os arquivos de fugitivos criminais nas polícias da Bélgica, Suíça e do estado americano da Califórnia. (LACERDA, 2008, p. 33)

Muito mais que um avanço tecnológico, a fotografia se enquadra profundamente na lógica formadora do Estado moderno, sendo elemento fundamental do sistema de controle e individualização do sujeito promovido pelo aparato público a partir do século XIX. Dessa forma, não é por coincidência que sua primeira assimilação acontece justamente nas instituições criadas nesse período e integrantes da rede controladora do Estado: a escola pública, o hospital, o presídio, a delegacia de polícia, o hospício e a fábrica serão os primeiros espaços conquistados por essa técnica documental no cotidiano público. Em termos arquivísticos, observamos nesses espaços a prevalência do “prontuário” como instrumento fundamental de interação entre Estado e indivíduo. O “prontuário” aproxima a atuação de polícia, saúde, escola e fábrica. Nesse processo de “prontuarização” das relações, também está expresso o controle individualizado que o Estado passa a exercer nesse período e, aqui, destacamos a fotografia como elemento tecnológico importante dessa transformação relacional. Sobre esse processo de vigilância e individualização, Foucault afirma:

Tratar os “leprosos” como “pestilentos”, projetar recortes finos da disciplina sobre o espaço confuso do internamento, trabalhá-lo com os métodos da repartição analítica do poder, individualizar os excluídos, mas utilizar de processos de individualização para marcar exclusões — isso é o que foi regularmente realizado pelo poder disciplinar desde o começo do século XIX: o asilo psiquiátrico, a penitenciária, a casa de correção, o estabelecimento da educação vigiada, e por um lado os hospitais, de um modo geral todas as instâncias de controle individual funcional num duplo modo: o da divisão binária e da marcação (louco-não louco; perigoso-inofensivo; normal-anormal); e o da determinação coercitiva, da repartição diferencial (quem é ele; onde deve estar; como caracterizá-lo, como reconhecê-lo; como exercer sobre ele, de maneira individual, uma vigilância constante etc). (2014, p. 193)

Como espécie de alegoria dessa sociedade de vigilância, Foucault apresenta o exemplo do Panóptico⁶, que é, antes de tudo, uma alegoria da capacidade do “poder de saber” do Estado, da individualização e do controle sobre o sujeito. Se acrescentarmos a essa capacidade a introdução da fotografia, o panoptismo ganha ainda mais força como alegoria desse processo.

Daí o efeito mais importante do Panóptico: induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. [...] De modo que não é necessário recorrer à força para obrigar o condenado ao bom comportamento, o louco à calma, o operário ao trabalho, o escolar à aplicação, o doente à observância das receitas. [...] Mas encontramos no programa do Panóptico a preocupação análoga da observação individualizante, da caracterização e da classificação, da organização analítica da espécie. (FOUCAULT, 2014, p. 195-197)

Na mesma obra, *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*⁷, Foucault estabelece a noção de “microfísica do poder” como representativa da não centralidade da noção de poder, que se capilariza pela sociedade e não se expressa exclusivamente por aspectos repressivos (que chama de negativos), mas também por aspectos positivos, ou seja, constitutivos das relações sociais. Nesse sentido, o poder não pode ser medido apenas pela violência policial, por exemplo, mas pela oferta de educação, saúde e cultura, que, assim como a força policial, estabelecem um controle disciplinar da sociedade. Ao discutir a historicidade da microfísica do poder, Foucault apresenta a ideia de “tecnologia do poder”, expressa pelos aparatos ideológicos, tecnológicos e institucionais para o seu estabelecimento. Nas palavras do filósofo francês:

Dando à palavra um sentido diferente do que lhe era dado no século XVII por Petty e seus contemporâneos, poder-se-ia sonhar com uma “anatomia” política. Não seria o estudo de um Estado tomado como um “corpo” (com seus elementos, seus recursos e suas forças), mas não seria tampouco o estudo do corpo e do que lhe está conexo tomados como um pequeno Estado. Trataríamos aí do “corpo político” como o conjunto dos elementos materiais e das técnicas que servem de armas, de reforço, de vias de comunicação e de pontos de apoio para as relações de poder e de saber que investem os corpos humanos e os submetem fazendo deles objetos de saber. [...] A história dessa microfísica do poder punitivo seria então uma genealogia ou uma peça para uma genealogia da “alma” moderna. A ver nessa alma os restos reativados de uma ideologia, antes reconheceríamos nela o correlativo atual de uma certa tecnologia do poder sobre o corpo. (FOUCAULT, 2014, p. 31-32)

⁶ Estrutura arquitetônica idealizada pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham no século XVIII e apresentada como a penitenciária ideal, consiste em uma torre central circundada por celas por todos os lados. Na torre, um vigilante observa sem ser visto. Nas celas, sem poderem avaliar se estão ou não sendo vigiados, mas constantemente visíveis, os apreendidos se sentiriam permanentemente sob vigilância.

⁷ Publicado originalmente na França em 1975, o título original do trabalho é *Surveiller et Punir: Naissance de la prison*. Tendo em vista o nosso particular interesse na relação entre controle e visualidade, gostaríamos de chamar atenção para o fato de que a primeira tradução para o português, *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão* [1987, Ed. Vozes], mantém o destaque dado no título para esse binômio (controle e visualidade), expresso nas palavras “surveiller” e “vigiar”. No entanto, na primeira tradução para o inglês, de 1976, o tradutor Allan Sheridan optou pelo título *Discipline and Punish: The birth of the Prison*, decisão que é justificada em “Translator’s Note”, em função da própria estrutura do livro. Não é nosso intuito debater essa opção, mas destacar que a vigilância por meio da visualidade é ponto de reflexão importante do trabalho, não só expresso no título, mas fundamentalmente no terceiro capítulo da terceira parte do trabalho, “O panoptismo”, oportunidade em que o autor discute o papel da vigilância para a disciplina dos corpos.

Para esclarecer melhor o sentido dessa tecnologia do poder e nosso interesse por ela, recorremos à conferência *Soberania e Disciplina*, de 1976, em que Foucault (1979) reapresenta esse conceito, que também chama de “maquinaria do poder”, de forma ainda mais clara:

É bem possível que as grandes máquinas do poder tenham sido acompanhadas de produções ideológicas. [...] São instrumentos reais de formação e de acumulação do saber; métodos de observação; técnicas de registro, procedimentos de inquérito e de pesquisa, aparelhos de verificação. Tudo isto significa que o poder, para exercer-se nestes mecanismos sutis, é obrigado a formar, organizar e pôr em circulação um saber, ou melhor, aparelhos de saber que não são construções ideológicas. (Id., 1979, p. 186)

Inserido nessa tecnologia do poder, ou maquinaria do poder, o dispositivo fotográfico, assim como o prontuário, servirá mais do que como elemento auxiliar, mas como novo intermediador entre determinadas relações do Estado com o sujeito comum.

Os primeiros anos do desenvolvimento do processo fotográfico coincidiram aproximadamente com o período da introdução do serviço policial nesse país [Inglaterra] e, por mais de cem anos, os dois progrediram juntos. [...] Se examinarmos qualquer outra instituição que tem sua genealogia traçada por Foucault, encontraremos a fotografia assentada tranquilamente entre elas. A partir de meados do século XIX, a fotografia tem seu papel a desempenhar no funcionamento da fábrica, do hospital, do hospício, do reformatório e da escola, assim como do exército, da família e da imprensa, do Improvement Trust, da Ordnance Survey e da força expedicionária. (TAGG, 2005, p. 74-77, tradução nossa)⁸

A partir de uma análise também foucaultiana, o historiador inglês John Tagg propõe uma historiografia do poder relacionado à fotografia, investigando, para isso, suas precoces e íntimas relações com as principais instâncias do poder capitalista, ou com o que Foucault chama de “tecnologia do poder”. O autor compreende, por fim, que, ao contrário do que muito convencionalmente se acredita, o poder não é imanente da fotografia ou da imagem, nem o estatuto de veracidade que deriva disso, mas é atribuído pelas instituições que estão por trás da introdução da fotografia no cotidiano popular a partir de sua adoção pelo Estado e pela grande imprensa. Ou seja, Tagg desnaturaliza a autoridade atribuída à imagem, relacionando-a à autoridade dos responsáveis pela apresentação do dispositivo em contexto massivo para a sociedade. “Não é o poder da câmera, mas o poder dos aparatos do Estado local, que a mobilizam e garantem a autoridade das imagens que ela constrói para servirem de prova ou registrarem uma verdade” (2005, p. 64, tradução nossa)⁹.

Vale reforçar que Tagg não busca evidenciar um mero apoio institucional, mas relacionar a fotografia com mecanismos de segurança e saúde pública e com sua inequívoca capacidade de opressão

⁸ “The early years of the development of the photographic process coincided approximately with the period of the introduction of the police service into this country, and for more than a hundred years the two have progressed together. [...] If we examine any of the other institutions whose genealogy Foucault traces, we find photography seated calmly within them. From the mid-nineteenth century on, photography had its role to play in the workings of the factory, the hospital, the asylum, the reformatory and the school, as it did in the army, the family and the press, in the Improvement Trust, the Ordnance Survey and the expeditionary force.”

⁹ “This is not the power of the camera but the power of the apparatuses of the local state which deploy it and guarantee the authority of the images it constructs to stand as evidence or register a truth.”

e autoridade no cotidiano do cidadão comum. A imagem não é naturalmente convincente — convincente é o poder da polícia, dos jornais, dos museus ou dos manicômios, que, atribuindo autoridade a determinada espécie documental ou técnica, produzem importantes reverberações na própria ontologia do documento.

Destaca-se na historiografia o caso de Alphonse Bertillon, do Serviço de Identificação da Chefatura de Polícia de Paris, não apenas pelo emprego da fotografia, mas pelo estabelecimento, nas últimas décadas do século XIX, de um sistema metodológico extremamente complexo para sua aplicação. Voltado para questões como autenticidade e neutralidade, o sistema de fotografia policial de Bertillon é utilizado até a atualidade. Outros exemplos, como a encomenda de fotografias dos monumentos históricos franceses pela Comissão dos Monumentos Históricos em 1851, o registro fotográfico do Louvre em 1856 ou, ainda, diversas missões fotográficas militares por toda a segunda metade do século XIX e começo do século XX, poderiam evidenciar a progressiva inserção da fotografia na lógica documental do Estado (ROUILLÉ, 2009).

Considerando o objeto de análise deste trabalho, mais proveitoso do que seguir pela historiografia da difusão da fotografia em outros países seria tratar da sua inserção nas instituições públicas brasileiras. Primeiro, pelas razões mais evidentes: trataremos aqui de um acervo constituído e tramitado no Brasil, logo, é este o contexto que nos é mais precioso, além de ser neste espaço-tempo em que estamos situados. Em tempo, vale destacar a larga utilização de bibliografia que trata desse processo em outros países, especialmente França e Inglaterra, inclusive em pesquisas brasileiras, o que dificulta de certa forma o enriquecimento do debate em torno do patrimônio documental nacional. Sendo assim, passemos para o oeste do Atlântico: o Brasil.

“No Brasil o circuito social da fotografia pública, desde final do século XIX e ao longo do século XX, foi caracterizado pela forte presença do Estado e da grande imprensa” (MAUAD, 2013, p. 17). O acervo reunido pelo Imperador Dom Pedro II, notável entusiasta da fotografia no Brasil, é um dos primeiros casos nacionais de inserção de fotografias em ambiente de guarda institucional. Em torno deste personagem também estão as primeiras encomendas de Estado relacionadas ao dispositivo fotográfico. Em 1851, Louis Buvelot, do estabelecimento fotográfico Buvelot e Prat, recebe de D. Pedro II o título de *Photographo da Casa Imperial*, sendo o primeiro a receber um título dessa natureza no mundo, precedendo por dois anos o mesmo ato por parte da Rainha Vitória, na Inglaterra. Esse episódio é seguido por uma série de contratações que explicitam mais que o interesse do monarca pela fotografia, mas a compreensão de sua importância documental para a constituição de um Estado moderno. Poderíamos dizer, com a licença da adaptação, que o Brasil teve o primeiro fotógrafo “servidor do Estado” do mundo.

O próprio recurso à fotografia é original. Diferentemente da maior parte da realeza europeia — a qual, nesse contexto, preferia os retratos feitos a óleo à “imagem burguesa” que provinha da fotografia —, d. Pedro II aliou sua nova representação à “modernidade” da tecnologia. Além de dedicar-se pessoalmente à fotografia, o imperador foi um grande incentivador da entrada de

profissionais da área no país e passou a veicular e distribuir sua imagem sobretudo em fotos. (SCHWARCZ, 1998, p. 330)

Não raro, o interesse do imperador pela fotografia é tratado quase como mais uma de suas excentricidades discrepantes com a realidade do Brasil. Mas longe de ser uma traquitana curiosa à qual apenas o imperador teria acesso — interpretação que essa menção poderia suscitar —, a fotografia foi um artifício tecnológico que não tardou a encontrar espaço dentro de determinadas funções públicas e, por conseguinte, dentro da sociedade. A modernidade representada pela fotografia na construção do Estado não se limitava aos retratos de seus governantes; pelo contrário, pouco a pouco passa a participar do cotidiano da coisa pública de fato. Exemplo disso são os vultosos gastos que o imperador, o governo e instituições particulares passam a investir em missões de documentação fotográfica nesse período.

Seria importante destacar que, assim como diversas grandes cidades na Europa, no final do século XIX e começo do século XX, São Paulo e Rio de Janeiro passam por profundas transformações, e acelera-se o processo pelo qual as cidades de aspecto colonial vão sendo brutalmente transfiguradas na grandes metrópoles que conhecemos hoje. Da mesma forma que Eugène Atget se valeu do dispositivo fotográfico para capturar tudo o que pôde da velha Paris, também a velha São Paulo foi documentada num valioso esforço de registrar tudo que ia sucumbindo à modernidade. A produção de Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) e Guilherme Gaensly (1843-1928), em São Paulo, bem como de Marc Ferrez (1843-1923) e Augusto Malta (1864-1957), no Rio de Janeiro, são exemplos clássicos desse período, como muitos outros por todo o Brasil. Cabe notarmos que esse esforço de documentação se deu, em grande parte, por encomenda do Estado.

Através de contratações diretas, contratos temporários ou da venda de suas chapas ao Estado, os quatro fotógrafos mencionados acima foram servidores do Estado — e, a eles, poderíamos acrescentar ainda Augusto Stahl (1828–1877)¹⁰, Revert Henrique Klumb (1825–1886)¹¹, Otto Hees (1870–1941)¹²,

¹⁰ Um dos mais importantes fotógrafos paisagistas do Brasil, produziu um importante levantamento visual da paisagem brasileira, no qual destaca-se o registro fotográfico da implantação da linha ferroviária São Paulo Railway. Em 1858, recebe o título de Photographo da Casa Imperial.

¹¹ Photographo da Casa Imperial, além de retratista da corte. Em 1861, documentou a implantação da primeira estrada de rodagem brasileira, a União-Indústria.

¹² Filho do importante retratista e Photographo da Casa Imperial Pedro Hees, acumulou diversas funções públicas, como Juiz de Paz, Vereador e Major de Exército. Foi fotógrafo de retratos policiais.

Jean-Victor Frond (1821–1881)¹³, Theodor Preising (1883–1962)¹⁴, Aurélio Becherini (1879–1939)¹⁵ e Benedito Junqueira Duarte (1910–1995)¹⁶. Poderíamos mencionar ainda muitos outros, o que nos permite inferir que, ao menos tratando dos profissionais que alcançaram grande notoriedade até o começo do século XX, servir ao Estado figura quase como regra, e não exceção em suas biografias, não apenas documentando as transformações da paisagem, mas também uma diversidade de outros expedientes públicos. Em tempo, consideramos que uma abordagem excessivamente artística obscureceu da biografia de muitas dessas figuras suas relações com o serviço público e, mais do que isso, obscureceu a origem de parte de sua produção. Mais adiante, ainda neste capítulo, discutiremos o destino ambíguo que se reservou à preservação de alguns desses acervos que, assim como seus produtores, não possuem uma natureza de produção completamente esclarecida.

No livro *Origens e expansão da fotografia no Brasil — Século XIX*, Boris Kossoy nos apresenta um panorama revelador da dimensão das expedições fotográficas documentais no Brasil, bem como dos profissionais envolvidos no período. Um anúncio publicado pelo fotógrafo Victor Frond no jornal *O Parahyba* em 1858 e apresentado por Kossoy possui particular relevância para esta reflexão:

A fim de tornar o nosso trabalho o mais nacional possível, comprometemo-nos a tomar sob nossa direção dois órfãos brasileiros de qualquer asilo que tenham pelo menos 16 anos de idade. Ensinar-lhes-emos a fotografia: acompanhar-nos-ão nas excursões que fizermos, recebendo a um tempo as lições de teoria e prática.

Depois de preenchido o nosso programa, o governo poderá então empregá-los utilmente, aproveitando a experiência que tiverem adquirido, quer para enriquecer as coleções do cadastro, quer para explorações artísticas nas belas províncias que banha o Amazonas ou que se estendem ao sul do Império. (1980, p. 55)

O anúncio nos permite abstrair duas informações fundamentais: primeiro, a ambição de formar um corpo fotográfico nacional, em vista de, em notável maioria, os profissionais em atividade no período serem estrangeiros. Segundo, e para nós mais importante, a relevância e possibilidade de se prestar serviço ao governo, que, note-se aqui, é representado pela figura não mais pessoal do imperador ou da casa imperial, mas institucional da coisa pública. Podemos compreender, dessa forma, que o interesse

¹³ Fotógrafo francês, foi um pioneiro da fotografia no Brasil. Em parceria com o escritor Charles Ribeyrolles, produziu o livro-álbum *Brasil Pitoresco*, empreendimento que visava atualizar as expedições de registro visual realizadas anteriormente por figuras como Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas, fazendo uso da fotografia como inovação. Teve apoio e financiamento do Império e da elite cafeicultora para essa empreitada.

¹⁴ Assim como Guilherme Gaensly, possui um reconhecido trabalho de registro da modernização da metrópole paulistana e uma diversidade de serviços prestados ao Estado durante sua atividade. Destacam-se os serviços prestados à Secretaria de Agricultura, Indústria e Comércio do Estado de São Paulo, entre os anos de 1928 e 1940, e os registros de mesma natureza no estado do Paraná.

¹⁵ Fotógrafo italiano considerado o precursor da reportagem fotográfica no Brasil, também teve sua obra notabilizada por registrar as transformações da metrópole paulistana. Embora acumulasse esse trabalho com o serviço à imprensa, serviu a uma série de secretarias da municipalidade em São Paulo, com destaque à Secretaria de Viação e Obras Públicas.

¹⁶ Fotógrafo e cineasta servidor do município de São Paulo, produziu a primeira organização da coleção iconográfica do Departamento do Patrimônio Histórico de São Paulo, inicialmente com o material adquirido de Aurélio Becherini. Registrou a cidade em fotografia e filme com muita dedicação, com destaque ao período de transformações urbanísticas de Prestes Maia.

documental representado pela fotografia extrapolava as habilidades e a sensibilidade do imperador e já buscava espaço no cotidiano do Estado.

Vale retomar Tagg, que ampara suas considerações especialmente no binômio segurança/saúde, para esclarecer a estratégia de avaliação do cenário documental do Estado para a fotografia que esta pesquisa também adotará e cujos resultados discutiremos adiante. Embora Tagg se sirva da Inglaterra para embasar suas reflexões, não é difícil notar, pela historiografia francesa, que o mesmo pode ser aplicado à França e, demonstraremos no decorrer deste capítulo, ao Brasil também. Assim como em outros países, ainda dentro de uma perspectiva científica, a fotografia teve grande receptividade no campo da segurança e saúde pública no Brasil. Embora não possamos aqui dimensionar o alcance real da tecnologia em termos quantitativos, diante da vastidão e multiplicidade do território brasileiro, podemos dizer que, enquanto Bertillon estabelecia padrões metodológicos para o registro fotográfico policial em Paris, aqui esse mesmo expediente já procurava se estabelecer.

Os arabescos desenhados molduram as páginas dos dois álbuns montados no Brasil a partir de 1870, antecedendo às discussões de Bertillon e Galton, ressalta-se. O serviço de identificação policial na França foi criado dois anos depois, mostrando como na prática do recenseamento citado por Fabris o Brasil destaca-se por seu pioneirismo. (BELTRAMIM, 2013, p. 178)

A presença do fotógrafo como figura consultiva em procedimentos da segurança pública é representativa do entendimento da fotografia como importante aliada, especialmente para fins de identificação e registro.

Em 1866, Militão de Azevedo foi chamado pelo Conselheiro Furtado, então delegado de polícia de São Paulo, para auxiliar na identificação de João, escravo fugido de Pouso Alegre, Minas Gerais. No contexto da investigação policial, aos depoimentos em que o escravo relatava as aventuras e mazelas a que estavam afeitos os que fugiam, Militão, como perito juramentado, acrescentava um testemunho a mais. (WISSENBACH, 2009, p. 164)

O “testemunho” a que a autora se refere é justamente o documento que acompanha a citação acima, uma fotografia de João atribuída ao estúdio Carneiro e Gaspar, que se encontra arrolada no processo movido contra o escravizado na ocasião de sua apreensão. A autora também menciona a profusão de fotografias dessa natureza que podem ser encontradas no álbum de trabalho de Militão de Azevedo, registros espontâneos de escravizados e gente muito simples que vivia na capital da província.¹⁷ No entanto, para nós, é relevante notar o documento plenamente incorporado no cotidiano da atividade policial. Alguns exemplos de casos semelhantes podem ser encontrados na historiografia criminal, e talvez um dos maiores destaques nesse campo seja para o historiador Boris Fausto, em especial no livro *Crime e Cotidiano: A criminalidade em São Paulo (1860-1924)*.

De fato, a fotografia — introduzida em 1891 — foi por alguns anos elemento básico de identificação de delinquentes. O fotógrafo policial organizava uma galeria de retratos numerados,

¹⁷ Mais retratos com naturezas semelhantes àquela que expusemos podem ser encontrados no acervo do Museu Paulista, que conta com o arquivo do fotógrafo, tratando-se inclusive de um instigante exemplo sobre a presença de arquivos em museus (CARVALHO; LIMA, 2000, p. 21).

contando de cada um deles a legenda descritiva “gatuno”, “passador de contos” etc. [...] Considerada quando de sua adoção um passo gigantesco em matéria de prova policial, a fotografia revelou limites, para nós evidentes, no correr dos anos. (2001, p. 147)

Ao passarmos da produção fotográfica em circunstâncias policiais ou de segurança pública para a produção em hospitais ou relacionadas à saúde pública, perceberemos que, assim como já nos assinalavam Tagg e Foucault, a linha que separa os dois contextos é muito tênue. Os propósitos são tão próximos que, tanto em termos informacionais quanto de método fotográfico, persiste uma desconcertante similaridade entre o prontuário médico e o policial. Destacaremos nessa concepção as higienistas medidas sanitaristas, o crescente prestígio da psiquiatria e a medicina legal, todos campos de absoluta intimidade entre a medicina e a segurança pública. A fotografia foi um dos laços dessa intimidade.

Dessa sutil cumplicidade médico-policial, reterei apenas isto, por hora: uma concepção de identidade foi elaborada, como seria inevitável, a partir do funcionamento conjunto das demandas científicas ou judiciárias e de suas respostas técnicas, fotográficas. Mais, até: a fotografia foi o novo mecanismo de uma lenda: o ter de ler uma identidade na imagem. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 83)

Seguindo no sentido da compreensão da inserção da fotografia nos mecanismos de Estado, especialmente de saúde e segurança pública, aproximamos nosso recorte de interesse ao estado de São Paulo, sobre o qual passaremos a tratar mais detidamente no próximo bloco deste trabalho. Para fins de recorte, trataremos especialmente da saúde pública, assunto de elevada importância nesse estado durante o século XIX e de profundas relações com a fotografia.

1.3 A FOTOGRAFIA COMO TÉCNICA DOCUMENTAL ESTATAL EM SÃO PAULO: O CASO DA SAÚDE PÚBLICA

Considerando-se que o estado de São Paulo é o território documental de interesse deste trabalho, selecionamos a saúde pública como campo para um quadro exploratório dos primórdios da produção documental fotográfica nesse estado. Esse panorama nos permite não apenas compreender a origem dessa produção, mas os destinos que se reservaram para sua permanência, principalmente porque a maior parte desse material não está no Arquivo Público do Estado de São Paulo — primeira constatação de nossa pesquisa ao buscar traçar esse percurso. Por esse motivo, foi necessário percorrer outros caminhos que nos permitissem avaliar a presença de fotografias nos expedientes de saúde pública do estado e constatar sua forte presença entre o final do século XIX e princípio do século XX.

Percorrendo os atualmente chamados “institutos centenários”, seus recorrentes museus ou centros de documentação, e também a Comissão de Avaliação de Documentos e Acesso (Cada)¹⁸ da Secretaria

¹⁸ Espalhadas por diversas secretarias, as Cadas são responsáveis pela gestão documental, produzindo levantamentos, fornecendo assessorias e tratando da aplicação da Lei de Acesso à Informação (LAI), através do Serviço de Informação ao Cidadão (SIC). Esta pesquisa solicitou à Cada da Secretaria de Estado da Saúde acesso ao levantamento de documentos produzidos antes da década de 1940. Segundo a própria comissão, esse levantamento já foi concluído, mas, até a conclusão desta tese, o acesso ao material foi negado.

de Estado da Saúde de São Paulo, pudemos notar que o trajeto a ser percorrido no rastro dessa produção fotográfica compreendia um conjunto de manicômios, sanatórios de tuberculosos, colônias de hansenianos e desinfectórios públicos, todos produtores de fotografia na virada do século XIX para o XX. Deixamos de lado, portanto, os periódicos médicos, que também largamente usaram da fotografia nesse mesmo período¹⁹. Para o caso de São Paulo, atribuímos destaque ao Serviço Sanitário do Estado de São Paulo, cuja criação foi de crucial importância para as políticas de saúde no estado, envolvendo uma gama de instituições com produção expressiva de fotografias, sobre as quais falaremos de forma mais detida.

No estado de São Paulo, o Serviço Sanitário criado em 1892 foi um marco para a implantação do governo republicano. No quadro estabelecido a partir dessa instituição, a forma de resolver as questões de saúde e higiene foi condição de transformação política, crescimento econômico e ordenamento social. Depois da criação do Serviço, o modo de gerir (ou não) as condições de saúde e combater os problemas resultantes do surgimento de doenças mudou, passando-se a questionar o que é saúde e em que condições ela é discutida nas instâncias administrativas do Estado e o que é doença e de que formas ela é tratada pelas instituições governamentais. (SILVA, 2011, p. 63)

O Serviço Sanitário faz parte de um extenso sistema de saúde pública que busca se estabelecer no estado de São Paulo no decorrer das duas últimas décadas do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Uma série de departamentos, institutos, órgãos e instituições surge e se espalha pelo estado nesse período, muitos deles ligados ao serviço. A construção do Desinfectório Central no bairro do Bom Retiro, na capital de São Paulo, foi um marco das políticas públicas para saúde e combate às epidemias que assolavam o estado na época. O desinfectório, hoje desativado e cujo edifício abriga o Museu de Saúde Pública Emílio Ribas, possui documentação fotográfica acumulada retratando suas atividades e instalações, muito embora não existam indícios de um uso sistemático do recurso nas suas atividades cotidianas.

O atual Museu de Saúde Pública é depositário de um volume grande de documentação oriunda das antigas Secretaria de Negócios do Interior, Secretaria da Educação e Saúde Pública e Secretaria de Saúde Pública e da Assistência Social²⁰, inclusive com muitos documentos remanescentes de órgãos e departamentos já extintos há muitos anos. É importante notar que o Arquivo Público do Estado já fez os recolhimentos dos documentos das duas primeiras secretarias e de muitos desses órgãos já extintos. No entanto, optou-se por manter parte da documentação sob custódia do museu. Fizemos um levantamento e, em termos de material fotográfico, o museu possui o conjunto que expomos na tabela abaixo, que nos é bastante representativa sobre o acúmulo de documentos fotográficos nas atividades da secretaria, vale considerar, desde antes da própria existência da Secretaria de Estado da Saúde, como mencionamos.

¹⁹ Sobre este assunto consultar: SILVA, James R. *Doença, Fotografia e Representação: Revistas Médicas em São Paulo e Paris, 1869-1925*. São Paulo: EDUSP, 2009.

²⁰ A saúde pública foi pasta da Secretaria de Negócios do Interior, em sua segunda seção, entre os anos de 1891 e 1931. Depois disso, com o estabelecimento da Secretaria da Educação e Saúde Pública, em 1931, passa a esta secretaria, onde permanece até 1947, quando se estabelece a Secretaria de Saúde Pública e da Assistência Social. Cabe notarmos esse processo como expressão da especialização da função pública e dos expedientes do Estado.

Tabela 1 — Material fotográfico sob custódia do Museu de Saúde Pública Emílio Ribas, na capital de São Paulo, em 2020

Fundo	Material fotográfico
Campanha de Erradicação da Varíola	Fotografias avulsas (não contabilizadas).
Cruzada Pró-Infância	12 álbuns, 3 caixas com fotografias e negativos avulsos.
Departamento de Profilaxia da Lepra	26 álbuns, fotografias e negativos avulsos.
Departamento de Saúde do Estado de São Paulo	4 álbuns, fotografias avulsas (não contabilizadas), 32 diapositivos em vidro e 96 negativos em vidro.
Instituto Clemente Ferreira	Fotografias avulsas (não contabilizadas — reproduções).
Secretaria de Estado da Saúde	47 álbuns, fotografias avulsas (não contabilizadas), negativos em acetato (não contabilizados), 992 diapositivos em acetato e 13 lâminas de análise de anatomia patológica.
Serviço Sanitário do Estado de São Paulo	215 diapositivos em vidro, 986 negativos em vidro e fotos avulsas (não contabilizadas).
Sociedade de Assistência aos Lázaros e Defesa contra a Lepra	1 envelope com fotografias avulsas.
Emílio Marcondes Ribas	Fotografias avulsas (não contabilizadas).
José de Toledo Piza	4 álbuns.
Marcos de Oliveira Arruda	2 fotografias

Fonte: Autoria própria (2020)

Reforçamos que a existência de documentos fotográficos em pequena quantidade é mais indicativa do conhecimento do recurso documental, bem como de sua acessibilidade, do que do uso sistemático como técnica presente no cotidiano do produtor arquivístico. Aqui carecemos de um estudo individual de cada uma dessas repartições com a finalidade de compreender melhor as circunstâncias de produção desses documentos; no entanto, a variedade de lugares e quantidade fazem do conjunto bastante representativo. Vale considerar que as fotografias foram apartadas dos demais documentos provenientes dessas repartições, configurando coleções independentes no universo do acervo do museu, problema cuja extensão e gravidade também não vamos mensurar neste trabalho. O levantamento nos permite, por ora, notar a extensão e o volume do uso do recurso fotográfico.

Se em algumas instituições o uso sistemático de fotografias não pode ser afirmado, em outras encontramos o registro fotográfico aplicado com maior intimidade e regularidade. Como mencionamos, hospitais, colônias, asilos preventórios e sanatórios, muito comuns no início do século XX e muito presentes no estado de São Paulo, possuem uso mais rotineiro de registro fotográfico. Mas a presença da fotografia em asilos de alienados ou manicômios não foi observada apenas no Brasil. Em verdade, a fotografia encontrou altíssimo entusiasmo entre os profissionais do ainda novo campo psiquiátrico, ao ponto do retrato do paciente se confundir com o retrato da própria doença nos diversos inventários pedagógicos produzidos por psiquiatras na virada do século. Acerca do uso de fotografias pelo célebre psiquiatra francês Jean-Martin Charcot, Didi-Huberman afirma o seguinte:

Portanto, a fotografia deve ter sido para ele, a um só tempo, um processo experimental (um instrumento de laboratório), um processo museológico (arquivo científico) e um processo de ensino (instrumento de transmissão). Foi bem mais que isso, na realidade, mas retenhamos ao menos a ideia de que a fotografia, a princípio, foi uma instância museológica do corpo enfermo, a instância museológica de sua “observação”: a possibilidade figurativa de generalizar o *caso* como *quadro*. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 57, *itálico do autor*)

No Brasil, o fundador da cadeira de Psiquiatria da Universidade de São Paulo (USP) e servidor/conselheiro do Estado por muitos anos para assuntos relacionados aos alienados e psicopatas deste território, Antônio Carlos Pacheco e Silva, era um entusiasta da fotografia. Legou ao Museu da Faculdade de Medicina da USP um conjunto de aproximadamente 400 negativos de vidro acumulados no decorrer de suas atividades como professor, diretor do Departamento de Assistência aos Psicopatas e diretor do Hospital e Colônia do Juqueri, que ajudou a organizar²¹.

A maioria dos 400 negativos mencionados acima suporta fotografias capturadas no cotidiano do Hospital do Juqueri e foram removidas de lá por razões didáticas para as aulas de Pacheco e Silva. Os demais retratam desenhos, plantas de hospitais europeus, esquemas didáticos, fotografias de outros hospitais na Europa e imagens retiradas de livros estrangeiros. Vale considerar a importância do material que, apesar disso, não dispõe de classificação nem de documentação que esclareça sua procedência para além dos doadores. No conjunto, predominam retratos, muitos deles associados às patologias representadas pelos indivíduos retratados, ou esquemas de antes-depois das internações. Cenas de trabalho, estudo e atividades diversas também são abundantes.

²¹ Nesse caso, mais uma vez nos deparamos com a complexa relação entre produção privada e pública para essa técnica documental. Embora os documentos tenham sido produzidos em contexto público-estadual, foram custodiados por muitos anos em âmbito privado do professor e doados, depois da sua morte, pela família. Muitos médicos, particularmente interessados em fotografia e conhecedores de seu potencial científico para a medicina, faziam seus próprios registros, o que torna frequente a acumulação privada desse tipo de documentação.

Figura 2 — Chapa de vidro vista pelo verso, parte do conjunto deixado por Pacheco e Silva ao Museu da Faculdade de Medicina da USP²²

Fonte: Acervo do Museu da Faculdade de Medicina da USP (MFMUSP)

Figura 3 — Retrato de paciente do Hospital Juqueri com identificação no uniforme

Fonte: Acervo MFMUSP

²² Didi-Huberman chama a atenção para a teatralidade desse gênero de fotografia produzida muito comumente no âmbito da Psiquiatria do século XIX, em que a “atuação” do paciente se torna alegoria do próprio sintoma ou doença.

Figura 4 — Retrato que compõe o conjunto

Fonte: Acervo MFMUSP

Figura 5 — Cena de trabalho

Fonte: Acervo MFMUSP

O Asilo de Alienados do Juqueri, construído em 1895 e posteriormente denominado Hospital e Colônia do Juqueri em 1929, possui um vasto acervo que é alvo hoje de litígio, sinistros e controvérsias.²³ Embora por enquanto não seja viável dimensionar a real quantidade de fotografias no conjunto total, é do conhecimento desta pesquisa a existência de um acervo de, no mínimo, aproximadamente 5 mil negativos de vidro, também produzidos no cotidiano do hospital nas primeiras décadas do século XX. O conjunto de negativos, cuja integridade material encontra-se em sensível estado de manutenção, possui altíssimo teor de representatividade, não apenas por indicar o papel que representou o dispositivo fotográfico nas atividades da instituição, mas por tratar-se de um maciço conjunto produzido pelo Estado em condições muito peculiares. Se estudado adequadamente, representaria grande contribuição, não apenas à historiografia da fotografia, mas à historiografia da psiquiatria, do estado de São Paulo e das políticas de saúde pública de forma geral no Brasil. Vale considerar novamente o empenho do historiador Didi-Huberman, expresso na obra *A invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*, de 1982, que parte de um conjunto semelhante e serve como exemplo do potencial filosófico e historiográfico desse tipo de documentação.

²³ O acesso pleno ao acervo, que se encontra acumulado de forma muito precária nas remanescentes dependências do hospital, não foi permitido a esta pesquisa. Vale considerar que, no ano de 2005, às vésperas da inauguração de um museu recém-restaurado para a instituição, o conjunto sofreu um pouco esclarecido incêndio, que, além do prédio, destruiu uma parte do acervo. Sabemos que os negativos de vidro mencionados aqui não foram destruídos, mas desconhece-se a real dimensão das perdas naquela ocasião. Uma parte dos prontuários do hospital foi recolhida ao Arquivo Público do Estado de São Paulo; no entanto, esta pesquisa desconhece os critérios que definiram o que foi recolhido e o que se manteve na instituição.

Figuras 6 e 7 — À esquerda, ala desativada de um dos edifícios históricos do antigo Hospital do Juqueri, onde hoje está o acervo remanescente da instituição. À direita, material visto por uma das janelas.

Fonte: Autoria própria (2018)

Assim como as colônias psiquiátricas, as colônias para hansenianos ocuparam os esforços do Estado no começo do século, e o interior de São Paulo possui um obscuro e ainda pouco discutido passado relacionado ao assunto. Nas primeiras décadas do século XX, o Departamento de Profilaxia da Lepra (DPL) integrava uma série de asilos colônias, para onde foram encaminhados milhares de doentes e seus filhos, estes destinados aos preventórios. No acervo do Museu de Saúde Pública, cujo levantamento de documentos fotográficos apresentamos anteriormente, já havíamos constatado 26 álbuns e uma série de fotografias produzidas pelo DPL. Além disso, no Arquivo Municipal de Jacareí, município onde se localizavam alguns desses institutos, encontramos 20 fotografias dos preventórios, além de um importante conjunto de 2373 prontuários do DPL microfilmados (de cujos originais o arquivo desconhece o paradeiro), quase todos os prontuários com retratos dos doentes. O Arquivo Edgard Leuenroth, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), possui também o acervo remanescente da Colônia Asilo Pirapitingui, que integrava o DPL. Esse acervo, doado por um diretor da colônia a um professor daquela universidade, reúne 46 volumes de documentação da instituição, fundada em 1932, ainda não corretamente trabalhados. O conjunto contém fotografias, inclusive em prontuários.

No campo das colônias para hansenianos, talvez o mais interessante conjunto para esta pesquisa seja o reunido pelo antigo asilo Colônia Aimorés, atual Instituto Lauro de Souza Lima, fundado em 1935 na cidade de Bauru, em São Paulo. O instituto reúne aproximadamente 7 mil fotografias ditas “históricas”, que remetem ao início das atividades do hospital, além de um conjunto impressionante de mais de 45.500 slides diapositivos didáticos produzidos pelo próprio hospital no decorrer de sua trajetória, a se somarem com mais alguns milhares de fotogramas, totalizando aproximadamente 71 mil imagens retratando doenças e pacientes que foram tratados e, portanto, registrados no instituto. O acervo apresenta ainda outro número grandioso: 93.414 prontuários distribuídos em 346 rolos de microfilme oriundos das atividades do Departamento de Hansenologia do Estado de São Paulo entre os anos de 1924 e 1972. Os prontuários também contêm retratos.

No campo da medicina legal, destaca-se o pioneirismo do Instituto Oscar Freire (IOF), não só neste estado, mas no Brasil. Fundado em 1931, mas planejado já uma década antes, o instituto hoje é parte da Universidade de São Paulo e assim foi criado, tendo, no entanto, passado por algumas décadas de autonomia. Vale considerar que, apesar do histórico contato com a USP, o instituto presta e sempre prestou serviços ao Estado, tendo feito as vezes de Instituto Médico Legal antes da fundação deste.

Oscar Freire, idealizador do instituto, foi um pioneiro do uso de fotografias na perícia criminal no Brasil, sendo essa uma marca da instituição desde sua criação. Hoje, o Museu Técnico e Científico do IOF possui aproximadamente 16 arquivos repletos de negativos de vidro sem data ou procedência bem-estabelecida, além de aproximadamente 3 mil fotografias e uma coleção de aproximadamente 60 tomos contendo os registros de todas as necropsias realizadas entre os anos de 1931 e 1960 naquele instituto.

Embora não exista pesquisa específica, muitos funcionários mencionam a existência de um departamento especializado para as fotografias naquele período — ou seja, não caberia essa função aos médicos, ao contrário do que observamos em outros lugares. Com uma sistemática quase policial, a metodologia presente nos registros fotográficos dos procedimentos de necropsia confirma isso, e a interrupção de produção dos tomos, passando às fichas sem registro fotográfico, pode indicar o desligamento do funcionário responsável. Vale notar que os tomos possuem datas limites pertinentes à vida funcional de uma pessoa.

Figura 8 — Lombada de um dos encadernados que compõem o conjunto de tomos de necropsias do Instituto Oscar Freire

Fonte: Autoria própria (2017)

Figura 9 — Página de um dos encadernados. Nas demais páginas, a metodologia de registro fotográfico é a mesma: retrato frontal do cadáver e um perfil do corpo disposto na maca.

Fonte: Autoria própria (2017)

Atualmente próximo do IOF, o Instituto de Hygiene de São Paulo — também ligado inicialmente à Universidade de São Paulo quando de sua criação, em 1922, mas depois autonomizado —, é outro exemplo de entidade pública de saúde com uso sistemático de fotografia. Perceberemos que, a despeito

da importância da técnica documental, uma recorrência nas instituições foi a precariedade para sua produção, como observamos no excerto que segue:

Embora o Instituto de Higiene tenha produzido muitas fotografias, como resultado de suas diligências pela cidade, não contava em seu quadro de funcionários um fotógrafo, como se pode verificar num ofício do então Presidente do Estado, Carlos de Campos, reproduzido num artigo de José Manuel Lobo sobre o Instituto de Higiene (1924, pág. 239). A produção de registros fotográficos, porém, “era parte inerente dos métodos de identificação das condições em que as doenças proliferavam”, conforme a concepção do então diretor do Instituto de Higiene, Geraldo de Paula Souza (Vasconcellos; Rodrigues 2005, pág. 478), que providenciava, ele mesmo, a realização das imagens. (SILVA, 2016, p. 88)

No excerto, para além da importância da utilização do registro fotográfico, notamos a dificuldade para regularizar um corpo funcional especializado nesse tipo de trabalho. Nesse sentido, avançamos para o que acreditamos ser uma das razões fundamentais para a dificuldade de legitimação dessa técnica documental no cotidiano das atividades do Estado: embora observemos a função do registro fotográfico bem estabelecida em diversos espaços da função pública, não encontramos, com a mesma facilidade, departamentos ou seções voltadas para a produção desse tipo de registro. Isso significa que, a despeito da criação do cargo, o produtor arquivístico institucional, na maioria das vezes, inexistia. Na ausência de funcionários destacados para a função, volta-se a dificuldade para a execução desse tipo de serviço. O não enquadramento da fotografia num contexto de produção institucional estabelecido representaria, portanto, parte da dificuldade para recolhê-la aos arquivos da mesma maneira como ocorre com outras espécies documentais, produzidas em contexto mais consagrado.

A hipótese de que existia um setor do Serviço Sanitário que centralizava os trabalhos fotográficos é menos provável que supor um procedimento de contratação eventual de fotógrafos por solicitação autônoma de cada uma das seções dos serviços de saúde. Isto não excluiria a possibilidade de manutenção de um fotógrafo profissional em algumas unidades nem a existência de funcionários com algum conhecimento em fotografia e destacados para fazer registros sob comando de médicos e cientistas — quando não eram estes mesmos que os realizavam como amadores. (SILVA, 2016, p. 71)

A contratação eventual de fotógrafos, que Silva destaca no contexto do Serviço Sanitário, constituía-se como realidade muito frequente para esse tipo de expediente, ao menos mais frequente do que a constituição de departamento específico para essa finalidade. Nesse ponto, destacamos o caso da Secretaria dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado de São Paulo. Como podemos observar no excerto que segue, o exemplo desse órgão é muito significativo em diversos sentidos: desde o papel da inserção do registro fotográfico nesse contexto, passando pela forma como esses registros eram obtidos até, finalmente, o destino que essa massa documental encontrou depois de sua primeira idade²⁴.

O poder público estadual paulista foi um dos grandes produtores e agenciadores das imagens fotográficas que constituíram narrativas visuais sobre o processo de modernização econômica do

²⁴ Ou fase corrente, trata-se dos documentos ainda próximos do produtor arquivístico e consultados com frequência. Para a arquivística, segundo o conceito de ciclo vital dos documentos, a primeira idade pode ser ainda seguida da segunda, ou fase intermediária, e terceira, fase permanente, a depender dos encaminhamentos previstos para a documentação.

estado e seus atores, o que ocorreu em meio à organização do aparelho administrativo e da estruturação do estado como ator político. A soma de imagens por ele produzidas ou reunidas entre os anos de 1896 e 1925 deu origem a um conjunto de vinte e quatro álbuns. O acervo pertencente à Secretaria dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do estado de São Paulo foi posteriormente transferido à biblioteca do Instituto Agrônomo de Campinas (IAC) e, em 1994, encaminhado para guarda no Centro de Memória – UNICAMP (CMU). A partir desses álbuns, foi criado o fundo Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas (Sacop), sob a guarda do CMU. (POMARI; MENEGUELLO, 2019, p. 134.)

Como podemos notar, as autoras observam nesse conjunto as características apontadas por Tagg, no sentido dos propósitos da adoção do dispositivo fotográfico por essa secretaria. Também podemos notar que o material não encontrou permanência no Arquivo Público do Estado de São Paulo, dado que não pode ser desvinculado da natureza fotográfica dos documentos e também pelo valor que se atribui a essa condição, assunto que trataremos com mais detalhe no terceiro capítulo deste trabalho. Sobre as circunstâncias de produção dos registros, as autoras acrescentam:

Além da contratação de fotógrafos para trabalhos específicos e do recebimento — e republicação — de imagens de outros impressos, foi criado pela secretaria um “gabinete fotográfico” sobre o qual se tem poucas informações além do fato de que, em 1907, tornou-se subordinado à Diretoria de Indústria e Comércio. (POMARI; MENEGUELLO, 2019, p. 139)

Nesse caso, constata-se uma formalização do expediente fotográfico; no entanto, não existem informações sobre a realidade prática desse departamento. Dessa forma, percebemos que não se restringe ao universo da saúde pública a dificuldade para compreensão da função produtora de registros fotográficos no organograma das instituições. Como demonstramos aqui, o próprio Militão de Azevedo e outros fotógrafos, renomados ou não, prestaram diversos serviços ao Estado, nem sempre em contratações duradouras. Essa situação nos indica ainda outra questão que envolve a custódia desses documentos: uma vez executado o serviço, muitas vezes persiste — e assim o é até os dias atuais — uma dubiedade em relação à propriedade dos registros fotográficos, que muitas vezes, além de seu serviço imediato ao Estado, são duplicados e mantidos também por seus executores. Uma fotografia obtida por concurso, conforme mencionado por Pomari e Meneguello, poderia exemplificar esse problema. A não entrega dos negativos é outro bom exemplo desse tipo de situação:

Preisling conciliava a produção de álbuns e cartões-postais com a prestação de serviços para instituições públicas assim como outros fotógrafos estrangeiros anteriormente estabelecidos em São Paulo como Guilherme Gaensly e Aurélio Bacherini. Em Diário Oficial do Estado de São Paulo, os registros da prestação de serviços do fotógrafo para a Secretaria de Agricultura, Indústria e Comércio do Estado de São Paulo e suas respectivas diretorias, incluindo a Diretoria de Terras, Colonização e Imigração, ocorrem entre 1928 e 1940. A dinâmica profissional de Preisling no período permitia reter os negativos originais obtidos durante a execução do trabalho comissionado para arquivamento e produção posterior de álbuns e cartões-postais. (LEMONS, 2016, p. 30)

O caso de Aurélio Bacherini, fotógrafo mencionado por Lemos no excerto, é ainda mais curioso. Contratado por Washington Luís para fotografar São Paulo na década de 1910, seus registros documentam grande parte das transformações urbanísticas pelas quais passou a cidade nesse período. Na década de 1930, seu acervo de negativos foi adquirido pela prefeitura, compondo hoje a Coleção Flávio Prado,

acervo sobre o qual debruçou-se em um brilhante trabalho sobre a cidade o também fotógrafo Benedito Junqueira Duarte na ocasião da aquisição. Esse acervo foi um dos pilares formadores do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), órgão importante para os expedientes patrimoniais paulistanos. E aqui cabe a reflexão: uma grande porcentagem das fotografias foi, na verdade, readquirida pela prefeitura, uma vez que o fotógrafo as havia realizado em contexto de prestação de serviço público, claro, antes do estabelecimento das circunstâncias apropriadas para esse tipo de trabalho. Acontece que essas circunstâncias, sobretudo de propriedade, não são completamente claras até hoje.

Para além da dificuldade de recolhimento e arquivamento público, também há uma espécie de celebração do executor dos registros, uma vez que fotografias originalmente produzidas em contexto documental público, de registro de atividades, recenseamento, etc. passam a circular em ambiente próprio das artes. Isso pode ocasionar problemas de preservação que discutiremos com mais detalhe no decorrer deste trabalho, como os casos do fotógrafo Guilherme Gaensly, em São Paulo, e de Augusto Malta, no Rio de Janeiro, que gozam de fundos com seus próprios nomes nos arquivos públicos, anulando completamente as circunstâncias de produção dos registros em função de uma preservação “autoral” dos documentos²⁵.

Não é preciso dizer que funcionários públicos que produzem outros gêneros documentais, textuais principalmente, não são compreendidos como autores criativos. Por exemplo, a escritora Lygia Fagundes Telles foi procuradora do Instituto de Previdência do Estado de São Paulo entre os anos de 1961 e 1991, e ninguém consideraria uma peça jurídica da autora uma obra literária ou criativa, tampouco daria o nome da escritora a um fundo relacionado ao instituto. O mesmo ocorre com muitos outros escritores, como Vinicius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos e outros que conciliaram suas atividades literárias ao serviço público.

Para concluirmos, conforme avançamos pelo século XX, vão se multiplicando os exemplos que ainda poderíamos acrescentar do uso do recurso documental fotográfico nas funções do Estado. O quadro exploratório que apresentamos, apesar de muito distante de qualquer pretensão de exaustividade, já nos indicou o volume e a dispersão que caracterizam esses documentos. A fotografia transcende a exceção e vai se consolidando como regra para determinados expedientes do Estado: obras, cerimoniais, propaganda, identificação, enfim — uma série de funções apresentam plena intimidade com o aparato fotográfico. Muitos outros acervos espalhados pelo Brasil poderiam sinalizar a diversidade de áreas em

²⁵ O Arquivo Público do Estado de São Paulo possui o Fundo Guilherme Gaensly, cujas fotografias não têm procedência esclarecida. O caso de Augusto Malta no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro é ainda mais grave. Primeiro fotógrafo da Administração Municipal do Rio de Janeiro, foi sucedido nessa função depois de sua aposentadoria em 1936 por seus dois filhos, Aristógon Malta e Uriel Malta, e dá nome hoje a um fundo que reúne fotografias produzidas em contexto público e privado e que “documentam” as transformações na cidade do Rio de Janeiro. No entanto, hoje, vale a discussão em torno das decisões que foram tomadas para a preservação do conjunto, muito influenciadas por um processo de celebração do fotógrafo servidor público, que, como notamos no nome do fundo, passa a protagonizar o contexto de produção desses documentos.

que o uso da fotografia passa a ser notável. Exemplos disso: acervo da Comissão Rondon (Museu do Índio — RJ), acervo da Fundação Energia e Saneamento (SP), Fundo Escola Normal (Arquivo Público do Estado de São Paulo — Apesp), acervo da Construção do Reservatório de Água da Cantareira (Museu Paulista da USP), Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP, no Arquivo Nacional — RJ), acervos universitários como o do Museu da Faculdade de Medicina (USP), etc.²⁶

1.4 O INDIVÍDUO NA FOTOGRAFIA ESTATAL: MÉTODO E ARQUIVO

Uma leitura da historiografia do documento fotográfico pouco sensível ao tema que propomos poderia supor que a fotografia demora a se inserir no cotidiano comum, restrita ao acesso da pequena e alta burguesia. O que reafirmamos é o caráter ambíguo e multifacetado do fenômeno fotográfico, caráter muito próprio dos tempos dinâmicos e velozes que ele representa. A negligência de que é objeto a fotografia ordinária da função pública pode derivar dessa concepção, que ignora a presença dela nos ambientes básicos do cotidiano, como delegacias de polícia ou escolas públicas — presença que, como demonstramos, não é recente. Fica latente, portanto, encontrar lugar, o espaço para acolher essa produção, potencializando sua capacidade como documento e suporte de informação. Os silêncios e as vozes na historiografia, intimamente ligados ao que se entende por “preservável”, são sintomáticos das motivações dentro da narrativa histórica. Dessa forma, compreendendo a fotografia como bem cultural, consideramos apropriada a colocação que Canclini nos faz na obra *Sociedade sem Relato*:

Historiadores, arqueólogos e políticos da cultura definem quais são os bens superiores que merecem ser conservados. Reproduzem assim os privilégios daqueles que em cada época dispuseram de meios econômicos e intelectuais, tempo de trabalho e de ócio, para imprimir a esses bens um valor mais elevado. (2012, p. 72)

Nesse sentido, é interesse deste trabalho, além de discutir o status documental da fotografia e as implicações da preservação no seu potencial informativo, direcionar atenção ao conjunto documental fotográfico produzido pelo Estado e que, inserido na lógica documental estatal, é integrante do conjunto que se entende como parte do arcabouço viabilizador da história da administração pública. Em verdade, tratamos aqui de campos muito sensíveis da memória das ações do Estado no Brasil, como a questão manicomial e o cotidiano das delegacias de polícia. Não podemos ignorar a relação que existe entre o silenciamento historiográfico de certas personagens de nossa história com a negligência de preservação

²⁶ Outros exemplos relevantes para a compreensão da fotografia inserida na lógica do Estado são mencionados em artigo de Mauad, em que a autora cita alguns acervos no âmbito federal, mas segue no texto tratando de alguns em âmbito estadual e municipal do Rio de Janeiro: “Dentre os principais acervos no âmbito federal as coleções arquivadas na Casa de Oswaldo Cruz, que incluem as viagens de Oswaldo Cruz, Carlos Chagas, entre outros, para o interior dentro de uma política de saneamento e reconhecimento das regiões remotas do Brasil. Neste mesmo registro se inserem as coleções do Museu do Índio no Rio de Janeiro, onde estão depositadas as imagens dos primeiros contatos com os povos indígenas e das missões de pacificação do Serviço de Proteção do Índio e da Comissão Rondon; e por fim, as coleções fotográficas do IBGE, produtos das expedições de reconhecimento e mapeamento do território brasileiro” (2011–2013, p. 17).

de que são objeto muitos desses documentos, cuja existência é reveladora de um Estado, muitas vezes, perverso. Longe das paisagens que ocuparam por tanto tempo a historiografia fotográfica no Brasil, a fotografia cotidiana produzida pelo Estado, os retratos, as dependências de hospitais, as obras públicas com seus trabalhadores, representam a possibilidade de legitimação de um determinado tipo de memória.

O que temos nessa imagem padronizada é mais que a foto de um suposto criminoso. É um retrato do produto do método disciplinar: o corpo tornado objeto; dividido e estudado; delimitado a uma estrutura celular de espaço cuja arquitetura está no arquivo-índice; docilizado e obrigado a sucumbir sua própria verdade; separado e individualizado; subjugado e transformado em assunto. Quando acumuladas, essas imagens produzem uma nova representação da sociedade. (TAGG, 2005, p. 76, tradução nossa)²⁷

Tagg chama nossa atenção para a dimensão de um gênero específico, o retrato, na lógica da documentação pública, sobre o qual teceremos ainda alguns comentários. Longe dos celebrados retratos das elites, o Estado consolida-se como o maior produtor desse gênero fotográfico. Esse gênero, talvez o mais presente no cotidiano da coisa pública e mais ausente nos Arquivos Públicos, é apresentado aqui como objeto de uma profunda reflexão de existência, que, como aponta Fabris, possui duas dimensões: uma microscópica, relacionada à identidade e individualidade, e outra macroscópica, relacionada ao arquivo e possuidora de uma representatividade única da sociedade.

Ao estabelecer uma relação intrínseca entre identificação fisionômica e identidade pessoal, Bertillon não pretende estabelecer uma relação entre indivíduo e espécie, e sim isolar um indivíduo dentro da espécie. [...] O método de Bertillon é resultado da intersecção entre fotografia e estatística: a primeira, associada à antropometria e a uma descrição normalizada do indivíduo, permite constituir um registro “microscópico”; a segunda possibilita a inserção desse registro num conjunto “macroscópico”, o arquivo. (FABRIS, 2004, p. 46–47)

Para além de Bertillon, percebemos que todo método aplicado à produção documental em série de fotografias, característica tão presente dessa espécie documental no contexto do Estado, possui uma vocação arquivística. O método, em verdade, torna a fotografia seriável e arquivável, atribuindo-lhe um sentido que só é possível no contexto macroscópico do arquivo e assentado na aplicação de um sistema e sua acumulação. Nesse sentido, existe um tipo de informação e de conhecimento que só é viável a partir do acúmulo seriado de fotografias e que dá base para que pensemos arquivisticamente no acúmulo ordenado de documentos.

Quando algo é fotografado, torna-se parte de um sistema de informação, adapta-se a esquemas de classificação e de armazenagem que abrangem desde a ordem cruentemente cronológica de sequências de instantâneos colados em álbuns de família até o acúmulo obstinado e o arquivamento meticuloso necessário para usar a fotografia na previsão do tempo, na astronomia, na microbiologia, na geologia, na polícia, na formação médica e nos diagnósticos, no reconhecimento militar e na história da arte. (SONTAG, 2004, p. 87)

²⁷ “What we have in this standardised image is more than a picture of a supposed criminal. It is a portrait of the product of the disciplinary method: the body made object; divided and studied; enclosed in a cellular structure of space whose architecture is in the file-index; made docile and forced to yield up its truth; separated and individuated; subjected and made subject. When accumulated, such images amount to a new representation of society.”

Figuras 10 e 11 — Chapas de vidro localizadas no Museu da Faculdade de Medicina da USP²⁸

Fonte: Acervo MFMUSP

Figuras 12 e 13 — Chapas de vidro localizadas no Museu da Faculdade de Medicina da USP²⁹

Fonte: Acervo MFMUSP

As análises comparativas a que se prestam os documentos fotográficos do exemplo acima são viáveis apenas se compreendido o método e mantida a seriação. Isso se aplica, por exemplo, ao método aplicado às fotografias de autópsias do IOF que apresentamos, ou aos prontuários de hansenianos, registros de dependências públicas, registros de antes-depois da internação, etc. Não existe método, nesse sentido, que prescindia da acumulação de quantidade, que se aplique a um só exemplar. Visto isso, podemos inferir que o destino esperado para documentos dessa natureza é o arquivo. Se ultrapassarmos a

²⁸ As chapas de vidro retratam pacientes em diferentes momentos do tratamento, muito potencialmente no momento de sua entrada e saída do hospital, e por isso denominados antes-depois. Possuem a característica de supostamente sintetizar os impactos do processo de tratamento e permanência. Esse sentido processual só é inteligível se compreendido o método em série que caracteriza todo o conjunto. A reunião de todos os exemplares permite análises maiores, transcendendo a excepcionalidade do caso isolado.

²⁹ Chapas de vidro que retratam análises de craniometria, nos quais destacamos o método de visualização frontal X perfil, presente também no célebre método de Bertillon que discutimos há pouco.

questão do método e incluirmos o contexto de produção das fotografias que discutimos até este ponto, podemos ir mais além, para além do arquivo simplesmente, mas ao arquivo público, como instituição, espaço em que o acesso e a plenitude documental desse tipo de fotografia alcançariam o status mais acessível, democrático e adequado para sua permanência.

Autores como Derrida e Combe possuem trabalhos muito significativos para a defesa do espaço democrático que só é viável através do arquivo público. No entanto, não será possível abordar esse assunto aqui com maior afinco³⁰. Por ora, cabe destacarmos que, como todo documento público, encerrada sua funcionalidade momentânea ou sua primeira idade, espera-se encontrar algum encaminhamento, um percurso a se seguir numa lógica pré-estabelecida. O estabelecimento desse percurso é o fruto da compreensão do documento a partir da sua produção; é compreender sua existência. Cabe indagarmos se, para a massa fotográfica hoje produzida diariamente aos milhares pelo Estado, existe um percurso. Se existe, podemos questionar sua funcionalidade.

Aqui delimitamos um campo importante a se discutir: os destinos da documentação fotográfica produzida e acumulada pelo Estado.

1.5 ARQUIVO, FOTOGRAFIA E ESTADO NO SÉCULO XIX: APROXIMAÇÕES

Extensão da natureza preservadora da fotografia, que vimos há pouco, é a sua manutenção física e reunião. Podemos dizer, portanto, que o arquivo é o destino natural da fotografia-documento. “Uma das grandes funções da fotografia-documento terá sido a de erigir um novo inventário do real, sob a forma de álbuns e, em seguida, de arquivos” (ROUILLÉ, 2009, p. 97).

Os esforços para a guarda e conservação de fotografias também remontam aos primórdios de sua produção, bem como contam com o reconhecimento e aparato do Estado. Destacamos o ano de 1851, data que marca a obrigatoriedade do depósito fotográfico na Biblioteca Nacional de Paris e, portanto, sua entrada no universo dos acervos. Sua inserção em arquivos não se distancia muito disso, uma vez que deste mesmo ano já existem registros de produção de fotografias oficiais pelo Estado francês, como vimos. No caso do Brasil, também verificamos que a inserção da fotografia como documento de Estado remonta à consolidação de determinados expedientes públicos no último quartel do século XIX. Portanto, podemos dizer que, desde então, também é ocupação do nosso Estado lidar com a preservação desses documentos.

No entanto, há cerca de trinta anos a historiografia especializada em acervos fotográficos, bem como os profissionais da ciência da informação, têm apontado para problemas graves relacionados à preservação de documentos fotográficos em instituições de diversas naturezas, sejam elas bibliotecas,

³⁰ Destacamos os trabalhos *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*, de Jacques Derrida, e *Arquivos proibidos: os medos franceses diante da história contemporânea*, de Sonia Combe.

museus, arquivos ou centros de documentação.³¹ Da incompreensão sobre seu lugar resultou uma diversidade de procedimentos que acabaram por não consolidar protocolos bem resolvidos, como se observa para outras espécies e tipos documentais, assimilados com maior naturalidade. Esse assunto tem sido extensamente abordado, especialmente depois da década de 1970, momento em que se identifica um “renascimento” da reflexão em torno da fotografia e, por consequência disso, sua problematização sobre acervos e coleções, que passam a ser assunto, sobretudo, depois da década de 1990.³² A historiadora Aline Lacerda, em sua tese de doutorado, de 2008, nos apresenta um importante levantamento sobre a presença do documento fotográfico como assunto em uma diversidade de manuais de arquivística, trabalho que nos ajuda a dimensionar o tempo e as condições para incorporação do debate sobre o tema.

Não raro se atribui o “não lugar” da fotografia nos arquivos a sua juventude como documento: por ser um documento supostamente novo, a fotografia não encontraria lugar em ambiente criado e compreendido antes de sua incorporação. No entanto, levando-se em conta que a metodologia que consagrou a arquivologia como campo do conhecimento foi forjada no bojo da função pública e não tem mais que 200 anos e que, como demonstramos, a presença da fotografia nos expedientes do Estado pode ser identificada já uma década depois da sua criação, tratamos de fenômenos quase simultâneos: a fotografia e o arquivo, entendido como o conhecemos hoje.³³ Não acreditamos, portanto, que seja esse exclusivamente o problema.

A pesquisadora canadense Joan Schwartz, no artigo *“Records of Simple Truth and Precision”*: *Photography, Archives and the Illusion of Control*, narra uma sucessão de eventos na França que marcam, para além da simultaneidade entre o estabelecimento da arquivística e o surgimento da fotografia, sua intrínseca relação:

Seria, então, mera coincidência que esses eventos centrais da história da fotografia e da história dos arquivos tenham acontecido em Paris quase ao mesmo tempo? Seria simplesmente acaso que os anúncios, tanto do projeto que previa o pagamento de uma anuidade vitalícia aos inventores do daguerreótipo quanto das instruções para a classificação em arquivos, fossem de responsabilidade da mesma autoridade do governo, Tanneguy Duchâtel, Ministro do Interior da França? Essas questões apontam suposições epistemológicas do século XIX sobre as quais repousaram tanto as práticas arquivísticas quanto as fotográficas. Também apontam as origens paradigmáticas comuns que, quando reveladas, contribuem para nossa compreensão da fotografia como forma de

³¹ Diversos nomes apresentados nas referências deste trabalho são representativos. Se fôssemos produzir um levantamento sobre os profissionais debruçados sobre esse tema, destacamos especialmente os nomes de André Porto Ancona Lopez, Aline Lopes de Lacerda, Solange Ferraz de Lima, Joan Schwartz e outros, cujas reflexões permeiam o desenvolvimento deste trabalho.

³² Para um panorama sobre a historiografia da fotografia no Brasil, consultar: MENDES, Ricardo. Once upon a time: uma história da História da Fotografia brasileira. *An. mus. paul.*, São Paulo. v. 6–7. p. 183–205, 1999. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-47141999000100009>. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47141999000100009&lng=en&nrm=iso. Acesso em 29 out. 2020.

³³ Tomamos por referência alguns episódios marcantes da formalização da arquivologia como disciplina como, por exemplo, a fundação das primeiras escolas de arquivistas — 1811 em Nápoles, 1821 em Mônaco e Paris —, bem como a profusão de associações profissionais e a criação de protocolos metodológicos, com destaque para a definição, em 1841, do “princípio de proveniência” pelo arquivista e historiador francês Natalis de Wailly, seguido das primeiras normas de descrição e a criação do “Manual de ordenamento e descrição de arquivos” em 1898 na Holanda (LESCANO, 1996).

comunicar através do tempo e do espaço, o lugar das fotografias nos arquivos e a natureza dos fundos como base para a classificação arquivística. (SCHWARTZ, 2000, p. 6, tradução nossa)³⁴

A autora conclui que tanto o arquivo moderno quanto a fotografia só podem ser bem compreendidos se situados no contexto do estado moderno forjado no século XIX, mais controlador e individualizador e, nesse sentido, em concordância com os apontamentos que já mencionamos neste trabalho.

Situa os principais eventos de 1839-1841 no empirismo de meados do século XIX, tempo em que as tecnologias fotográficas e a classificação arquivística, aceitas como ferramentas de conhecimento, carregavam a promessa do controle sobre um mundo cada vez mais complexo. (SCHWARTZ, 2000, p. 6, tradução nossa)³⁵

Como é sabido, os elementos mais importantes da lógica documental são a classificação e a avaliação dos documentos. Destino, vigência, descarte ou permanência, os lugares adequados para guarda e acesso, entre outros, são padrões basilares de todo o sistema que orienta a preservação de documentos. Exemplares fotográficos como aqueles que mencionamos — produzidos na segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX —, pelo caráter de historicidade que alcançaram (pela ancianidade e raridade que lhe são peculiares), certamente poderão ser encontrados em instituições de guarda, incensados por toda sorte de procedimentos de conservação, o que não significa que estejam adequadamente preservados. Não acreditamos que a preservação de documentos fotográficos e o desenvolvimento de uma política adequada de preservação acompanharam sua crescente utilização por parte do Estado.

Pela palavra preservação entenda-se todo o conjunto de práticas que garantem a longevidade plena do documento. Isso transcende sua conservação material, abarcando um conceito muito mais amplo de gestão documental que diz respeito a protocolos de recolhimento, extroversão, acesso, contextualização e também conservação.³⁶ Nesse sentido, não basta que o documento exista materialmente, mas nos

³⁴ “Is it, then, merely a coincidence that these seminal events in the history of photography and the history of archives took place in Paris at roughly the same time? Is it simply by chance that the announcements, of both the bill to grant the inventors of the daguerreotype process a lifetime annuity and the instructions for classification in archives, were the responsibility of the same government official, Tanneguy Duchatel, France’s Minister of the Interior? These questions point to the nineteenth-century epistemological assumptions upon which both archival practices and photographic practices rested. They also point to shared paradigmatic origins which, when revealed, contribute to our understanding of photography as a way of communicating across space and time, the place of photographs in archives, and the nature of the fonds as the basis for archival classification.”

³⁵ “It situates the key events of 1839-1841 in the empiricism of the mid-nineteenth century, a time when photographic technologies and archival classification, embraced as tools of knowing, held the promise of control over an increasingly complex world.”

³⁶ Os conceitos de preservação e conservação são frequentemente confundidos ou indiferenciados na terminologia técnica observada em trabalhos que discutem esse assunto. Para essa reflexão, tomamos a decisão de compreender a divisão como expusemos, por isso esclarecemos: “*Preservação*: é um conjunto de medidas e estratégias de ordem administrativa, política e operacional que contribuem direta ou indiretamente para a preservação da integridade dos materiais. *Conservação*: é um conjunto de ações estabilizadoras que visam desacelerar o processo de degradação de documentos ou objetos, por meio de controle ambiental e de tratamentos específicos (higienização, reparos e acondicionamento).” (CASSARES, 2000, p. 12, *itálico* nosso).

interessaria compreendê-lo inserido na lógica documental pública, cujos protocolos e procedimentos deveriam abarcar toda a produção documental do Estado.

Não queremos dizer com isso que toda fotografia produzida pelo Estado deveria ser destinada aos arquivos públicos permanentes, que fique claro, daí a reivindicação de planos de classificação e tabelas de temporalidade. O que buscamos saber é se a parte a ser preservada dessa documentação é contemplada em tabelas de temporalidade e planos de recolhimento e se, em caso positivo, esse recolhimento efetivamente ocorre e se o documento de arquivo é compreendido como tal e encaminhado para instituição de direito.

1.6 AUSÊNCIA E PRESENÇA DE FOTOGRAFIAS EM ARQUIVOS PÚBLICOS: O CASO DO ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Em alguns casos, a ausência da fotografia que identificamos nas instâncias de guarda permanente é justificada por sua compreensão como cópia, ou seja, documento produzido com a finalidade de integrar um dossiê ou relatório e, este sim, destinado a guarda permanente. Portanto, representaria um documento que se realiza como parte e não como fim. Nesses casos, embora pudéssemos questionar a determinação, está compreendido o protocolo que orienta sua trajetória documental. Destacamos como exemplo o caso das fotografias produzidas pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo durante eventos culturais ou educativos: entendida como parte dos dossiês de cobertura do evento, as fotografias produzidas nessas circunstâncias e que não estejam inseridas em relatórios têm destino estabelecido pelo Estado: a eliminação depois de sua vigência (SÃO PAULO, 2010). Se o destino é cumprido ou não, este é objeto de outra discussão, que não pretendemos esmiuçar aqui.

Ainda assim caberia uma reflexão. Em algumas instituições como o Arquivo Público do Estado de São Paulo (Apesp), que possuem departamentos especializados em iconografia, como se resolve a responsabilidade de guarda dessas fotografias que integram outras espécies documentais? Esse assunto é objeto de considerável reflexão por parte dos profissionais da área. O que podemos afirmar por ora é que, no Apesp, tais documentos são encaminhados ao acervo “textual” permanente e absolutamente inexistem para o departamento especializado, o Núcleo de Acervo Iconográfico.³⁷ Ou seja, a fotografia pode não se perder e estará inclusive no lugar mais adequado para sua plenitude como documento: o original em que foi produzida. No entanto, o acesso às fotografias nessa instituição se dá por meio de um departamento que desconhece a existência desse documento. Podemos encontrar a fotografia por outros meios, é verdade, mas caberia indagarmos o sentido da existência do departamento nessas circunstâncias ou, ainda, podemos considerar que a maioria das fotografias que o Estado realmente produz não goza de todo o

³⁷ Informação colhida em entrevista concedida ao autor em 6 ago. 2015 pelo executivo público Wellington Teixeira, historiador e técnico do Centro Iconográfico do Apesp.

investimento especializado em conservação e preservação de fotografias que o Estado mantém naquela instituição. Apresentamos um caso desse tipo de documento. Para isso, vejamos o Fundo da Secretaria de Viação e Obras Públicas no Guia do Acervo do Aesp:

Figura 14 — Fundo da Secretaria de Viação e Obras Públicas

GUIA DO ACERVO

x

Área de Identificação	
Código de Referência	BR SPAPESP SEVOP
Título	Secretaria de Viação e Obras Públicas
Data	1943 - 1944
Nível de Descrição	Fundo
Tipo de Arquivo	Público
Dimensão e Suporte	Textual: 1,92 m.
Área de Contextualização	
Nome do Produtor	Secretaria de Viação e Obras Públicas.
História Administrativa / Biografia	A história administrativa das Obras Públicas teve sua origem em 1823, quando as Províncias passaram a ter maior autonomia e as obras públicas ganharam prioridade administrativa. Passou por diversas modificações até que em 1892 teve seus assuntos arranjados em forma de Secretaria pelo dec. n.28 de 01 de março que organizou a Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas. Essa secretaria manteve-se com tal estrutura até 1927, quando com a lei n. 2.196 de 03 de setembro foi desmembrada dando origem a Secretaria de Viação e Obras Públicas. Em 1963, esta secretaria também foi desmembrada, pela lei 7.833 de 19 de fevereiro, sendo reorganizada enquanto Secretaria de Serviços e Obras Públicas e criando a Secretaria dos Transportes. Essa nova organização manteve-se até 1975 quando pelo dec. 6.503 passou a denominar-se Secretaria de Obras e do Meio Ambiente. Em 1986 passou por nova mudança com o dec. 24.932, tornando-se Secretaria de Obras e Saneamento e criando a Secretaria do Meio Ambiente. Em 1987, através do dec. 26.974 de 30 de abril, teve novamente sua denominação alterada e tornou-se apenas Secretaria de Obras. Por sua vez em 1988, com o dec. 29.355 de 14 de dezembro passou a ser Secretaria de Energia e Saneamento. Em 1993, com a lei 8.275, por fim desmembrou-se criando a Secretaria de Recursos Hídricos, Saneamento e Obras, e renomeando-a como Secretaria de Energia e Saneamento.

Fonte: Captura de tela do Guia do Acervo Permanente do Arquivo Público do Estado de São Paulo

Se consultássemos esse fundo ou um dos sete volumes encadernados que o compõem, qual não seria nossa surpresa ao concluir que dele fazem parte 572 fotografias, que sequer são mencionadas na ficha do Guia do Acervo no campo “Dimensão e Suporte”. Em verdade, dos sete volumes, quatro são compostos apenas por fotografias, o que significa que, das 721 páginas que totalizam o conjunto completo, 572 são apenas suporte de documentos fotográficos³⁸. Essas fotografias, distantes dos padrões de temperatura e condições apropriadas do Núcleo de Acervo Iconográfico — que inclusive fica em outro prédio e conta com expressivo investimento em materiais e equipamentos especializados —, não apresentam nenhum tipo de tratamento de conservação que lhes garanta longevidade. Além disso, não configuram nas descrições do conjunto, salvo por uma nota que só pode ser vista se a consulta for feita pelo repositório digital do próprio Arquivo, presencialmente. Se consultarmos através do acervo do conjunto iconográfico, seja pelo Guia de Acervo ou pelo repositório, veremos que as fotografias não figuram nos inventários de documentos fotográficos da instituição. Do ponto de vista do setor especializado, as fotografias desse conjunto repousam silenciosas.

³⁸ Cabe notarmos a semelhança entre esse material e o mencionado por Pomari e Meneguello (2019), de mesma natureza e produzido pela mesma secretaria do estado. Isso nos permite inferir que o expediente de relatório fotográfico segue sendo produzido, ao menos, entre as décadas de 1890 e 1940. Ocorre que esse entrecruzamento não é viável pelo Apesp, uma vez que, como demonstram as autoras, o material produzido na virada do século não está no Arquivo Público.

O problema, evidentemente, não está na permanência da fotografia no relatório que a produziu, mas na absoluta ausência de remitências ou procedimentos que garantam a sua conservação, tendo em vista a estrutura especializada que a instituição possui, e a sua identificação e acesso, que não fazem parte da própria metodologia apresentada pelo Apesp. E ainda, o conflito de procedimentos concorrentes em uma mesma instituição, o que acaba por desorientar o pesquisador e comprometer o sucesso do processo de preservação como um todo.

Figuras 15 e 16 — Capa de um dos volumes do Fundo Secretaria da Viação e Obras Públicas e fotografia que o compõe

Fonte: Acervo Apesp

Figuras 17 e 18 — Fotografias que compõem o primeiro volume do Fundo Secretaria da Viação e Obras Públicas

Fonte: Acervo Apesp

Figuras 19 e 20 — Registro do estado de conservação do segundo volume, de 1943³⁹

Fonte: Autoria própria (2018)

Este não é um caso isolado; muito pelo contrário. A Cada da Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo, por exemplo, alega ter entregue ao Apesp toda a documentação anterior à década de 1940. Isso nos parece de certa forma incerto, uma vez que nenhum conjunto de fotografias não anexadas em outros suportes foi entregue, e esta pesquisa tem conhecimento de acervos espalhados em outras instituições, como é o caso do Museu da Polícia Militar, no bairro do Bom Retiro, na capital de São Paulo.

Notável é que o Apesp reúne um número considerável de documentos oriundos de atividades policiais ou de órgãos relacionados à segurança pública, distribuídos numa diversidade de fundos custodiados pela instituição, que busca contornar o grande empecilho da instabilidade do organograma público, que já modificou por diversas vezes no decorrer do último século a organização e submissão das secretarias de Justiça e Segurança Pública e dos órgãos que as compõem. O fato é que existe um número desconhecido, mas certamente muito grande, de material fotográfico que pode ser encontrado arrolado com essa documentação. O mesmo pode ser dito para diversos outros expedientes, como a Secretaria de

³⁹ Vale considerar que a observação do estado de conservação do material faz sentido quando posta em comparação com os bem-estruturados procedimentos que a instituição possui, nesse campo, para o seu acervo iconográfico. Veremos exemplos mais adiante.

Estado da Agricultura ou as ramificações da Delegacia de Ordem Política e Social (Deops). Mais uma vez, não discutimos a presença das fotografias em composição com os documentos que as originaram, mas o fato de que sequer sejam mencionadas nas descrições desses fundos no Guia de Acervo da instituição e de que o departamento especializado sequer tenha ciência do montante aproximado desses documentos.

Figura 21 — Apresentação do fundo Delegacia de Ordem Social do Apesp, onde o campo Dimensão e Suporte não faz referência à presença de fotografias

GUIA DO ACERVO ×

Área de Identificação	
Código de Referência	BR SPAPESP DEOPS/SP dos
Título	Delegacia de Ordem Social
Data	1924 - 1983
Nível de Descrição	Grupo
Dimensão e Suporte	Textual: 9,41 m.
Área de Contextualização	
Nome do Produtor	Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo.
História Administrativa / Biografia	A Delegacia de Ordem Social era responsável por investigar movimentos sociais, como greves, campanhas contra a carestia, além de fiscalizar a ação dos sindicatos e dos trabalhadores organizados, produzindo inquéritos, relatórios e prontuários de presos. Outras atividades mais específicas também faziam parte da rotina de trabalho da Delegacia de Ordem Social, eram elas: proceder a prevenção e repressão dos delitos contra a ordem social; despachar os pedidos de autorização para a realização de assembleias em sindicatos e sociedades; examinar para remessa à Justiça os inquéritos referentes à ordem social instaurados pelas delegacias do interior, processando neles as revisões necessárias, determinando o preenchimento das lacunas existentes pelas autoridades processantes dos municípios de origem; organizar escalas especiais para o policiamento de reuniões, de manifestações públicas de interesse de ordem social e, sobretudo, daquelas comemoradas em datas que costumavam ser festejadas por organizações ou partidos de orientação subversiva, procurando impedi-las; enviar, diariamente ao Serviço Secreto um relatório das investigações feitas e dos fatos principais relativos à ordem social que possam interessar ao governador do estado, tais como greves eclodidas, comícios-relâmpago, prisões em flagrantes etc.; policiar pontos de embarque e desembarque de transportes públicos para deter elementos suspeitos, prevenir sabotagens etc.; organizar cadastro de elementos que se orientam por credos ou ideologias contrárias ao regime democrático ou à ordem social vigente e criar um índice para as buscas de urgências; anotar nas fichas de cadastro todas as atividades dos elementos referidos, inclusive os processos e prisões que sofreram; encaminhar ao Serviço Especial de Vigilância (SEV) os elementos referidos que forem estrangeiros para o necessário processo de expulsão do território nacional; apresentar, no fim de cada decênio, ao senhor diretor do DOPS um relatório de todos os trabalhos executados pela delegacia especializada. SECRETARIA DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DA SEGURANÇA PÚBLICA (São Paulo). Departamento de Ordem Política e Social. Resumo histórico do DOPS. São Paulo:

Fonte: Captura de tela do Guia de Acervo do Apesp

Figura 22 — Página de auto de inquérito policial do fundo Delegacia de Ordem Social no Apesp com fotografia⁴⁰

Fonte: Acervo Apesp

Longe de indicar uma falha de procedimento, o que não é a intenção deste trabalho verificar, o exposto indica uma determinada percepção em torno do documento fotográfico por parte do Apesp que, no próximo capítulo, trataremos de forma mais pormenorizada ao analisar a formação do acervo fotográfico da instituição. Por ora, nos interessa compreender a questão inserida num espectro maior, até porque a existência de um departamento especializado não é característica apenas do Apesp. Pelo contrário, trata-se de comportamento razoavelmente comum e que deriva de uma tendência de procedimentos já identificada pela historiografia especializada no assunto. A respeito disso, vejamos as considerações de Lacerda em sua tese de doutorado:

A falta de questionamentos sobre a metodologia de tratamento desses registros, do ponto de vista de sua natureza documental, deu espaço ao desenvolvimento de uma abordagem que privilegia questões relativas à preservação dos suportes, numa forma de “compensação metodológica” que tenta suprir a falta de elaboração de um método de organização mais adequado desses documentos.

⁴⁰ Página de auto de inquérito policial tendo como indiciado Adalberto João Alves Cagliari e vítima Adilson Maneta. Inquérito número 49/76. Faz parte do fundo Delegacia de Ordem Social do Apesp. Como podemos observar, contém fotografias.

Tratar fotografias em arquivos, em muitos casos significa sistematizar conhecimentos metodológicos relativos à conservação, restauração, preservação. Nesse sentido, a justificativa da separação desses registros de seu conjunto original para intervenções de conservação encontra no argumento da preservação dos suportes seu tom mais eloquente e, via de regra, imprime ao tratamento peça a peça uma legitimidade naturalizada pela necessidade de preservar. (LACERDA, 2008, p. 80–81)

A autora aborda, dessa forma, outro tipo de expediente muito comum para fotografias que compõem documentos como linguagem ou técnica: a dissociação. Isso é ainda mais recorrente quando há a presença de um departamento especializado. Procedimento já muito debatido e felizmente hoje menos recorrente, que pode comprometer por completo não só o acesso como discutíamos até agora, mas a plenitude documental e fidedignidade informacional do documento fotográfico.

Por outro lado, a questão que apontamos como mais complexa está relacionada aos casos em que a fotografia é entendida como documento encerrado nele mesmo, documento fim de determinada função do Estado, e não inserida em outras espécies documentais. Esse tipo de fotografia desaparece nos caminhos da lógica documental ou é deslocado de forma pouco compreensível. Recorramos a outro exemplo: diversos órgãos da função pública contam com assessorias de imprensa, muitas delas inclusive terceirizadas. Em diversos casos, os registros fotográficos produzidos por essas assessorias são considerados documentos destinados a arquivamento permanente. Poderíamos mencionar o caso do Ministério Público do Estado de São Paulo como exemplo. As fotografias produzidas em assessoria, passados quatro anos no produtor e mais quatro no Arquivo Central, deveriam ser destinadas à permanência no Apesp (SÃO PAULO, 2006, p. 63). Neste caso, no entanto, isso por enquanto não acontece.

O poder municipal de São Paulo apresenta uma situação semelhante que, além de complexa, é reveladora dos caminhos da fotografia pública nessas condições. A cidade de São Paulo conta com a Casa da Imagem, antiga Casa nº 1 e sede da rede formadora do Museu da Cidade. Antes de tudo, vale considerar o papel importantíssimo dessa instituição na cena da preservação fotográfica no âmbito da cidade de São Paulo. Outra consideração fundamental é que o acervo dessa instituição foi em grande parte formado pelo empenho, muitas vezes isolado e pioneiro, de funcionários municipais que, a despeito dos diversos desincentivos de suas funções, prestaram o valioso serviço público de se preocupar com a preservação e extroversão esses materiais. Destacamos a relevância do trabalho do fotógrafo Benedito Junqueira Duarte, nome importante da iconografia paulistana, nesse processo.

Esse acervo era formado, até o ano de 2012, por doações, aquisições e conjuntos que foram transferidos de instituições públicas, por exemplo, para a Coleção do Departamento de Cultura ou, ainda, a Coleção Gabinete do Prefeito. Embora a reunião desses documentos anteceda a formalização da Comissão Central de Avaliação de Documentos (CCAD) em São Paulo, trata-se de documentos produzidos no cotidiano da função pública, mas que não foram recolhidos para o Arquivo Histórico

Municipal Washington Luís (AHMWL). No final do ano de 2012, grande parte desses documentos foi finalmente transferida para o AHMWL, elevando de aproximadamente cinco mil fotografias para quase um milhão de documentos o acervo da instituição. Isoladamente, isso seria apenas revelador de uma modelação formulada diante da ausência de protocolos específicos para a tramitação dessa documentação. No entanto, percebemos que o mesmo interesse que conduziu os documentos fotográficos para o museu não se manifestou para outras espécies documentais.

Nesse caso, longe dos documentos entendidos como “típicos de arquivo”, a massa documental fotográfica foi encaminhada para instituição estranha à preservação natural dos documentos produzidos pelo município, permitindo-nos inferir sobre que critérios poderiam designar o que é recolhido pelo museu ou pelo arquivo. Felizmente uma reconsideração desse trajeto foi adotada, como mencionamos. O perigo do envolvimento de juízos de valor nesse tipo de relação é muito alto. Veremos que os centros de documentação e museus especializados em iconografia não são raros no Brasil. É preciso, no entanto, que essa que deveria ser uma condição positiva não se torne um impedimento para a preservação da documentação fotográfica.

Retomemos o Museu de Saúde Pública de São Paulo. Pelo levantamento de documentos fotográficos apresentado há pouco, percebemos que, para além do fato das fotografias terem sido apartadas do restante da documentação, o museu custodia atualmente um grande volume de documentos que poderiam ser considerados de natureza arquivística e, portanto, direcionáveis ao Apesp, uma vez que representam funções desempenhadas pelo governo do estado de São Paulo. Pode existir, nesses casos, resistência por parte de algumas instituições para o recolhimento dos documentos, especialmente quando tratamos de institutos centenários, como é o caso de parte daquela documentação. Acredita-se que a documentação pode ter seu potencial pesquisável otimizado na instituição do museu, em detrimento do arquivo. Essa noção repousa sobre uma visão distorcida de arquivo, cujo volume massivo de acervo e distância de pesquisadores específicos podem fazer crer que exista um processo de subutilização do documento. Isso se intensifica para o caso de documentos fotográficos, cuja natureza imagética pode produzir distorções de sua existência documental, como já discutimos neste capítulo. No entanto, a ausência de contexto promovida pelo rompimento do fluxo documental pode comprometer a própria utilização da fotografia, não como imagem, mas como documento. “O uso da fotografia como fonte documental não pode prescindir do entendimento da organicidade de seu conjunto. O todo, constituído artificialmente ou por acúmulo, é sempre mais do que simplesmente a soma das várias unidades” (CARVALHO; LIMA, 2000, p. 21).

Sendo assim, as fotografias produzidas no cotidiano do Estado, diferentemente de diversos outros tipos documentais produzidos nas mesmas circunstâncias, na mesma época e no mesmo lugar, não repousam nos arquivos públicos ou aguardam em seus respectivos produtores. Notamos que a fotografia

não é entendida na sua plenitude documental⁴¹. Seja pelo abandono ou pela excessiva valoração, o fato é que não raro os conjuntos fotográficos encontram sua permanência distante dos arquivos e dos demais documentos produzidos consigo ou desaparecem dispersos numa trajetória que não possui protocolos estabelecidos de fato.

Esses documentos (fotográficos), 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. (MADIO, 2012, p. 57)

O caráter de especialidade, seja pelo não entendimento da fotografia como documento, seja pela sua supervalorização, não contribui para a preservação qualitativa do documento fotográfico que, alijado do seu ambiente gerador, pode ser reduzido à imagem estéril, desconecta e acrítica. O “princípio de proveniência”, tão precioso à lógica arquivística, parece não encontrar força quando se trata do documento fotográfico, que tem seu potencial por diversas vezes encerrado exclusivamente no que apresenta a imagem.

No caso do Apesp, encontramos a estimativa de que 90% dos consulentes não estão interessados no documento fotográfico, sequer visitam o arquivo para fins de pesquisa e não questionam o veículo ou órgão que gerou a imagem. Um indicador disso são as numerosas pesquisas temáticas dos que procuram imagens disso ou daquilo, com pouca ou nenhuma relação entre pesquisador e documento. Solicitam o tema e pedem indicações indiscriminadas de imagens.⁴² “Assim, 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.” (LACERDA, 2008, p. 67).

Embora seja assunto que trataremos com mais pormenor adiante, vale considerar que esse processo é também evidenciado pela recorrente descrição individual em detrimento de planos de classificação eficientes para o caso de documentos fotográficos em arquivos, matéria examinada por Lopez:

No caso dos exemplos de organização de materiais fotográficos citados neste trabalho, a descrição individual — adotada como sinônimo de organização arquivística — não se justifica, pelo fato de não ser uma atividade típica de arquivo, mas de investigação. [...] Não obedecer ao contexto de produção na organização documental compromete as atividades de descrição. Sem as referências mínimas de classificação — especialmente no caso dos documentos imagéticos —, a descrição tende a esvaziar os significados do documento. (2005, p. 245, tradução nossa)⁴³

⁴¹ Por plenitude documental, entenda-se a organicidade que viabiliza sua contextualização.

⁴² Informação obtida em entrevista concedida ao autor pelo Executivo Público Wellington Teixeira em 6 ago. 2015. O funcionário é responsável, entre outras atividades, por grande parte das consultas ao acervo iconográfico da instituição.

⁴³ “En el caso de los ejemplos de organización de materiales fotográficos, citados en este trabajo, la descripción individual — adoptada como sinónimo de organización archivística — no se justifica, por el hecho de no ser una actividad típica de archivo sino de investigación. [...] No obedecer el contexto de producción en la organización documental compromete las actividades de descripción. Sin las referencias mínimas de la clasificación — especialmente en el caso de los documentos imagéticos — la descripción tiende a vaciar los significados de los documentos.”

Nesse sentido, o que mais instiga esta pesquisa não é simplesmente a existência de departamentos especializados ou do Núcleo de Acervo Iconográfico, no caso do Apesp, mas o fato de esses centros se desenvolverem de forma paralela e muito pouco integrada ao sistema que é construído pelas instituições que os acolhem. Assistimos, portanto, a diversas instituições que têm em seu quadro não um departamento especializado, mas um centro de documentação autônomo que age e existe com pouca comunicação com seu órgão gestor. Por outro lado, é preciso considerar também que essa autonomia permite a preservação de conjuntos documentais de interesse público, mas não necessariamente produzidos pelo Estado, como é o caso de diversos fundos de jornais extintos, personalidades públicas e autores notáveis, como observamos em diversos arquivos pelo Brasil.⁴⁴ A questão que se coloca é o desequilíbrio entre documentação adquirida e recolhida, pois isso acaba por secundarizar a fotografia de produção estatal, que subsiste na deriva de eventuais mal-entendidos de gestão.

⁴⁴ O próprio Arquivo do Estado de São Paulo conta com outros três fundos fotográficos da mesma natureza: os jornais *O Movimento* e *Aqui São Paulo*, além do fundo dos *Diários Associados*, com um número realmente monumental de fotogramas sob guarda dessa instituição. Acrescentamos ainda o Arquivo Nacional, que abriga o conjunto fotográfico do jornal *Correio da Manhã*, além dos registros sonoros da Rádio Mayrink Veiga e o acervo audiovisual da extinta TV Tupi. O Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro possui um fundo gigantesco chamado Imprensa Alternativa, que reúne uma variedade impressionante de periódicos produzidos, em sua maioria, durante o regime militar. Enfim, outras instituições poderiam ainda ser citadas, como o Arquivo Público Mineiro e o Arquivo do Estado da Bahia, entre diversas outras instituições públicas no Brasil que são depositárias de acervos particulares, relacionados à imprensa ou não.

2 O CONTEXTO DE FORMAÇÃO DO ACERVO DO ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO

2.1 O QUE É E PARA QUE SERVE UM ARQUIVO PÚBLICO?

Este trabalho não se destina apenas aos profissionais envolvidos com a preservação de arquivos. Destina-se também a historiadores e outros pesquisadores usuários dos arquivos, buscando contribuir para que construam relações mais críticas com esse tipo de instituição. Além disso, buscamos colaborar para o aprimoramento das políticas públicas para arquivos no Brasil. Dessa forma, optamos por iniciar esta reflexão apresentando como ponto de partida um lugar de base, cujo esclarecimento será útil à compreensão do que buscamos debater. Se vamos tratar de arquivos públicos, cabe explicitar o entendimento, no âmbito desta pesquisa, do que é e para que serve um arquivo público.

A primeira e mais básica resposta que poderia ser apresentada à indagação que acabamos de propor poderia ser: arquivos públicos são instituições responsáveis pela custódia de “documentos de arquivo” públicos. No entanto, e por isso a resposta não é tão simples quanto parece, seria necessário esclarecer dois pontos importantes: o que compreendemos por documento de arquivo e o que compreendemos por documento público. Na verdade, ainda que recorrêssemos a respostas mais complexas, como faremos adiante, passaríamos ainda pela necessidade de discutir esses dois pontos, tal como o fez grande parte dos próprios autores que mobilizaremos para esse assunto.

Em um balanço sobre diversas conceituações, o arquivista estadunidense Schellenberg, na obra *Arquivos modernos: princípios e técnicas*, nos apresenta uma série de definições para “arquivo” e “documento”, passando por especialistas de diversos países. Conclui o autor que:

A definição pode ser modificada em cada país de acordo com suas necessidades peculiares. Deve fornecer uma base sobre a qual o arquivista possa lidar de fato, eficazmente com o material produzido pelo governo a que serve. Não deve ser aceita uma definição que não corresponda à realidade. (1974, p. 18)

A conclusão é especialmente importante para este trabalho, uma vez que, como já observamos anteriormente, há uma distância considerável entre uma parte da conceituação que se produz intelectualmente sobre arquivos no Brasil e o que de fato se apreende da realidade. O que pode sugerir, para além da clara necessidade de mais investimento político e técnico nos arquivos, uma necessidade de readequação de alguns conceitos. Schellenberg diferencia “documento” de “arquivo”, diferenciação que poderia ser simplificada se considerarmos “arquivo” como “documento permanente”. Sendo assim, interessa-nos saber o que o autor entende por documento:

Todos os livros, papéis, mapas, fotografias ou outras espécies documentárias, independentemente de sua apresentação física ou características, expedidos ou recebidos por qualquer entidade pública ou privada *no exercício de seus encargos legais ou em função das suas atividades* e preservados ou depositados para preservação por aquela entidade ou por seus legítimos sucessores *como prova*

de suas funções, sua política, decisões, métodos, operações ou outras atividades, *ou em virtude do valor* informativo dos dados neles contidos. (SCHELLENBERG, 1974, p. 18, *italico nosso*)

Na presente definição, destacamos três informações para as quais gostaríamos de inicialmente chamar a atenção. A primeira nos aponta para uma condição básica do “documento de arquivo”: marcar uma ação, um ato, uma função. Nesse sentido, o documento é mais do que o seu conteúdo. É após ter reconhecida essa condição que o documento poderá ser capaz de provar, como também ser continente de informações —segunda e terceira característica destacada. Além disso, cabe notar que o excerto contribui também para a nossa noção de “documento público” que, entendido como o disposto por Schellenberg, trata-se de todo documento produzido pelo Estado. Vale considerar, seguindo a própria teorização do autor e sendo nosso interesse maior os arquivos públicos, que estas instituições custodiam, de modo geral, exclusivamente documentos que encontraram permanência, ou seja, que cumpriram suas fases correntes e intermediárias. Isso é o que Schellenberg convencionou como “arquivo”, como já apontado.

Dessa forma, cabe seguirmos a recomendação do próprio autor, que é referência importante dos trabalhos nesse campo do conhecimento no Brasil, e procurarmos uma definição nacional para “documento de arquivo”. Outra referência marcante nos trabalhos do gênero no país é a obra da historiadora Heloísa Bellotto, que sintetiza o que colocamos até agora como as características fundamentais que buscamos conceituar:

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 razões funcionais administrativas e legais. Tratam sobretudo de provar, de testemunhar alguma coisa. Sua apresentação pode ser manuscrita, impressa ou audiovisual; são, via de regra, exemplares únicos e sua gama é variadíssima, como forma e suporte. (2006, p. 37, *italico nosso*)

Aqui destacamos ainda mais uma característica que se desdobra daquela primeira condição fundamental do documento de arquivo, sua marcação funcional, que também é observada pela autora, agora acrescida do seguinte: não há documento de arquivo isolado — existem relações orgânicas e sistêmicas que sustentam a existência de um documento como “de arquivo” e, na integridade dessas relações, está assentada, em grande parte, a fidedignidade e autenticidade desses documentos. No mais, tanto Schellenberg quanto Bellotto tratam da variedade, ou melhor, da independência entre a noção de “documento de arquivo” e o suporte.

Se a integridade do “documento de arquivo” define-se também com base na composição da rede orgânica que estabelece com outros documentos semelhantes ou correlatos, notamos que grande parte do que define o documento como “de arquivo” não está nele próprio, mas nas condições em que foi produzido e, principalmente, acumulado. Isso significa que um documento isolado dessa rede poderia perder essa integridade e deixaria, portanto, de ser “de arquivo”. Nesse sentido, consideramos que mais prudente do

que apresentar o documento como “de arquivo” é tomá-lo como em “regime de arquivo”, uma vez que essa condição pode ser perdida ou desfeita a qualquer momento.

A produção de documentos não é, assim, o que importa, mas a acumulação que deu origem ao conjunto. É nesse sentido que se pode compreender o “princípio de respeito aos fundos” ou “princípio da proveniência sob o ponto de vista externo” (Duranti, 1994), uma das orientações básicas do trabalho arquivístico. Ele preconiza que a documentação acumulada por determinada instância, seja ela uma pessoa física ou uma instituição, pública ou privada, deve ser mantida coesa respeitando-se a individualidade do conjunto, sem misturá-lo a documentos de outras origens, na medida em que tem uma singularidade orgânica que lhe confere sentido, por refletir atividades, dinâmica e critérios da instância responsável pela acumulação. (HEYMANN, 1997, p. 43)⁴⁵

É importante esclarecer isso para chamar atenção para a fragilidade da condição de documento em “regime de arquivo”, ou seja, a facilidade com que esse status pode se perder. Sobretudo para o caso das fotografias, recorrentemente dissociadas de seu contexto original, essa fragilidade pode ser observada inclusive na transformação de fundos em coleções, na musealização ou ainda na indiscriminada remoção de fotografias de outros suportes. Dessa forma, consideramos que um documento está em “regime de arquivo” se está preservada a sua qualidade como tal, ou seja, sua condição arquivística, o vínculo que estabelece com os demais documentos que o acompanham. E, como estabelece Jenkinson, só é possível contextualizá-lo por meio de uma “irreparável linha de custódias responsáveis” (1922, p. 11, tradução nossa)⁴⁶.

Bem definido o que entendemos neste trabalho por documento em “regime de arquivo”, cabe compreendermos melhor o que é um “documento público” para além do que poderia ser apreendido das colocações tanto de Schellenberg quanto de Bellotto, ou seja, para além dos documentos produzidos pelo Estado. Para esse caso, especialmente o do objeto que pretendemos estudar, seria preciso ampliar um pouco o conceito.

Se consultássemos um dicionário ou recorrêssemos à origem latina da palavra ou aos diversos autores importantes que se ocupam do tema, perceberíamos que a noção de público é muito mais ampla e complexa do que sua ligação com a ideia de Estado⁴⁷. A complexidade não apenas semântica, mas histórica e sociológica do termo exige cuidado no seu emprego.

⁴⁵ Cabe contextualizar que a ênfase que a autora coloca na acumulação está associada a uma reflexão em torno dos arquivos pessoais, assunto tratado no artigo em questão. No entanto, trata-se de uma reflexão ainda assim válida ao que propomos aqui, sobretudo porque, como trataremos mais adiante, a avaliação de documentos *a posteriori* de sua produção coloca a acumulação em lugar crucial para a compreensão desses documentos, mesmo fora do contexto dos arquivos pessoais.

⁴⁶ “[A]n unblemished line of responsible custodians”.

⁴⁷ Diversos autores poderiam ser mobilizados para discutir as noções de público, espaço público e esfera pública. Aqui destacamos o trabalho de Richard Sennett, que no livro *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*, dedica as páginas 30-40 a uma discussão sobre as diferentes acepções de domínio público através do tempo. Embora o interesse do autor se distancie do que nos interessa aqui, trata-se de uma referência válida para refletirmos sobre a multiplicidade histórica das noções de público e privado. Habermas e Arendt também trazem importantes contribuições sobre o assunto. O primeiro servirá de suporte para as reflexões sobre as quais discorreremos neste trabalho. Já sobre Arendt, apontamos aqui os livros *A condição humana* e *O que é política* como referências importantes para o assunto.

Segundo o modelo helênico de esfera pública, que nos foi transmitido pela tradição romana, o público opõe-se ao privado como espaço da realização, liberdade e continuidade (HABERMAS, 2003, p. 16). Nesse sentido, a atribuição de público não se cola ao Estado, mas ao que atende ao espaço comum dos cidadãos. Para o caso do emprego arquivístico dessa noção, a ideia de continuidade, como aplicada também no direito romano, coloca-se como a mais relevante. Como esclarece Duranti (1994), a noção de continuidade é um dos elementos basilares da própria concepção de arquivo⁴⁸. Dessa forma, o documento público é fator garantidor dessa continuidade, e o arquivo público seria o espaço para sua efetuação.

Durante a Idade Média e princípio da Idade Moderna, as fronteiras entre sociedade civil e Estado eram muito tênues, fase que Habermas considera como da “representatividade pública”⁴⁹. Nessa fase, as noções de público e privado se imbricam, permanecendo assim até o estabelecimento da sociedade burguesa e o alargamento do espaço de autonomia privada. Com o fortalecimento do Estado Moderno e a constituição da sociedade civil burguesa, sociedade e Estado voltam a se distanciar, ficando dessa vez a noção de público progressivamente associada ao Estado (HABERMAS, 2003, p. 32-33).

Uma clara distinção entre domínio público e privado perdurará até o último quartel do século XIX, quando as garantias privadas voltam a ser gradativamente restringidas por um Estado cada vez mais interventivo. Mais uma vez, segundo Habermas, as noções voltam a se confundir, com o Estado reduzindo a autonomia do espaço privado e a sociedade assumindo funções que outrora eram exclusivas do Estado (Ibid., p. 170-171). Essa nova confluência gera uma esfera social, território de ações tanto estatais quanto privadas, produtoras de interesse público. “A partir da esfera privada publicamente relevante da sociedade civil burguesa constitui-se uma esfera social repolitizada, em que instituições estatais e sociais se sintetizam em um único complexo de funções que não é mais diferenciável” (HABERMAS, 2003, p. 177).

Não há, no momento, possibilidade de um aprofundamento substancial neste tema. No entanto, é válido chamar a atenção para a possibilidade de não exclusividade do Estado quando tratamos do que é público, o que contemporaneamente significa:

Não limitando às fronteiras do Estado e considerando que tempo e espaços diversos geram noções variadas de público, pode-se afirmar que a relação entre Estado, sociedade e mercado é uma das intercessões que proporcionam a construção do “público” e do “interesse público”. (OLIVEIRA, 2013, p. 14)

Na verdade, poderíamos entender aqui que tudo que o Estado produz ou diz respeito ao Estado é público, mas nem tudo que é público é produzido pelo Estado. Esse alargamento semântico é importante

⁴⁸ Segundo a autora, continuidade é a interpretação que se deve fazer do conceito de “memória permanente”, ou “memória perpétua”, que, junto com o conceito de “fé pública”, remontam aos primórdios da ideia de arquivo no contexto do direito romano. (DURANTI, 1994, p. 331).

⁴⁹ Essa representatividade não deve ser entendida como a representatividade pública de que desfrutamos hoje, ou seja, do poder que representa o território e o povo, mas como o poder que é o território e o povo. A representatividade se dá, nesse contexto, porque o poder é performado de forma pública. O nobre só pode ser o poder em si se o representar publicamente. (HABERMAS, 2003).

para evitar confusões em torno do conceito que nos interessa — o de “documento público”. E ainda, considerando que documento público é aquele do interesse de todos, podemos compreender que ele desejavelmente deveria ser acessível para todos. Reservados, esteja claro, os sigilos próprios de qualquer gestão ou ainda das informações individuais, poderíamos compreender que sobretudo os documentos entendidos como permanentes deveriam ser também públicos no sentido de acessibilidade. No que tange a esse assunto, vale mencionarmos a Lei Federal 12.527 de 18 de novembro de 2011 (LAI), que regulamenta o acesso à informação pública, considerando-o um direito fundamental de cidadania e aplicando-se não apenas aos entes estatais, mas a qualquer entidade que com o Estado se relacione⁵⁰.

Visto isso, entendemos como “documento público” aquele que é do interesse de todos, produzido pelo Estado ou não e que, portanto, desejavelmente seja acessível a todos. Não podemos com isso deixar de considerar que as ocupações de um arquivo público deveriam primordialmente se concentrar na documentação produzida pelo Estado, em especial no estabelecimento de um sistema de arquivos, uma vez que se trata, antes de tudo, do arquivo do Estado. O que já buscamos adiantar é que outras categorias de documentos podem ser entendidas como de interesse público, assunto que retomaremos mais adiante. O arquivo público, nesse sentido, em que pese nem sempre se comportar como um arquivo, não é apenas o arquivo do Estado.

A partir do que já foi posto, podemos então avançar em relação à resposta que demos à indagação inicial, uma vez que não é a única função de um arquivo público custodiar documentos em “regime de arquivo” considerados públicos; outras se acumulam ou derivam dessa função básica. O arquivista francês Delmas considera ao menos quatro funções elementares de um arquivo:

Seria possível detalhá-las ao infinito, mas convém reagrupá-las em quatro utilidades fundamentais. Os arquivos servem para provar, lembrar-se, compreender e identificar-se. Provar seus direitos é uma utilidade jurídica e judiciária. Lembrar-se é uma utilidade de gestão. Compreender é uma utilidade científica de conhecimento. Identificar-se pela transmissão da memória é uma utilidade social. (2010, p. 21)

Nesse sentido, no âmbito de um arquivo público, é plenamente viável compreender a aplicabilidade dessas funções para o funcionamento da sociedade. O arquivo público é depositário de documentação comprobatória das ações do Estado, bem como de documentos que auxiliam o cidadão no desempenho de seus direitos e deveres, o que é plenamente aferível pelas íntimas relações que guarda

⁵⁰ Do ponto de vista do acesso, chamamos atenção para a semelhança entre a noção de arquivo público que apresentamos, observada na atualidade democrática, e a experiência da antiguidade clássica grega. Sobre esse aspecto, a arquivista alemã Menne-Haritz aponta diretamente para a confluência de significado atual e antiga, entendendo o arquivo público como espaço de legitimação e acesso. Nas palavras da autora: “A república clássica de Atenas tinha criado um arquivo, mantido no *Metreon*, o templo da mãe dos deuses, que se tornou a protetora dos arquivos do Estado. Esse arquivo foi planejado como o lugar onde cada cidadão pudesse ter uma visão de todas as coisas de importância para a comunidade toda, tais como leis, atas e decisões de governo, e também o lugar onde aquisições particulares tornavam-se legítimas através de sua divulgação. [...] Os arquivos estatais modernos nas sociedades democráticas são comparáveis àqueles arquivos clássicos, os quais eram parte do corpo emissor e abertos à inspeção pública. Eles têm um papel duplo: tornam evidentes os processos decisórios que afetam a vida pública e ajudam a garantir direitos, não para o corpo mantenedor dos arquivos, mas para o público. É por isso que nós consideramos tão evidente o direito de acesso ser concedido por lei a todos os cidadãos.” (2005, p. 21-22, *italico da autora*).

com os expedientes de justiça. O arquivo público é ferramenta fundamental no exercício de um governo e no aprimoramento de políticas públicas, e a dificuldade para que o próprio Estado aceite centralizar determinados conjuntos de documentos sinaliza isso. O arquivo público é uma fonte de conhecimento, e não apenas para a história. O arquivo do Instituto Lauro de Souza Lima mencionado aqui, que documenta os mais diversos casos de doenças dermatológicas atendidas na instituição, é exemplo disso. Por fim, o arquivo público é elemento essencial de constituição de identidade para uma sociedade, como se vê no exemplo das certidões de imigração requisitadas e expedidas em grande quantidade todos os dias pelo Arquivo Público do Estado de São Paulo. Enfim, esse breve panorama nos permite vislumbrar o quão complexo é o funcionamento de um arquivo público e sua importância para o desenvolvimento inclusivo e sustentável de uma sociedade.

É na complexidade ou até no desconhecimento dessas funções que pode residir a dificuldade para enquadrar o arquivo público no organograma da administração pública. Por sua função comprobatória, poderia se submeter à justiça, como é o caso do Arquivo Nacional, atualmente alocado no Ministério da Justiça. Por seu papel no exercício do governo, poderia ser submetido ao trato direto do poder executivo, como é atualmente o caso do Arquivo Público do Estado de São Paulo, alocado na Secretaria de Governo deste estado, e o caso do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, na Secretaria de Estado da Casa Civil e Desenvolvimento Econômico. Por suas funções como fonte de conhecimento e construção identitária, muito recorrentemente é associado às autoridades culturais, como é o caso de diversos arquivos municipais por todo o Brasil e do Arquivo Público Mineiro, alocado na Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. No entanto, justamente pelo caráter político que lhe é inerente, essas decisões envolvem a aplicabilidade do arquivo e o efetivo cumprimento de suas funções.

Sobre esse assunto, cabe tratar o próprio caso do Arquivo Público do Estado de São Paulo, que já foi vinculado a distintas esferas do organograma estadual, sendo a sua passagem por cada uma delas muito significativa do que as gestões desses períodos entendiam como sua função. No momento de sua criação por decreto, em 1892, ainda como repartição, é concebido como parte da Secretaria de Interior. Seria transferido, em 1931, para a Secretaria da Justiça e, em outubro do mesmo ano, para a Secretaria dos Negócios da Educação e da Saúde. Foi ainda para a Secretaria de Cultura em 1967, agora como departamento. Essa trajetória, que demonstra a ascendência de um entendimento cultural do arquivo público, será redirecionada em 2007, com a transferência para a Casa Civil e, finalmente, para a Secretaria de Governo em 2015. A mudança de 2007 tem um papel marcante na capacidade de ação do arquivo na máquina pública, no que se refere ao estabelecimento de normativas, recolhimentos e eventuais reajustes de conduta, não apenas pela possibilidade de se obter mais recurso e pessoal, mas pelo prestígio e proximidade com as ações executivas do Estado.

Como esclarece Delmas, “[os] arquivos são um desafio político” (2010, p. 53). Considerando-se que os públicos são o maior exemplo disso, a trajetória do Arquivo Público do Estado de São Paulo poderá dimensionar essa afirmação.

2.2 A FORMAÇÃO DO ACERVO DE UM ARQUIVO PÚBLICO: É NECESSÁRIO PERCORRER PEGADAS

A formação do acervo de um arquivo público, seja pela natureza dos documentos que o compõem, seja pela crença nos métodos e procedimentos técnicos que a envolvem, costuma ser naturalizada, ou seja, reflete-se muito pouco sobre a maneira como os documentos são encaminhados ao arquivo, fazendo parecer que sua tramitação é natural, quase automática. Isso significa obscurecer a agência e motivação política que conduzem os documentos.

Cabe esclarecer que não nos referimos aqui à maneira como os acervos *deveriam* ser formados, ou seja, não tratamos de reflexões que se enquadrariam exclusivamente no campo da arquivística e que nem sempre correspondem à experiência real das instituições. Referimo-nos, isto sim, à historicidade da formação dos acervos, ou seja, como efetivamente foram formados. Nesse sentido, quando falamos de uma escassez de reflexões, tratamos do âmbito dessa historicidade.

Também é importante explicitarmos que não trataremos da formação dos fundos que compõem o acervo, ou seja, da acumulação desses documentos ainda em suas instâncias produtivas, mas sim da formação do acervo da instituição arquivo público e das características políticas desse processo. Mesmo que esses acervos fossem resultados de um sistema eficiente — o que, como discutiremos adiante, se trata de uma realidade muito recente no Brasil —, ainda seriam objeto de agência e motivação política. No entanto, a ausência desses sistemas faz desse assunto um ponto crucial da biografia não apenas dessas instituições, mas desses documentos.

A corrente canadense Total Archives pode ser exemplo de movimento no sentido de refletir sobre a historicidade da formação dos arquivos públicos de um país. Ao demonstrar os sentidos conceituais da corrente, e embora almeje estabelecer limites e procedimentos de gestão documental para os arquivos públicos do Canadá, a reflexão proposta por Millar (2009) embasa-se, para isso, justamente na formação e historicidade de seus acervos. Não se trata de concordar com as conclusões a que a autora chega — como, por exemplo, a defesa da não diferenciação entre documentos produzidos pelo Estado e por entes privados no sentido da sua preservação —, mas de observar que o raciocínio que conduz ao que se propõe para os arquivos públicos se debruça sobre a forma como foram formados, um movimento de reflexão importante e necessário, ainda que para a sua crítica ou ajustamento.

Também amparados por procedimentos técnicos, essa ausência de historicidade é menos frequente em museus⁵¹ e bibliotecas, e até mesmo em arquivos pessoais ou produzidos em âmbito particular, todas instituições detentoras de acervo que, com maior frequência, são objeto de uma melhor explorada metarreflexão histórica e política a respeito da formação de seus acervos.

No caso dos arquivos pessoais, a ideia de unidade poderia ser atribuída à ilusão de um acúmulo documental pautado sempre pelos mesmos critérios, concomitante e homogêneo com relação aos “fatos” relevantes da vida do titular, além de orientado para constituir uma fonte para pesquisa histórica. Nesse caso, o encadeamento narrativo poderia ser comparado à sequência descritiva dos inventários, nos quais as unidades documentais são geralmente apresentadas seguindo a cronologia da trajetória do titular. Não há menção às lacunas documentais, à história da constituição daquele acervo — na qual podem ter atuado outros agentes além do titular —, nem às opções que orientaram o trabalho arquivístico e definem um particular arranjo dos documentos entre os vários possíveis. (HEYMANN, 1997, p. 45)

No excerto acima, Heymann propõe uma importante reflexão. Nela, a autora busca desnaturalizar a formação de um arquivo pessoal, chamando atenção para os procedimentos que envolvem não apenas a acumulação, mas a seleção e o tratamento que esse arquivo recebe ao ser incorporado a uma instituição. A historicidade do trabalho arquivístico precisa ser tratada com clareza para que se mantenha uma relação crítica com o conjunto documental. Tal clareza costuma ser muito rara no cotidiano dos arquivos públicos e é praticamente nula ao pensarmos se atinge seus pesquisadores e usuários. Há muito sabemos da não neutralidade dos documentos produzidos pelo Estado; resta estendermos essa compreensão para sua acumulação e acesso⁵². Camargo sintetiza uma reflexão proposta pelo célebre arquivista inglês, Hilary Jenkinson, quando coloca:

Poderíamos afirmar que os documentos de arquivo desfrutam de dupla condição: são sempre parciais em relação à entidade produtora, isto é, são partes constitutivas de sua lógica interna; e são, simultaneamente, imparciais em relação ao pesquisador, isto é, não são partes constitutivas da lógica da pesquisa. (CAMARGO, 2009, p. 435)

Nesse sentido que nos parece importante, e daí conviria retomar a incômoda noção de naturalidade que por vezes reveste a formação desses arquivos e discutir em que consiste a parcialidade na composição desses acervos. Ferramentas, sistemas, tabelas, planos, quadros, transferências, descartes e recolhimentos, bem como — e especialmente — procedimentos de extroversão e acesso são sempre elaborados buscando associar conhecimento teórico e técnico às especificidades de um determinado produtor arquivístico. Isso,

⁵¹ Por conta das características muito próprias da formação de um museu, deveria ser evidente para um museólogo, por exemplo, que o acervo do qual se ocupa seja fruto de escolhas que passam por decisões nem sempre exclusivamente técnicas. A natureza colecionista desse tipo de instituição no mínimo permite que esse processo possa ser enfrentado de forma mais clara, mesmo que entre museólogos nem sempre isso aconteça.

⁵² As noções de neutralidade, parcialidade ou imparcialidade e naturalidade têm compreensões diferentes se empregadas em contexto historiográfico ou arquivístico. Quando confrontamos a naturalidade que se atribui à formação dos arquivos públicos, não nos referimos à acumulação natural de documentos — conclusão sobretudo estabelecida em contraposição à artificialidade que caracteriza as coleções —, mas ao processo de formação das instituições arquivísticas. Da mesma forma, quando afirmamos que essa acumulação não é neutra ou imparcial, também não nos referimos à neutralidade ou imparcialidade características dos documentos “de arquivo”, mas, novamente, à maneira como efetivamente as instituições acumulam seus acervos ou, dito de outra forma, à historicidade do trabalho em arquivo.

por si, já implica parcialidade, uma parcialidade que pode até extrapolar para julgamentos mais efetivos, a depender da atividade que está sendo executada, como veremos adiante.

Ainda mais, sua execução é sempre cumprida (ou não cumprida, o que pode ser dado relevante) por pessoas, governos, orientações políticas e ideológicas. Mesmo na ausência de procedimentos técnicos, é, antes de tudo, da ausência de vontade política que estamos tratando. Nesse sentido, de fato, existe parcialidade nos procedimentos que conduzem à permanência ou eliminação de um documento, mas imparcialidade na sua relação com o pesquisador, quando não com um pesquisador da história administrativa de uma instituição — ressalva que a própria autora faz ao excerto que indicamos acima. Mais do que isso, a palavra “imparcialidade” no contexto de um arquivo deve ser sempre objeto de um exame mais que cuidadoso: cirúrgico.

Não há recenseamento, inventário, trabalho arquivístico, por mais objetivo e repetitivo que ele seja que não tenha uma parte de subjetivo, pessoal [...]. A escolha, mesmo aquela de um termo de indexação, ou de um fundo entre outros a recolher e organizar, parte evidentemente do arquivista. (KRAKOVITCH⁵³, 1994, p. 13 apud HEYMANN, 1997, p. 49)

No entanto, é no processo de avaliação⁵⁴ que acreditamos residir o ponto crucial dessa parcialidade que buscamos discutir. É durante esse processo que se estabelecem juízos, consagram-se descartes ou permanências e se estabelecem entendimentos sobre massas de documentação que podem ser irreversíveis. E é também nesse momento que se apresentam ao profissional de arquivo as mais subjetivas decisões do seu ofício. Enfrentar com clareza a subjetividade desse processo pode descortinar a “névoa de naturalidade” que referimos há pouco. Sendo o instrumento fundamental da avaliação, a tabela de temporalidade pode tornar inclusive aferíveis determinadas valorações.

O único momento em que o fator “julgamento” entra no trabalho arquivístico é quando, juntamente com administradores ligados à entidade de cujos documentos se está tratando, juristas e historiadores, os profissionais de arquivo estabelecem as tabelas de temporalidade. Elas é que ditam a destruição racional de documentos rotineiros, segundo os diferentes prazos nela fixados. (BELLOTO, 2006, p. 38)

No livro *Arquivos permanentes: tratamento documental*, do qual retiramos o excerto acima, a historiadora Heloísa Bellotto dedica o capítulo *Valores dos documentos de terceira idade* a uma reflexão

⁵³ KRAKOVITCH, Odile. Les archives d’après Les Lieux de Mémoire: passage obligé de l’histoire à la mémoire. **La Gazette des Archives**, Paris, n° 164, p. 5–23, jan./mar 1994.

⁵⁴ Destacamos o artigo *The Concept of Appraisal and Archival Theory*, da arquivista Luciana Duranti, como uma importante referência sobre esse assunto. Nesse trabalho, a autora coloca em perspectiva histórica as noções de avaliação e atribuição de valor em contexto arquivístico, mobilizando, para isso, sobretudo as teorias de Jenkinson e Schellenberg. Ressaltamos aqui a ponderação que faz Duranti ao indagar-se sobre como deveria o arquivista proceder em sua avaliação sem comprometer as premissas fundamentais do seu ofício: “não pela atribuição de valores impostos externamente, mas pela definição cuidadosa de políticas e planos de jurisdições arquivísticas e de aquisição, e pela atenção ao fato de que arquivistas são mediadores e facilitadores, custodiadores e preservadores de evidências da sociedade, não documentadores nem intérpretes, nem mesmo juízes de atos da sociedade” [“not by attributing externally imposed values, but by carefully defining archival jurisdictions and acquisitions policies and plans, and by remembering that archivists are mediators and facilitators, custodians and preservers of societal evidence, not documenters and interpreters, or even judges, of societal deeds”] (1994, p. 343, tradução nossa). Nesse sentido, a parcialidade que reconhecemos no processo de avaliação deve ser compreendida dentro do respeito às premissas do trabalho arquivístico. A criação de protocolos e a transparência metodológica que a autora sugere colaboram justamente para a transparência desse processo.

sobre esse assunto, oportunidade na qual debate temas espinhosos como a qualificação “histórico” para os arquivos, as atribuições de valor, os valores primário e secundário dos documentos, a importância de um descarte consciente e a identificação de valores através das idades dos documentos, assuntos todos constitutivos do processo de avaliação.

Nesse capítulo, Belloto demonstra o elevado teor de subjetividade que compõe a atividade de avaliação e, mais do que isso, destaca que, em muitos casos, essa avaliação não é feita a priori, como idealmente se esperaria, conjugada com a elaboração ou o cumprimento de uma tabela de temporalidade, mas apenas no momento da decisão de encaminhar grandes massas documentais ao arquivo público. Esse fator, longe de ser apenas um detalhe, faz-se substancialmente importante uma vez que, nessas condições, o arquivista, ainda que acompanhado de historiadores e administradores públicos, cumpre esse papel já muito distante dos produtores da massa documental, influenciado, ou até pressionado muito frequentemente, por questões diversas da avaliação técnica, como espaço, publicidade, forças políticas, censura, etc. Considerando-se a frequência com que se observa esse quadro na formação dos arquivos públicos no Brasil, mais que importante, esse fator se torna fundamental. “A tarefa mais árdua, a responsabilidade maior do arquivista é justamente esta, a avaliação, quando ela tem que ser feita a posteriori e não como deveria ser, desde a produção” (BELLOTO, 2006, p. 117).

Nesse sentido, a almejada transparência que deve envolver o processo de avaliação se faz ainda mais importante. A arquivista alemã Menne-Haritz discute esse assunto ao ponderar a oposição entre duas concepções de avaliação, uma que pretende documentar a imagem da sociedade e outra ciosa dos contextos e processos que geram os documentos. A autora descreve a historicidade dos arquivos estatais da Alemanha e conclui que, na Alemanha Oriental, houve uma primazia da primeira concepção no pós-guerra, o que conduziu à seleção por conteúdo dos documentos, procedimento que ela refuta e aponta os inconvenientes:

A experiência dos arquivos da Alemanha Oriental tornou claros os perigos inerentes à seleção de itens importantes para preservação. A seleção por conteúdo abriu o trabalho arquivístico à instrumentalização política. A seleção exigia confirmação externa e os arquivos não podiam decidir por eles mesmo as premissas para a seleção. Presumindo que “o valor dos arquivos é determinado pela importância social dos eventos, atividades e assuntos a que se referem”, um Perfil de Documentação para Enquadramento foi elaborado no início do anos 1980, listando cerca de 500 eventos que deveriam ser documentados. [...] Avaliação arquivística de arquivos administrativos procurando ilustrar declarações como essas que tinham sido pré-aprovadas por autoridades do Estado, encaixam os documentos numa imagem politicamente desejável da história. O que torna esses planos de documentação arriscados é o fato de que eles confiam num suposto conhecimento da história. (2005, p. 26)

Depois disso, Menne-Haritz destaca que o conteúdo pode contribuir para o processo de classificação ao tornar determinadas evidências mais acessíveis e colaborar para a compreensão funcional do conjunto, mas não pode ser critério de avaliação nem de seleção de documentos. A autora faz uma avaliação da inserção das teorias de Schellenberg na Alemanha, concluindo que foi reduzida. A

experiência observada na Alemanha Oriental nos ajuda a compreender os problemas da supressão da avaliação por proveniência por uma seleção baseada em “importância”. No Brasil, embora não da mesma forma e a despeito de Schellenberg ser autor de grande reconhecimento na área neste país⁵⁵, podemos afirmar que muitos arquivos públicos operam com critérios de avaliação não esclarecidos ou não baseados na avaliação por proveniência. Critérios históricos foram por muitos anos não apenas auxiliares, mas norteadores da composição desses acervos.

No caso do Arquivo Público do Estado de São Paulo (Apesp), quase cem anos separam sua fundação e a criação de um sistema de arquivos. No período, a instituição se ocupou, sobretudo, da documentação entendida como “histórica” do Estado e assistiu a toda sorte de motivação para transferência de documentos, desde o genuíno empenho preservacionista — este também nem sempre correto —, passando pelos mais diversos expedientes públicos para o tratamento de documentos até o expurgo de galpões e órgãos extintos. Nesse tocante, cabe mencionarmos a trajetória do Fundo Secretaria de Governo da Capitania de São Paulo, do Apesp, como exemplo cuja história arquivística serve em si como objeto de reflexão para muitas das questões que acabamos de colocar. Os documentos, cuja produção se inicia no ano de 1721 no âmbito da secretaria que dá nome ao fundo, passam pelas diversas modificações administrativas pelas quais passa a capitania no sentido de sua acumulação e ordenamento, no entanto, seguindo sempre um sentido funcional. Conforme a documentação vai perdendo seu valor primário com o passar dos anos, vão aumentando as motivações de cunho histórico para sua preservação. No entanto, o que chama nossa atenção é que essas motivações passam a dar forma ao arranjo dos documentos, que chegam a ser divididos inclusive por períodos históricos.

Em 1892, após a proclamação da República, o arquivo da extinta Secretaria de Governo passou para a custódia da Repartição de Estatística e Arquivo do Estado, criada para guardar, organizar e preservar toda a documentação legislativa, administrativa e histórica de São Paulo. Junto da sua documentação foram incorporados fundos de outras proveniências, especialmente dos cartórios e juízos da capital, anteriores ao século XIX. O acervo da Repartição foi organizado em segmentos de cunho puramente histórico, denominados Tempo Colonial, Tempo do Império e Tempo da República. Em 1954, os maços e livros da Secretaria de Governo foram transferidos para latas de alumínio, fabricadas para proteger a documentação das pragas e da ameaça de incêndio. A divisão histórica permaneceu e perdeu-se a ideia de conjunto desse acervo. (GUIA DO ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2019)

Em 2012, o Núcleo de Acervo Textual Público do Apesp revisita a documentação e, durante o tratamento dos ditos documentos do Tempo Colonial, identifica organicidade nos documentos que, depois de um trabalho de recuperação arquivística, voltam a compor o fundo como são apresentados hoje.

⁵⁵ O eminente arquivista estadunidense, inclusive, esteve no Brasil nos primeiros meses de 1960, oportunidade em que visitou as instalações do Arquivo Nacional na época e produziu o documento *Archival problems of the federal government of Brazil*, recentemente reeditado pela Revista Acervo (2015). No documento, embora o autor concentre suas considerações na necessidade de maior atenção por parte do poder público à questão arquivística, inclui nessas recomendações a atenção aos documentos modernos e a centralização de um sistema no Arquivo Nacional. Schellenberg destaca a necessidade de marcos legislativos que amparassem a atuação do arquivo e a sua sistematização. No caso do poder federal brasileiro, esses marcos viriam depois da constituinte de 1988, sendo o Conselho Nacional e o Sistema Nacional de Arquivos criados por decreto em 1991. O primeiro foi fundado efetivamente em 1994 e o segundo, regulamentado apenas em 2002.

Interessa-nos perceber o movimento de excessiva valoração histórica e abordagem cultural dos documentos que passa a comprometer sua própria integridade como conjunto, bem como a posterior revisão dessas decisões de preservação, o que indica também que a configuração de determinados acervos pode ser reconsiderada.

Outro episódio interessante para a discussão desse tema envolve os arquivos acumulados pelo Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (Deops-SP) que foram incorporados pelo Apeesp em 1991 e abertos ao público em 1994. Em primeiro lugar, a chegada desses documentos ao arquivo público está completamente ligada à abertura democrática no Brasil e à atenção que, no âmbito do estado de São Paulo, esse processo dispendeu à abertura e ao acesso aos arquivos dessa natureza, no que se destacam as pressões da própria sociedade civil para que isso se realizasse. Como veremos adiante, o próprio decreto de 1984, fundador do Sistema de Arquivos do Estado de São Paulo (Saesp), é fruto desse empenho e disposição. Dessa forma percebemos que o encaminhamento desses documentos ao Apeesp não é natural, mas, isto sim, parte de vontade política. Cabe ressaltar a importância, do ponto de vista da garantia de direitos, que a abertura desses arquivos significou, e a exponencial frequência de consulta e solicitação de cópias dos prontuários pode dimensionar isso.⁵⁶

Além disso, chamam a atenção os expedientes e projetos de que esses documentos são objeto a partir de sua incorporação ao Apeesp, fazendo com que, no ano de 1995, o arquivo chegasse a destinar um número duas vezes maior de funcionários a trabalhar exclusivamente com o Deops-SP do que com o restante de fundos públicos.

⁵⁶ O relatório anual do então Arquivo do Estado de São Paulo (Aesp) informa que o acervo do Deops-SP, naquele momento aberto ao público havia menos de um ano, fora o mais consultado no ano de 1995. Atribui-se isso ao espaço que a abertura dos arquivos recebeu na mídia, além dos crescentes pedidos de reparação judicial perpetrados no período contra o Estado. A partir daquele ano, são numerosas as cartas do setor à direção do arquivo reportando a dificuldade de atender à demanda.

Tabela 2 — Funcionários do Arquivo do Estado de São Paulo por área/setor⁵⁷

Área/setor	1994	1995	1996	1997
Diretoria	08	04	03	05
Administração	12	09	06	10
Eventos (Criado em 1997)	00	00	00	05
Intermediário	05	05	02	07
Permanente	03	01	01	02
Iconográfico	08	04	02	03
Fundos Privados	05	02	00	02
Fundos Públicos	14	04	02	07
Deops	08	09	06	05
Apoio à Pesquisa	00	00	01	02
Microfilmagem	06	05	02	02
Conservação	11	01	00	03
Biblioteca	08	07	04	07
Paleografia	05	03	02	02
Informática	00	00	02	03
Publicações	05	00	00	03
TOTAL:	98	54	33	68

Fonte: Autoria própria (2020)

A tabela acima, para além da constatação sobre a relação de funcionários disponíveis aos fundos públicos e ao Deops, permite outras observações relevantes. O número proporcionalmente maior de funcionários alocados na biblioteca também pode ser atribuído ao elevado número de consultas a esse setor, que, em 1998, tratava-se do mais consultado da instituição, seguido do Deops-SP em segundo lugar⁵⁸. O corte abrupto de funcionários destinados à conservação, que chega a zero, também é dado relevante, bem como a ausência do Saesp no levantamento. Por fim, vale considerar que esses números envolvem não apenas os funcionários públicos, mas prestadores de serviço, estagiários e contratados por meio de parcerias. Isso sem dúvida influencia na alocação desses servidores e interfere drasticamente nas atividades da instituição que, por muitos anos, não contou com um corpo funcional concursado e adequado para as funções que deveria desempenhar, dependendo muito da presença de projetos e parcerias. Para além da interferência nas prioridades da instituição, isso também ocasionou uma irregularidade crônica de profissionais, fator que compromete a homogeneidade de procedimentos, bem como o estabelecimento de protocolos internos.

⁵⁷ A tabela foi elaborada levando-se em conta a situação do arquivo no último mês de cada ano mencionado, com exceção de 1996, quando se usou o mês de setembro como referência. Este estudo foi extraído do Relatório Geral do Arquivo do Estado de São Paulo de agosto de 1997.

⁵⁸ Segundo o Relatório Anual de 1998 do Arquivo do Estado de São Paulo, a biblioteca concentrou 70,5% das pesquisas daquele ano, seguida do Deops-SP, com 18,5%, e das latas, com 9,5%.

Os relatórios anual e geral produzidos no ano de 1997 pelo Arquivo do Estado mencionam parcerias com ao menos dezessete instituições, a saber: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), Fundação para o Desenvolvimento da Universidade Estadual Paulista (Fundunesp), Companhia de Processamento de Dados do Estado de São Paulo (Prodesp), Fundo de Construção da Universidade de São Paulo (Fundusp), Associação dos Arquivistas Brasileiros (AAB), Centro de Documentação e Informação Científica “Prof. Casemiro dos Reis Filho” (CEDIC), Imprensa Oficial do Estado de São Paulo (Imesp), Fundação Nacional de Artes (Funarte), Ministério da Cultura (MinC), Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), Centro de Memória da Universidade Estadual Paulista (UNESP/Assis), Folha de S.Paulo, Gazeta Mercantil, Associação de Preservação da Memória Ferroviária, Fundação Vitae e Fundação Arquivo e Memória de Santos. Essas parcerias estão distribuídas por trinta projetos que estariam em andamento na instituição, segundo esses mesmos relatórios (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1997a, p. 3; Id., 1997b, p. 16–22). Não se trata, decerto, de julgar o mérito das parcerias e dos projetos, sendo grande parte deles inclusive muito pertinente, mas chamar atenção para a instabilidade dos expedientes conduzidos por esses projetos e para suas motivações. Trata-se com prioridade a documentação que desperta o interesse de uma instituição ou indivíduo, ficando desassistida não apenas a construção do Saesp, mas a documentação que não obtiver a mesma sorte.

Ou seja, o Arquivo Público do Estado se torna refém de um círculo vicioso em que só obtém funcionários, verbas e equipamentos graças a projetos e parcerias externas, mas sob a condição de evidentemente alocar esses recursos nos focos de interesse dessas parcerias. A experiência do Apesp permite notar que esse interesse se voltava com maior frequência a determinados setores, como iconografia, fundos privados e o próprio Deops-SP, e com menor frequência se dedicou ao tratamento da documentação pública ordinária. Essa prática promoveu o descompasso de investimentos e prioridades que observaremos adiante quando tratarmos da morosidade para a formação do sistema de arquivos e do próprio protagonismo, em determinado momento, do Núcleo de Acervo Iconográfico.

À vista disso, já podemos perceber as graves consequências da ausência de políticas públicas para arquivos, tanto para a composição de seus acervos quanto para o estabelecimento de suas estruturas. A forma errante como se formam os quadros tem ligação com a também errante acumulação do acervo no ponto em que resultam da incompreensão do papel e da natureza do arquivo. Nesse sentido que protocolos, marcos legislativos e uma correta vinculação com as instâncias executivas do Estado puderam tornar o trabalho do Apesp mais exitoso. É importante não confundir a ausência de políticas públicas com o caráter político das decisões que estamos descrevendo, uma vez que a falta de políticas públicas só torna mais perigosa e incerta a condição política que é inerente a todo arquivo público.

Ao retomarmos o destino reservado aos documentos produzidos em regimes autoritários, como foi o caso da ditadura civil-militar que governou o Brasil na segunda metade do século XX, em que direitos básicos da sociedade foram violados pela ação do Estado, percebemos outras questões significativas do ponto de vista da formação dos acervos de arquivos públicos. Não é raro nos depararmos com subtrações, desaparecimentos e restrições de acesso pouco esclarecidas aos documentos produzidos e acumulados nessas condições e que poderiam dar informação e elucidar expedientes empreendidos pelo Estado. A extenuante batalha que comissões da verdade⁵⁹ espalhadas por todo o país deflagraram para acessar determinados documentos, denunciando bloqueios e eliminações, é prova disso. Nesses casos, é muito claro, muitas vezes inclusive documentalmente aferível, o que se procura esconder, eliminar, as informações que se busca negar, as lacunas que voluntariamente se procura abrir. E a eventual ou suposta abertura desses arquivos também é objeto de barganha e atuação política dos envolvidos.

Um exemplo disso pode ser observado no caso das fichas remissivas que acompanham os prontuários policiais do Deops, na documentação paulistana e santista da delegacia sob custódia do Apesp. As fichas remissivas permitem reconhecer os documentos que originalmente compuseram esses dossiês e eventualmente constatar a ausência de alguns documentos. Ao passarmos ao caso particular do acervo acumulado pelo Deops/Santos, este foi somente entregue ao Arquivo Público em 2010, contrariando uma resolução da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo de 1994, que orientava a abertura ao público da documentação produzida pelo extinto Deops. Nesse caso, percebemos que o processo de entrega dos documentos foi revestido de uma aura de “descoberta”, como permitem demonstrar algumas manchetes do período: “Abandonado, arquivo secreto da ditadura é achado em Santos” (CARVALHO, 2010), “Documentos secretos da Ditadura” (CARDOSO, 2012), “Documentos do período da ditadura militar são descobertos em Santos” (DOCUMENTOS..., 2010).

Se a existência do material, que se encontrava em uma sala da antiga Cadeia de Santos, era uma descoberta para o arquivo público, é muito difícil acreditar que também fosse para as autoridades policiais de Santos. Ainda assim, cabe destacarmos uma questão interessante sobre esse material: as fichas remissivas que acompanham o diversificado conjunto de prontuários apresentam marcações feitas a caneta indicativas de inserções e remoções de documentos. Não há nenhuma lógica nem sistemática que permita compreender a motivação nem o momento em que essa documentação foi removida, ou ainda identificar uma repetição de tipos de documentos excluídos⁶⁰. As fichas, portanto, além de documentar o conteúdo

⁵⁹ A Comissão Nacional da Verdade foi instituída pela presidenta Dilma Rousseff ao sancionar a Lei 12.528/2011, com a finalidade de investigar crimes e violações aos direitos humanos empreendidas pelo Estado brasileiro entre os anos de 1946 e 1988. A criação da comissão nacional viabilizou o surgimento de comissões por todo o Brasil, no âmbito de estados, municípios, autarquias e setores da sociedade.

⁶⁰ Não se pode necessariamente associar essas marcações à voluntária ocultação de documentos, embora essa ainda seja uma hipótese. Esse tipo de dossiê tem por característica uma intensa movimentação durante sua fase corrente, o que pode se reverter na desorganização do material. No entanto, ainda assim, as fichas seguem como possibilidade de aferição documental da presença ou ausência de documentos, a despeito das motivações das ausências.

das pastas, documentam também o que lhes foi subtraído. Nesse sentido, tanto o retardo para entrega dos documentos quanto a constatação de sua incompletude permitem reconhecer o caráter pouco natural da seleção e condução desses documentos à permanência no Apesp.

Figura 23 — Marcações em caneta vermelha indicam documentos que não constam em prontuário

Fonte: Acervo Deops-SP/Arquivo Público do Estado de São Paulo

Dessa forma, afastando-nos da sensação de naturalidade que mencionamos, podemos dimensionar as complexas e multidirecionadas investidas políticas que conduzem não apenas a integração dos documentos, mas a destinação de verbas e funcionários para essas instituições, e também como tudo isso afeta diretamente a maneira como se configuram as opções de preservação nesses ambientes. O que procuramos discutir aqui é menos evidente do que o destino dos documentos produzidos em estados de exceção ou ocultados de forma específica e orientada. O que nos interessa nesse ponto é mais rotineiro, cotidiano e perpassa as decisões de agentes comuns, de procedimentos comuns, sem que com isso seja mais óbvio aos profissionais e usuários dos arquivos públicos. Como podemos perceber, a complexidade política atravessa todo o cerne de funcionamento de um arquivo público, desde as grandes decisões que partem do governo até as pequenas decisões do cotidiano dos atendentes de sala de consulta que, por vezes, têm o poder de recomendar a consulta de certos documentos em detrimento de outros. No meio disso, há ainda uma rede infinita de decisões. Até muito recentemente no estado de São Paulo, e em outros

lugares até hoje, era mais dessas decisões do que de tabelas de temporalidade que se compunha o acervo dos arquivos públicos.

Não é de se espantar que a maioria dos arquivos públicos tenha a formação dos seus acervos não baseada em sistemas de arquivos, mas em recolhimentos e transferências submetidas a juízos e avaliações de ocasião, uma vez que a atenção para o tratamento dos arquivos correntes com a perspectiva de sua tramitação e perenidade é consideravelmente recente⁶¹, posterior a uma parte dos arquivos públicos no Brasil. Por esse mesmo motivo, um bom número desses arquivos leva ou já levou a palavra “histórico” nas suas identificações. Muito embora bem aceita como referência aos documentos que encontraram permanência, a palavra “histórico” é muitas vezes insuficiente para designar tais documentos, uma vez que “não há arquivos que sejam, por essência, históricos, e todo papel administrativo, desde sua criação, tem, em potencial, um valor histórico” (LOMBARDO⁶², 1958, p. 96 apud BELLOTTO, 2006, p. 116). Sobre esse assunto, Camargo salienta: “Não é possível separar o que é histórico do que não é histórico no âmbito de um conjunto arquivístico. Fatos ou documentos adquirem esse *status* a partir de um gesto de interpretação” (2003, p. 14, *itálico da autora*).

A autora prossegue em suas considerações avaliando o resultado que se observa a partir dessa prática: “Tenderão a eleger conteúdos e temas conjunturalmente expressivos, sem se dar conta de que promovem reciprocidade entre dois universos perfeitamente distintos: o do arquivo e o dos sentidos que lhe emprestam seus usuários” (CAMARGO, 2003, p. 15).

Ainda assim, muitas vezes é com esse tipo de abordagem que se constrói, como dissemos, o acervo de muitas instituições. Nesse sentido, chamar atenção para essa condição é antes de tudo recorrer a uma abordagem não anacrônica dessas instituições, demonstrando mais uma vez a importância da discussão em torno não apenas da produção, mas também da acumulação e preservação desses acervos.

A excessiva valoração histórica ou artística que, como vimos, se trata de um elemento que gravemente afeta a configuração e o desempenho das funções dos arquivos públicos, é uma questão a ser mais bem explorada aqui. Sobretudo porque, ao menos no caso das fotografias no Apesp, talvez seja um inconveniente ainda maior do que o abandono ou a desestrutura a que convencionalmente atribuímos as agruras desse tipo de instituição no país. Como já apontamos, o Arquivo Público do Estado de São Paulo passa por uma diversidade de mudanças de organogramas que indicam, principalmente entre os anos 1930 e 1960, uma ascendência de concepção cultural sobre suas funções, em muito incentivada pelo que estamos considerando uma excessiva valoração histórica. Um dos momentos mais significativos dessa

⁶¹ Aqui destacamos o trabalho do arquivista estadunidense Theodore R. Schellenberg, no contexto do pós Segunda Guerra Mundial, como inaugural ao tratamento do que convencionou chamar de Arquivos Modernos, que oferece respostas à nova lógica e quantidade de documentação que, sobretudo os EUA, o Estado passou a produzir na segunda metade do século XX.

⁶² Lombardo, Antonino. Scambi internazionali tra gli Archivi o sul metodo delle ricerche archivistiche in campo internazionale. *Rassegna degli Archivi di Stato* 18, p. 79–108, jan./abr. 1958.

condição, para além da própria transferência à Secretaria da Cultura em 1967, foi a Lei nº 2.800 de 2 de setembro de 1936, que por quase um ano privou o arquivo de grande parte das atividades que desempenhava na época, passando a dividi-las com o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Naquele momento, mais uma vez, demonstrou-se a relevância do entendimento “histórico” para o que se preservava e as implicações disso nas decisões sobre a preservação de documentos.

O encaminhamento equivocado, para museus, de documentos que deveriam ser recolhidos ao arquivo público, quando eventualmente até instituições são criadas com a exclusiva finalidade de receber uma massa documental, é emblemático dos impactos de valorações dessa natureza. Não é raro, sobretudo quando se trata de documentos fotográficos, que um juízo de valor e contexto faça com que documentos produzidos cumprindo funções que poderiam lhes caracterizar como “documentos de arquivo” sejam entendidos como exemplares cuja excepcionalidade não combina com a estrutura de um arquivo. Alguns documentos, nesse sentido, ganham um status que parece não harmonizar com a falta de prestígio que convencionalmente se atribui às instituições arquivísticas, sendo privados, portanto, de permanecerem em “regime de arquivo”. Não é preciso dizer que episódios como esses produzem lacunas graves, não apenas à memória pública, mas à gestão do Estado. Se, por um lado, a ancianidade e/ou especialidade fizeram com que documentos, a despeito da criação de um sistema, fossem encaminhados ao arquivo, por outro lado também fizeram com que outros documentos fossem entendidos como artigos de museu ou de biblioteca.

Como já mencionamos no primeiro capítulo deste trabalho, esse é o caso, por exemplo, de parte da documentação acumulada pelas autoridades sanitárias do estado de São Paulo, cujos institutos centenários ou preservam sua própria documentação até hoje ou, como observamos com o Museu de Saúde Pública Emílio Ribas, a musealizaram. Outro episódio já mencionado neste trabalho observa-se na Prefeitura de São Paulo, que possui a Casa da Imagem, cujo acervo fotográfico, em parte, foi reunido em detrimento do que deveria ser encaminhado ao Arquivo Histórico de São Paulo. Cabe notar que não se trata propriamente de discutir uma possível não centralização dos documentos no arquivo público, o que em si não seria um problema, mas da distorção do propósito e dos procedimentos para preservação dos documentos.

O conjunto documental fotográfico (hoje fundo) reconhecido como Secretaria de Governo (Segov) do Apesp apresenta uma trajetória curiosa nesse sentido. Esse fundo é composto pelos documentos fotográficos produzidos pelo governo do estado de São Paulo entre os anos de 1945 e 1975 no âmbito da assessoria de imprensa do governador. Trata-se de um fundo de documentos relacionados ao cotidiano de autoridades do poder executivo estadual. Embora a acumulação de documentos da Secretaria de Governo remonte às mais antigas funções do Estado em São Paulo, como inclusive mencionamos anteriormente, o conjunto de documentos fotográficos produzido pela assessoria de imprensa do governador foi

inicialmente encaminhado ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Por se tratar de fotografias e, mais que isso, fotografias não inseridas em outros suportes, decidiu-se que esse encaminhamento seria mais apropriado. No entanto, no ano de 2008, o material foi finalmente transferido para o Apesp. O mesmo processo ocorreu entre a Casa da Imagem do município de São Paulo e o Arquivo Histórico de São Paulo, mas tendo o acervo acumulado pelo Gabinete do Prefeito como protagonista, conforme mencionado.

Esses episódios podem indicar, para além da evidente inconsistência da destinação de documentos no estado, um julgamento de valor que identifica tanto a instituição museológica como a fotografia como entidades privilegiadas. Sobre a especialidade da fotografia, que já discutimos no primeiro capítulo, voltaremos a tratar mais adiante. Interessa-nos neste ponto notar que, entendida como um documento especial, a fotografia também é encaminhada para uma instituição especial: o museu.

O historiador Lowenthal, em seu clássico estudo sobre a natureza e o valor do passado, nos indaga quais características distintivas são capazes de identificá-lo. Apresenta quatro traços que, segundo ele, seriam capazes de diferenciar passado de futuro e presente, e no manejo dessas características, nem sempre acumuláveis, estaria a construção do valor do passado:

Que traços tornam o passado benéfico? Que aspectos de tempos antigos nos permitem confirmar e realçar a identidade, adquirir e sustentar raízes, enriquecer a vida e o ambiente, legitimar um presente agradável ou fugir de um que seja repugnante?
[...]
Em nome do debate, classifico-os abaixo como antiguidade (ser velho), continuidade (de aparência intacta), acúmulo (o passado como cumulação), sequência (estar ordenado ao longo do tempo) e término (ter acabado). (LOWENTHAL, 2015, p. 110, tradução nossa)⁶³

Em conjuntos documentais, podemos identificar tais características como responsáveis pela atribuição de valor de passado e associação ao universo museológico. Importante perceber que, justamente por tratar do universo patrimonial, Lowenthal nos faz compreender de que forma vestígios cotidianos da experiência humana são alçados a relíquias materiais. Essa compreensão nos permite perceber que o valor secundário desses documentos mobiliza mais do que um potencial informativo, mas elementos de significação do próprio passado. Nesse sentido, documentos em “regime de arquivo” manifestam elementos denotadores de passado, mas isso não pode ser definidor de sua natureza. É nessa confusão que se pode perder a adequada destinação dos documentos.

Nessas circunstâncias, com muita frequência, ao incorporarem fundos arquivísticos aos seus acervos, museus e centros de documentação os tomam por coleções. Esse processo se dá pela aplicação das metodologias próprias de acumulação e tratamento de acervo desses tipos de instituição. Na verdade, mesmo em arquivos isso chega a acontecer, sobretudo quando tratamos de fotografias e outros suportes

⁶³ “What traits make the past beneficial? What aspects of bygone times help us confirm and enhance identity, acquire and sustain roots, enrich life and environment, validate a pleasing or escape a repugnant present?
[...]

But for the sake of discussion I subsume them below under antiquity (being old), continuity (seeming unbroken), accretion (the past as cumulation), sequence (being ordered over time), and termination (being over).”

entendidos como não convencionais. A historiadora Priscila Fraiz, em sua tese de doutorado, nos apresenta um importante balanço sobre as noções de coleção e arquivo sob uma interpretação arquivística e suas relações com o universo da museologia e biblioteconomia. Grande parte dessas tensões está assentada, segundo a autora, na dicotomia entre “valor probatório” e “valor evidencial conferido” (2005, p. 47). Para esse balanço, Fraiz nos apresenta um panorama bibliográfico dos conceitos:

A partir dos exemplos dos quadros apresentados no capítulo anterior, os termos coleção e arquivo remetem, no caso do primeiro — coleção —, a ideias de reunião de “objetos” pelo seu valor representativo (Durost, n. 3), por interesse (Alsop, n. 17), por obsessão organizada (Aristides, n. 28), por uma seleção, posseção e disposição para um grupo próprio (Belk et alii, n. 34), para a fruição, a instrução, a utilidade, o gosto (Otlet, n. 4), por esforço voluntário (Faria & Pericão, n. 29), pelo seu artificialismo (Martinez de Souza, n. 31), por uma expressão espontânea do pensamento ou sentimento, pelo acaso (Schellenberg, n. 8), pelo arbitrário e subjetivo (Bautier, n. 10), por capricho (Lodolini, n. 22), por vontade de alguém (Heredia Herrera, n. 25), e por outras ideias semelhantes.

O contraste com as contidas no termo arquivo salta aos olhos: reunião de “peças/documentos” para uso primário (Durost, n. 3, não considera como coleção, mas tampouco a define como arquivo, diga-se de passagem), como resultado de uma atividade funcional regular (Schellenberg, n. 8), por sua organicidade e espontaneidade de formação e pelo vínculo originário e determinado (Lodolini, n.22), acumulados em um processo natural (Heredia Herrera, n. 25) e segundo sua origem e função (Bellotto, n. 35), entre outras afirmações da mesma qualidade. (FRAIZ, 2005, p. 43)

Nesse sentido, apesar da dicotomia, se um documento em “regime de arquivo” pode passar a se apresentar como coleção se for privado das relações orgânicas que o definiam daquela forma, o contrário, ainda que mais complexo, também pode ser possível, tudo isso a depender do ambiente, abordagem e método com que é tratado e, sobretudo, de um bem-elaborado trabalho de contextualização da massa documental.

Sobre o importante processo de contextualização que, idealmente, deveria anteceder a incorporação de documentos, mas também pode configurar-se na possibilidade de recuperar a natureza de produção e acumulação de um determinado conjunto, Lacerda defende que esse processo não se encerra com o conhecimento da proveniência, tampouco com a identificação das imagens:

O esforço deve ser no sentido de investigar as razões da concepção e do nascimento do arquivo ou coleção, seu desenvolvimento no tempo, os atores envolvidos no processo (especialmente em se tratando de arquivos pessoais e de coleções), os sentidos investidos na documentação pelo produtor ou guardador, as práticas que nortearam a produção das imagens, as funções que elas representam no ambiente doméstico ou institucional do qual são substratos importantes, dentre outros aspectos relevantes. [...] Um arquivo desmembrado pode ser virtualmente reunido graças a uma boa pesquisa sobre a história de formação e guarda do conjunto, por exemplo. O mesmo se aplica a coleções que foram dispersas. (2013, p. 242)

Importante relembrarmos que, conforme preconiza Lopez (2000), a ausência de contextualização, que com tanta frequência desvincula acervos fotográficos ou lhes priva de uma preservação consciente, está associada à excessiva valorização do conteúdo visual das imagens, fazendo com que se tome por primordial a descrição unitária dos documentos, em detrimento da avaliação e classificação. Esse mal-entendido, além de promover destinações equivocadas no sentido da guarda, esvazia de sentido os documentos fotográficos quando tratados dessa forma. A respeito da experiência com os documentos

fotográficos acumulados pela Secretaria de Comunicação Social do Distrito Federal, do Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF), em que se organizou a massa documental em “maços” por assunto com prejuízo a sua contextualização, Lopez e Carvalho afirmam:

Qualquer documento de arquivo tem algum nível de polissemia, porém o que questionamos é a pertinência do apelo ao conteúdo em detrimento do conhecimento dos motivos arquivísticos de geração e conservação dos documentos fotográficos. É parte das funções do profissional de arquivo garantir que não haja perda de contextualização, mantendo a arquivia do documento, independentemente do uso que se faça dele. A alta polissemia da imagem, somada à generalidade e imprecisão do plano de classificação do ArPDF, impedem que o pesquisador possa compreender as informações básicas relativas à criação dos documentos. (LOPEZ; CARVALHO, 2013, p. 278.)

Lamentavelmente, a situação observada por Lopez e Carvalho não é uma exceção. Vale destacar outro artigo de Lopez, sobre a Sessão de Arquivo de Negativos do Departamento do Patrimônio Histórico de São Paulo. Nesta oportunidade, o autor aborda a descontextualização do acervo fotográfico da instituição, transformado em coleção com vistas à extroversão do conjunto. Trata-se de uma importante reflexão para este trabalho, sobretudo porque Lopez associa a biografia do conjunto documental e as opções de preservação de que foi objeto à elevada valorização histórica e estética dos documentos fotográficos e à consequente perda de seus atributos arquivísticos:

Os negativos de vidro foram tratados de modo individualizado, o que os separou, irremediavelmente, de seu contexto arquivístico. Sua importância inegável, tanto para a história da técnica fotográfica quanto para a história urbanística de São Paulo, diminuiu o sentido do registro sistemático institucional das transformações da cidade. (2011, p. 5, tradução nossa)⁶⁴

Nesse sentido, observamos em primeiro lugar que nem sempre é possível reconstituir a contextualização de massas documentais descontextualizadas. Em segundo lugar, percebemos os prejuízos de uma abordagem que substitui preceitos arquivísticos por noções pouco esclarecidas de história, antiguidade, beleza e raridade. Em terceiro lugar, retomando Fraiz (2005), neste caso, a tensão entre os valores “probatório” e “evidencial conferido” terminou com a vantagem do segundo e a perda irremediável do primeiro. Ficou a Prefeitura de São Paulo com uma exaustivamente descrita coleção de fotografias da cidade, mas em detrimento de sua própria natureza documental. Não é preciso dizer que, nesses casos, não é apenas o contexto de produção que se perde, mas grande parte da fidedignidade do documento.

Consideremos que se arquivos podem ser musealizados como coleções, outro cenário extremamente comum na realidade dos arquivos públicos é a incorporação de conjuntos privados e coleções ao acervo. Arquivos de governantes, pesquisadores ilustres, órgãos privados de comunicação e mídia, personalidades, agremiações sociais e partidos políticos, enfim, uma diversidade de produtores estranhos ao Estado, cujo patrimônio documental encontra permanência em arquivos públicos espalhados

⁶⁴ “Los negativos de vidrio fueron tratados de modo individualizado, lo que los separó, irremediabilmente, de su contexto archivístico. Su innegable importancia, tanto para la historia de la técnica fotográfica como para la historia urbanística de São Paulo, disminuyó el sentido del registro sistemático institucional de las transformaciones de la ciudad.”

por todo o Brasil. Muitas dessas instituições possuem mais acervo dessa natureza do que da própria função pública.

A historiadora Sonia Troitino tem tratado desse assunto, sobre o qual publicou em 2016 o artigo *Avaliar para incorporar: políticas institucionais de formação de acervo*⁶⁵. Na oportunidade, por meio da comparação entre três instituições distintas — Instituto de Estudos Brasileiros, Centro de Documentação da UNESP e Apesp —, a autora defende a importância das reflexões em torno de uma política de acervo para os arquivos, uma vez que a existência do que Fugueras (2003) classifica como entradas por “via extraordinária” nos arquivos é uma realidade. A mesma autora, em 2017, publica o artigo *De interesse público: política de aquisição de acervos como instrumento de preservação de documentos*, onde afirma o seguinte:

Nesse sentido, a importância na definição de uma política de formação de acervo reside no fato de, além de definir a natureza e linhas de acervo que serão abrigados, versar sobre os critérios que deverão orientar as atividades de avaliação, seleção, aquisição, preservação, assim como as condições de descarte de acervo, quando necessário. (TROITINO, 2017, p. 3)

Como já adiantamos ao definirmos o que entendemos por “documento público”, a entrada de documentos não produzidos pelo Estado em um arquivo público não precisa ser necessariamente vista com estranheza; pelo contrário, pode com muito frequência ser inclusive desejável. Ex-governantes, por exemplo, muitas vezes acumulam documentos em âmbito privado que dizem respeito diretamente ao interesse público. Recebido por doação em março de 1991, o Fundo Washington Luís do Apesp é um bom exemplo disso. Um relatório de junho de 1997 do setor de fundos privados da instituição justifica o prosseguimento do projeto Memória dos Governantes de São Paulo, que se ocupou desse fundo por muito tempo e buscava captar ainda acervo de outros ex-governantes:

A importância de tal atitude [seguir com o projeto] reside no fato de que a documentação de caráter pessoal é capaz de, na maioria das vezes, revelar informações que transcendem o nível particular, esclarecendo questões sócio-políticas e compondo documentação oficial da gestão pública. (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1997)

No entanto, cabe notarmos que o ingresso de documentos nessas circunstâncias pode contribuir para um entendimento distorcido das primordiais funções do arquivo público, ou pior, deflagrar uma concorrência de valor com outros conjuntos, condição cujo resultado pode ser também prejudicial à instituição. O Fundo Washington Luís, por exemplo, foi entregue ao Museu Paulista pela família do titular em 1991 e transferido ao Apesp em 1994. No período em que esteve no museu, iniciou-se um trabalho de descrição que tratou peça a peça da documentação. O procedimento pareceu conveniente nas circunstâncias da instituição, mas foi revisto pelo arquivo, que, no ano de 1997, vinha trabalhando no rearranjo de forma funcional do material. No mesmo ano, inicia-se um projeto em parceria com a IBM,

⁶⁵ Ainda sobre o assunto: TROITINO, Sonia. De interesse público: política de aquisição de acervos como instrumento de preservação de documentos. *Revista do Arquivo*, São Paulo, v. 1, p. 1-9, 2017.

que digitalizaria o acervo, todavia demandando que o material fosse novamente descrito peça a peça, o que passou a ser feito.

O relatório do setor de fundos privados de novembro de 1997, porém, acaba por informar o seguinte:

O Projeto IBM, responsável pela digitalização de imagens, que vinha sendo desenvolvido paralelamente às atividades de organização do acervo foi suspenso. Formalmente não nos foi dada nenhuma explicação no que tange ao trabalho já executado nem se este será retomado em futuras intervenções. As fichas de identificação de correspondências foram preenchidas documento a documento cumprindo toda a primeira etapa do projeto que consistia de 500 unidades documentais do acervo Washington Luis, referentes ao período específico de 1920 e 1924, descritas e preparadas para a digitalização. (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1997, p. 3)

Em primeiro lugar podemos notar os eventuais prejuízos das parcerias, como havíamos mencionado. Depois disso, percebemos que o conjunto esteve envolvido em um duradouro litígio entre tratamentos convencionados no âmbito da museologia e no âmbito da arquivística, em muito influenciado pela excepcionalidade que se identificava nesse material. O mesmo Projeto IBM também envolveu o então setor iconográfico do Apesp. De modo geral, voltaremos a esse assunto ao discutir a incorporação dos acervos que culminaram no Núcleo de Acervo Iconográfico do Apesp, a maioria firmada dessa forma, contudo sem uma política de formação de acervo completamente estabelecida, conforme recomenda Troitiño (2016). Os desdobramentos dessa condição serão analisados por este trabalho.

Por trás das muito numerosas inconsistências denunciadas pelos profissionais envolvidos com a preservação de arquivos no país, bem como dos também numerosos sucessos que têm sido observados nos últimos anos nessa mesma área, persistem as motivações políticas que apontamos há pouco e opções que, amparadas por embasamento teórico ou não, fazem reverberar noções de arquivo, documento de arquivo e documento público. Em cada decisão, seja do cotidiano técnico ou da gestão mais ampla, residem causas e implicações de ordem política. Em verdade, para procurarmos esclarecer melhor nosso objeto, precisamos compreender que a própria existência ou as funções que um arquivo público pode desempenhar para a cidadania e funcionalidade da máquina pública são pouco compreendidas, não apenas pela população, mas especialmente pelos governantes e agentes envolvidos na produção, acumulação e manutenção dos documentos produzidos pelo Estado. A isso também se soma toda sorte de incompreensões sobre o sentido de formação dos acervos, o que pode ser observado pela multiplicidade de origens difusas e nem sempre esclarecidas dos documentos que encontram permanência nessas instituições.

2.3 O ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO E O SISTEMA DE ARQUIVOS DO ESTADO DE SÃO PAULO

A formação do acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo tem uma trajetória própria, uma historicidade, uma rede de decisões, interesses, frustrações e sucessos que delinearam a maneira como a instituição apresenta seus documentos hoje. Como objeto de estudo, trata-se de um caminho único, pautado por elementos que transcendem a técnica arquivística. Não é possível neste trabalho mapearmos a gama de acontecimentos que pontua cada chegada de acervo; no entanto, pelo percurso que já percorremos até aqui, percebemos que cabe refletirmos sobre alguns deles. Nesse sentido, a construção de um sistema de arquivos se apresenta hoje como um dos pontos mais relevantes dessa trajetória.

O Sistema de Arquivos do Estado de São Paulo foi instituído pelo Decreto nº 22.789, de 19 de outubro de 1984, e marca não apenas um grande passo para a redemocratização, mas um ponto importantíssimo para a política de arquivos no país. Tratava-se da primeira vez em que, nas proporções que o decreto aspirava, um poder executivo fazia um movimento concreto no sentido do planejamento e arquivamento sistemático de seus documentos no Brasil, aliando providências para a massa acumulada e perspectivas de gestão documental futura. No entanto, o decreto, embora significativo, apenas sinalizava o início de um processo que ainda demandaria aproximadamente duas décadas de esforço e organização política para sua aplicabilidade.

O Sistema de Arquivos do Estado de São Paulo — SAESP foi o resultado da iniciativa de um grupo de intelectuais paulistas, em sua maioria historiadores da Universidade de São Paulo e da Universidade de Campinas, no ano de 1983. Era o início da abertura política, e o então Governador do Estado, Franco Montoro, primeiro Governador eleito após o regime ditatorial, designou um Grupo de Trabalho para formular uma proposta visando à criação do Sistema de Arquivos do Estado de São Paulo. Faziam parte do Grupo de Trabalho, entre outros, José Honório Rodrigues, José Sebastião Witter, Paulo Sérgio Pinheiro, Ana Maria de Almeida Camargo, Carlos Guilherme Motta, e José Roberto Amaral Lapa. A Diretora da instituição, à época, era Inês Etienne Romeu, ativista política de movimento revolucionário que lutou contra a ditadura militar. (BERNARDES, 2017, p. 201)

Colocando essa trajetória em perspectiva histórica, cabe refletirmos sobre o motivo de tantos anos separarem o marcador legal de sua aplicação de forma sistêmica. Esteja claro que é de se supor que esse processo não poderia ser rápido, dada a complexidade e o pioneirismo do empenho. Muitos fatores contribuíram para a longa jornada que dividiu o decreto e a publicação da tabela de temporalidade das atividades-meio em 2004, desde o desconhecimento do próprio patrimônio documental do Estado, que seria contornado pelo diagnóstico de 1987 (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1987), indisponibilidade de recursos, a resistência de entidades públicas e a própria impossibilidade de permeabilidade política do arquivo. Por isso, seria muito equivocado pensarmos que o Saesp esteve hibernando nesse intervalo — pelo contrário, sua gestação envolveu trabalho ativo e dedicação, ainda que com intensidades diferentes em cada período. Vale notarmos que grandes transformações positivas do

Apesp entre os anos de 1984 e 2011 encontraram no Saesp e no seu sucesso argumentos para se realizarem. Em 1985, quando o Apeps recebe um novo terreno para construção da sua sede, é na perspectiva de ação do Saesp que se justifica a doação. Depois, em 1995, estando as obras do novo prédio paradas, é também nessa perspectiva que se obtêm recursos:

Com a inauguração do novo edifício, previsto para março ou abril do próximo ano, o Arquivo do Estado começará a ter condições de por em prática não só os seus projetos de reestruturação como também de executar suas funções previstas no decreto que criou o Sistema Estadual de Arquivos. (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1995, p. 2)

E ainda, em 1997, concluídas as obras dessa sede e feita a efetiva mudança do Apeps para a zona norte da cidade de São Paulo, é novamente na retomada dos esforços de crescimento do Saesp que se assenta grande parte dos argumentos para o empreendimento.

A despeito do pouco tempo de funcionamento na nova sede, o Arquivo já iniciou o recolhimento sistemático e ordenado de toneladas de documentos provenientes das Secretarias e de outros órgãos da Administração, dando assim os primeiros passos para a efetiva implementação do Sistema de Arquivos do Estado de São Paulo — SAESP, criado por decreto em 1984 e somente agora efetivamente implementado.

Observe-se, a propósito, que os arquivos públicos não são apenas instituições voltadas para a preservação de peças documentais de valor histórico-cultural. Diferentemente dos museus, cuja feição é fundamentalmente cultural, a natureza dos arquivos públicos é precipuamente funcional, integrados na estrutura administrativa do Estado e servindo como órgãos coadjuvantes das ações de Governo.

A finalidade primeira dos arquivos públicos é, portanto, a de servir à administração e — resguardado o direito constitucional de livre acesso à documentação — à administração de natureza democrática, permitindo o exercício pleno da cidadania, pela possibilidade de controle das ações de governo pela população. (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1997, p. 4)

Por fim, é na perspectiva de implantação do Decreto nº 58.052, de 16 de maio de 2012, empenho de protagonismo do Saesp, que se constrói a atual sede do Apeps, com infraestrutura capaz de atender a demanda gerada pelo dispositivo legal. Nesse ponto, cabe retomarmos o lugar do Arquivo Público do Estado de São Paulo no próprio organograma do Estado. Antes de ser alocado na Casa Civil, o arquivo dispunha de pouca capacidade de cumprir papéis normativos e executivos, no sentido não apenas do zelo com o patrimônio documental do Estado, mas da própria articulação de um sistema de arquivos. Dessa forma, se a transferência para a Casa Civil torna viável esse desempenho, também só foi possível pela demonstração de capacidade do Apeps de assumir esse papel, em grande parte resultado dos anos de construção do Saesp.

No entanto, se o relatório anual de 1997 apresenta a retomada dos trabalhos do Saesp com notável protagonismo, já indicamos que diversos fatores persistiram colaborando para a sua morosidade e dificuldade de implantação. A dificuldade de articulação interna no Arquivo Público do Estado de São Paulo e visões distintas do papel do arquivo dentro da própria instituição também foram elementos prejudiciais a esse processo, o que nos interessa no sentido de identificar conflitos no que poderíamos entender como a própria política de formação do acervo do Apeps. Ou seja, contrasta com a narrativa do

relatório a experiência do período, demonstrando que a consciência do papel do arquivo público não se tratava de uma realidade tão bem colocada.

Quando ingressei no Arquivo Público do Estado, em 1997, encontrei uma instituição que se pensava e atuava como órgão de preservação cultural, distanciada, inclusive, dos conceitos, técnicas e práticas consagradas pela ciência arquivística. Era uma divisão da Secretaria de Cultura com inúmeras dificuldades para realizar suas atividades por não contar com corpo técnico qualificado e estável, nem com ação orçamentária própria; também não gozava de prestígio na secretaria e era completamente desconhecida pela administração estadual. (ARQUIVOS..., 2015)⁶⁶

Para compreendermos melhor o cenário em que se encontrava o Apesp na década de 1990, ao qual o depoimento se refere, é importante recorrermos a uma breve retomada da trajetória funcional da instituição, que teve, desde a sua fundação, uma diversidade de estruturas administrativas. Essas estruturas, bem como sua colocação no organograma do Estado, são significativas das funções que se esperava que o Arquivo do Estado desempenhasse.

Criada pelo Decreto nº 30 de 10 de março de 1890, a Repartição de Arquivo e Estatística do Estado já em 1892 será dividida em três seções⁶⁷, duas voltadas ao serviço estatístico e a terceira, à guarda dos documentos. Com o Decreto nº 2.187 de 26 de dezembro de 1911, uma quarta seção é inserida no organograma, esta dotada de um arquivista, e que perdurará, ainda que com algumas modificações⁶⁸, até 1938, quando o Decreto nº 9.285 de 1.º de julho de 1938 divide novamente a instituição em três seções: Administrativa, Histórica e de Expediente e Contabilidade. Uma nova configuração será estabelecida apenas em 1957, quando o Decreto nº 29.922 de 18 de outubro de 1957 divide a instituição em cinco seções: Administrativa, Histórica, Expediente, Biblioteca e Laboratório Fotográfico, este último voltado à reprodução de documentos. Uma nova reforma administrativa será levada a cabo em 1974, agora estabelecendo novamente quatro seções: Estudos Históricos, Biblioteca, Arquivo de Livros, Talões e Canhotos e a Seção de Atividades Auxiliares. Dois anos depois, o Decreto nº 7.730 de 23 de março de 1976 instituirá uma nova organização: Equipe Técnica, Seção de Pré-arquivo, Serviço de Documentação, Setor de Estudos e Pesquisas e, por fim, Seção de Administração. Este cenário perdurará, com algumas adaptações, como o Serviço de Documentação, que passa a chamar Arquivo Histórico, até 1984, quando uma nova configuração será proposta.

Esta última configuração, de 1984, é muito importante, porque dará ao Apesp o aspecto geral que pode ser observado até a atualidade⁶⁹, e também porque determina a implantação do Sistema de Arquivos

⁶⁶ Depoimento de Ieda Pimenta Bernardes, Diretora Técnica do Departamento de Gestão do Sistema de Arquivos do Estado de São Paulo do Arquivo Público do Estado, em entrevista para a Revista do Arquivo.

⁶⁷ Configuração estabelecida pela Lei nº 116 de 1.º de outubro de 1892.

⁶⁸ Em 1925 uma nova distribuição de funcionários é determinada pelo Decreto nº 3868 de 03 de julho de 1925, sem, contudo, anular o anterior de 1911 e mantendo, portanto, sua estrutura geral.

⁶⁹ Outras modificações serão feitas no organograma do arquivo, tornando-o inclusive muito mais complexo, como é hoje. No entanto, não se modifica o que consideramos aqui como aspecto geral, que é a divisão entre “gestão do Saesp” e “preservação e difusão do acervo”, onde até hoje se encontra o Centro de Acervo Permanente. A última grande reestruturação do Apesp ocorreu em 2009.

do Estado de São Paulo. Nesta configuração, o arquivo passa a se dividir em três grandes setores: Divisão de Documentação Permanente, Divisão de Gestão de Documentos e Divisão de Administração. Embora a ideia de uma divisão de documentação permanente remeta ao tratamento de uma idade arquivística, cabe notarmos que, na realidade, o setor se ocupará de algumas funções tradicionalmente atribuídas às seções históricas do arquivo. Importante observar que, se essa última modificação representa mudanças importantes do ponto de vista das atribuições do Arquivo Público do Estado de São Paulo, por outro lado também acaba encobrendo tensões que permanecem existindo entre entendimentos distintos sobre essas atribuições. O que se apreende da realidade é que persistirá um conflito entre visões sobre os propósitos do arquivo. Retomando o depoimento de Ieda Pimenta Bernardes: o conflito entre uma visão excessivamente cultural dos documentos e uma abordagem voltada à gestão documental.

Se, por um lado, entendia-se a importância do estabelecimento de um sistema que de alguma forma deveria integrar a documentação já acumulada pelo Estado e sua contínua produção, garantindo dessa forma a longevidade e amplitude da preservação documental pública, por outro lado, permanecia o movimento em torno da documentação dita “histórica”, o que de certa forma era capaz de emergencialmente atender acervos do passado, mas aprofundando um ciclo que condenava o Estado a uma ausência de protocolos definidores de futuro. Seria possível e desejável conciliar ambas as perspectivas; no entanto, a política interna da instituição nem sempre conduziu essa relação de forma harmoniosa. Cabe aqui, novamente, salientar que essa reflexão nos parece pertinente, uma vez que esclarece a formação do acervo e é capaz de demonstrar os diversos agentes que incidem sobre a circulação da documentação pública.

Era assustador para nós na época perceber que, dos 645 municípios, 5% apenas tinha arquivo instituído e, desses arquivos instituídos, a grande maioria atuava apenas como arquivo histórico. O que isso significa? Significa que eram quase um museu de documentos antigos, sem nenhuma vinculação com a rotina, com o dia a dia da administração municipal. Também sem nenhuma preocupação com os documentos correntes e com a gestão documental. Era preciso reverter essa situação. (ARQUIVOS..., 2015)⁷⁰

A expressão “museu de documentos antigos”, mobilizada pela Diretora Técnica do Departamento de Gestão do Saesp na entrevista citada acima, nos coloca diante do empasse entre os elementos definidores de um arquivo. Mais uma vez, podemos demonstrar que a condição “de arquivo” para um documento nem sempre está assentada na natureza e menos ainda no suporte, mas, sobretudo, na forma como é acumulado. Esses documentos, embora produzidos em condições pertinentes ao que se espera de um arquivo, passaram por graves distorções no sentido de sua condução à permanência no Apesp. Não podemos deixar de associar também esse cenário à vinculação da instituição com a Secretaria de Estado da Cultura, o que também produz efeitos sobre o entendimento das funções do arquivo e, mais que isso,

⁷⁰ Depoimento de Ieda Pimenta Bernardes para o documentário *Arquivos e Democracia: 30 anos do Sistema de Arquivos do Estado de São Paulo — SAESP (1984-2014)*.

sobre o entendimento dos próprios documentos. Como já discutimos aqui, ambientados num universo não sistêmico de arquivos, a transferência desses documentos para o Arquivo Público acaba atendendo uma sorte variada de propósitos, motivações e condutas. Nesse sentido, a condução desse processo por uma secretaria voltada à cultura, por mais amplo que seja esse campo, gera compreensões que podem ser excessivamente culturais de documento, supervalorizando determinados conjuntos ao mesmo tempo que negligenciam outros.

O Arquivo Público do Estado, especialmente a partir da década de 1930, forjou para si uma identidade cultural que resistiu ao tempo, e seria razoável atribuir essa construção mental ao fato de ter permanecido subordinado à Secretaria da Cultura por mais de quarenta anos; essa circunstância marcou fortemente sua cultura organizacional, com indesejáveis repercussões na implementação do Sistema de Arquivos. (ARQUIVOS..., 2015)⁷¹

Mais adiante, quando abordarmos o desenvolvimento do Centro de Acervo Iconográfico e Cartográfico, perceberemos que essa relação interna do Apesp possui implicações importantes nesse departamento. Podemos adiantar que esse centro existe de forma quase alienada do restante da instituição, em certa medida resultado das implicações do tratamento que se dá tradicionalmente à fotografia, mas também de maneira coerente com o próprio tratamento que recebeu a documentação considerada “histórica” no arquivo. Ou seja, se por um lado o tratamento reservado à fotografia no Apesp é de exceção e carrega consigo particularidades dessa espécie documental, por outro, não podemos deixar de considerar que todo o acervo dito permanente, assim compreendido sobretudo pelo seu caráter histórico, também carrega tratamento não completamente esclarecido no sentido de sua acumulação. Se aqui vamos nos debruçar sobre o caso específico da formação do acervo fotográfico e do desenvolvimento desse centro especializado — reconhecendo inclusive sua incapacidade de comunicação com o Saesp —, precisamos antes disso perceber que a questão não é isolada e se insere num ambiente mais complexo. Caberá discutirmos os argumentos que fundamentam essa historicidade que conduz à permanência para além da ancianidade, argumentos que, para a fotografia, se manifestam de maneira muito própria.

No universo que é um arquivo público, não apenas conceitualmente, mas na diversidade de funções, rotinas e suportes que o podem compor — o que pode significar recolher desde as pedras apreendidas pela polícia durante um protesto até os tradicionais atos de uma câmara legislativa —, existe o documento fotográfico. É sobre essa espécie documental particularmente que voltaremos a tratar daqui por diante.

⁷¹ Depoimento de Ieda Pimenta Bernardes.

3 A FORMAÇÃO DO ACERVO ICONOGRÁFICO DO ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO

3.1 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES SOBRE DOCUMENTO FOTOGRÁFICO E VALOR ECONÔMICO EM ARQUIVOS PÚBLICOS

Se tomarmos como referência um arquivo público, não seria propriamente a aquisição por compra a principal forma de entrada de acervo. Esse procedimento, na verdade, causa estranheza à teoria de arquivo como forma de acumulação de documentos, além de não ocorrer com frequência nas instituições públicas dessa natureza. Como sabemos, a princípio, seriam o recolhimento e a transferência as formas mais rotineiras de entrada de acervo para um arquivo.

As formas de entrada do material na biblioteca e no museu são, em geral, a compra, a doação ou a permuta. O arquivo, porém, recebe os documentos através de passagem natural, dentro do esquema das três idades do documento: da produção à tramitação, desta ao arquivo corrente, deste, por transferência, ao intermediário e daí, por recolhimento, ao permanente. (BELLOTTO, 2006, p. 37–38)

Como destacamos aqui ao tratar da formação dos acervos dos arquivos públicos no Brasil, ao nos confrontarmos com a realidade — ou seja, diante de como efetivamente grande parte dessas instituições se forma —, as entradas entendidas como “extraordinárias”, na verdade, são mais ordinárias do que se poderia esperar. Ainda assim, a compra continua sendo um procedimento esporádico, em geral observado na obtenção de coleções de jornais e outros suportes de mídia. Mais comumente, notamos procedimentos de transferência, doação e recolhimento, ainda que sem o cumprimento de tabelas de temporalidade, quando tratamos das entradas de acervo nessas instituições.

Muitos motivos poderiam justificar a raridade da aquisição por compra. Talvez o primeiro e mais concreto deles seja a indisponibilidade de recursos financeiros para essa finalidade. A isso se somam outras razões, como a própria natureza da acumulação de documentos, a inexistência de profissionais e meios burocráticos e a ausência, com algumas exceções, de material que pudesse ser adquirido dessa forma no mercado. É justamente entre essas exceções que eventualmente encontramos a fotografia. O documento fotográfico, com mais frequência do que a maioria das demais espécies documentais que podem compor um arquivo público, é submetido a um processo de valoração, composto por diversas noções de valor, entre elas o econômico, o que torna acervos dessa espécie disponíveis com mais frequência no mercado⁷².

⁷² Com isso não queremos afirmar que outras espécies documentais não possuem valor de mercado, sobretudo quando carregam algum tipo de relevância histórica ou têm valor mensurável em termos estéticos, de raridade ou qualquer outro fator distintivo. Podemos mencionar, apenas como exemplo, que, em julho de 2019, os Ministérios Públicos de Minas Gerais (MPMG) e Distrito Federal e Territórios (MPDFT) empreenderam uma operação chamada de “Páginas Históricas”, com a finalidade de desmontar uma rede de roubo e comércio ilegal de documentos do Arquivo Público Mineiro (ROCHA, 2019). Na operação, localizaram-se predominantemente documentos textuais. Casas de leilão com muita frequência leiloam correspondências e artigos de arquivos pessoais de artistas e personalidades diversas. No entanto, não se trata de um cenário comum, sendo

Algum tempo atrás, aluguei um livro para nossa filha mais nova na biblioteca da universidade perto daqui. Ela estava elaborando uma redação sobre as causas da Primeira Guerra Mundial, e eu pensei que ajudaria se algumas imagens pudessem falar por si só antes de nos perdermos entre os grandes exércitos de palavras que marcham pelas páginas das histórias. A obra que escolhi trazia um relato excepcionalmente bem-ilustrado com legendas que não só descreviam, como também explicavam as fotografias. Infelizmente, logo descobri que diversas páginas haviam sido cortadas, ao que tudo indica para adornar o projeto de outra pessoa. Quando mostrei isso à bibliotecária de plantão, a resposta foi: “Isso acontece muito, mas se o texto ainda está aí, não tem tanto problema, né?” (TAYLOR, 1979, p. 417, tradução nossa)⁷³

Bastaria uma visita à Biblioteca Nacional ou à Biblioteca Mario de Andrade, referência na cidade de São Paulo, para experimentarmos a mesma situação descrita por Taylor no excerto acima. Acumulam-se nessas instituições ocorrências de furtos, sumiços e transferências mal explicadas dos materiais imagéticos sob sua guarda. Da mesma forma, arquivos públicos também enfrentam com muita frequência esse tipo de problema. Desde as célebres gravuras produzidas pelos artistas viajantes do século XIX, passando por cópias fotográficas e até livros inteiros, são muito diversificados os alvos desse tipo de ação. Comum a todos eles: a imagem⁷⁴.

Essa condição do documento imagético está por trás de muitas das singularidades dos procedimentos que identificamos até aqui para o seu tratamento, seja sua excepcionalidade ou também sua inconstância. Para além da linguagem visual, um compreensível motivo para o tratamento diferenciado — a facilidade de atribuição de um valor — pode explicar compras, subtrações e a própria resistência em se aplicar ao documento fotográfico certos padrões do cotidiano arquivístico. Pode explicar também a presença de documentos produzidos pelo Estado e indiscutivelmente públicos em trâmites de compra e venda por antiquários e colecionadores. Como mencionamos no primeiro capítulo deste trabalho, com muita frequência os próprios fotógrafos prestadores de serviços ao Estado faziam uso comercial das fotografias depois da conclusão do trabalho, sobretudo nos primórdios da aplicação dessa tecnologia⁷⁵.

consideravelmente excepcional a atribuição de valor econômico a documentos textuais, ainda mais se produzidos de forma ordinária e massiva pela iniciativa privada ou pelo Estado. No entanto, aos documentos fotográficos, ainda que produzidos em circunstâncias rotineiras, atribui-se valor econômico com mais facilidade.

⁷³ “Not long ago I borrowed a book for our youngest daughter from the local university library. She was preparing an essay on the causes of the First World War, and I thought it might be helpful to allow some images to speak for themselves before we became lost among the great armies of words which tramp across the pages of histories. The work I had chosen was an unusually well-illustrated account with captions which not only described but also explained the photographs. Unfortunately I soon discovered that several pages had been cut up, presumably to adorn someone else's project. When I pointed this out to the librarian on duty, her reply was: ‘We often have this problem, but as long as the text is still there it isn't so bad, is it?’”

⁷⁴ No artigo *Da manchete à notinha de canto: os furtos do patrimônio público, a privatização dos acervos do cidadão*, Beatriz Kushnir (2009) apresenta uma consistente coleção de episódios de furtos do patrimônio documental e artístico público no Brasil. O elenco de situações nos ajuda a compreender a predileção dos envolvidos nesse tipo de crime por materiais ditos iconográficos, especialmente fotografias e gravuras. Também nos ajuda a perceber uma relação entre essa predileção e o estatuto de “obra de arte” que acompanha esse tipo de material. A autora aponta o desconhecimento dos acervos, expresso pela recorrente ausência de inventários, como principal causa da fragilidade de segurança deles. Embora Kushnir considere que não é possível atribuir um valor econômico ao patrimônio cultural, consideramos que essa atribuição existe e é dada pelo próprio mercado que movimenta esse universo. Falaremos sobre esse processo de valorização neste bloco.

⁷⁵ Retomando o que discutimos no primeiro capítulo, o serviço ao Estado é elemento presente na biografia da maior parte dos fotógrafos pioneiros no Brasil. Para o caso específico da articulação entre essa prestação de serviço e a posterior

Sobre o eventual uso comercial de fotografias de interesse público, o seguinte exemplo pode ser esclarecedor: o jornal *O Estado de S. Paulo*, em edição de 28 de maio de 1968, apresenta reportagem sobre o primeiro transplante de coração ocorrido na América do Sul, realizado no Hospital das Clínicas, em São Paulo. O procedimento fora registrado pelo fotógrafo Benedito J. Duarte, servidor público do município, já aposentado na ocasião, em filme e fotografia. Embora não tenha realizado o procedimento a serviço do Estado, o conteúdo da reportagem nos ajuda a compreender como documentos fotográficos possuem valor de mercado e, mais que isso, como a sua privatização pode ser nociva à informação pública:

Benedito J. Duarte, além de filmar todas as fases da operação, tirou cerca de 300 fotografias, pelas quais jornais e revistas ofereceram grandes quantias. Mas o cineasta, fiel à ética profissional, recusou todas as ofertas. O chefe de cirurgia do H.C, consultado a respeito, afirmou que as fotos não poderiam ter caráter exclusivo. Assim, deveriam ser cedidas ao hospital, que delas se utilizaria da maneira que melhor lhe parecesse, tendo em vista o aperfeiçoamento de seus serviços. (OPERAÇÃO..., 1968)

Contudo, não é o uso comercial que parte do próprio fotógrafo e é contemporâneo à produção dos registros que mais nos interessa. A valoração comercial de exemplares que envolvam essa técnica documental pode ocorrer posteriormente, ainda no produtor ou já na própria instituição arquivística, principalmente em função da ancianidade dos registros ou celebridade do autor⁷⁶. Esse processo de valoração, que não pode ser dissociado do estatuto artístico da fotografia, pode ser reconhecido na pressão que os arquivos sofrem para a constituição de bancos de imagens, o que se alinha à circulação mercadológica da fotografia por agências de conteúdo⁷⁷. Está também por trás da subtração de documentos fotográficos de instituições públicas, e ainda motivando a produção e venda de cópias fotográficas de acervos do Estado. *Percebemos, portanto, que existem duas dimensões da fotografia, ou dois “produtos” a serem valorizados pelo mercado: o exemplar vintage da fotografia e a imagem em si, mobilizada pelos bancos.* Apresentamos aqui a trajetória de um documento fotográfico para, muito brevemente, colocarmos em termos mais concretos alguns pontos que pretendemos discutir.

A implantação do “plano de avenidas” do prefeito Prestes Maia na cidade de São Paulo, entre os anos de 1938 e 1945, foi alvo de um extenso processo de registro fotográfico, com o objetivo, inclusive, de investir de monumentalidade os empreendimentos que consumiam a cidade a pleno vapor no período.

comercialização dos registros, destacamos os casos de Marc Ferrez, no Rio de Janeiro, e Guilherme Gaensly, em São Paulo, como exemplos dessa prática na transição do século XIX para o século XX.

⁷⁶ Augusto Malta, no Rio de Janeiro, e Benedito Junqueira Duarte, em São Paulo, são bons exemplos de servidores públicos — e não apenas prestadores de serviços, o que é digno de nota — que receberam crescente *status* de celebridade. Ambos se tornaram objeto de publicações, estudos e, no caso de Augusto Malta, homenagens, com seu nome emprestado ao banco de imagens do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. O problema não é — importante que fique claro — que servidores públicos sejam estudados ou recebam reconhecimento pelo trabalho que executaram ao Estado, mas que essa celebração comprometa a preservação dos documentos legados no exercício de suas funções. A celebridade e valorização estética desses registros resultam, com muita frequência, na valoração comercial que mencionamos.

⁷⁷ Em muitos casos a formação do banco de imagens torna-se tão obsessiva que acaba por anteceder a contextualização dos documentos fotográficos ou até por suplantá-la. Lopez (2011) ressalta a importância de não se confundir banco de imagens ou de dados com arquivo, e aponta que, nos casos em que isso ocorre, é fundamental alertar ao pesquisador sobre as verdadeiras condições do material consultado.

Desse episódio, são notórios os registros da equipe liderada por Benedito Junqueira Duarte, e muito difundido se tornou o acervo acumulado e produzido nesse período pela Seção de Iconografia do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Fez parte dessa equipe o fotógrafo Edson Pacheco Aquino, autor do registro que apresentamos abaixo.

Figura 24 — Reprodução de registro da Avenida 9 de Julho feito por Edson Pacheco Aquino no contexto de implantação do plano de avenidas de Prestes Maia em São Paulo

Fonte: Acervo do Museu da Cidade de São Paulo (2018)

A imagem corresponde ao negativo com a identificação DC/0000313/B, que faz parte do atual acervo do Museu da Cidade de São Paulo. Embora nunca tenham sido desmembrados, os negativos desse acervo possuem uma biografia complexa, marcada por migrações e transferências pouco esclarecidas. Uma reprodução da fotografia também figura, sob o número 313, no banco de acervos virtual “Tesouros da Cidade”, da Prefeitura de São Paulo, como parte de um álbum intitulado “Vistas da Cidade de São Paulo entre as Décadas de 1930 e 1960”, que faria parte do acervo da Biblioteca Mário de Andrade. No entanto, o álbum, que não se encontra mais na biblioteca, tem paradeiro desconhecido pelo poder municipal. Não convém aqui avançar pelos meandros dessa trajetória, mas cabe notar que o registro de uma obra pública acabou se configurando como item com potencial mercadológico, expresso pelo preço cobrado para reproduzir a imagem do negativo pela prefeitura, pelo sumiço do álbum e ainda por sua presença em um roteiro de antiguidades. Vejamos:

Figura 25 — Anúncio de venda de reprodução fotográfica

Fonte: Reprodução/Mercado Livre (2018)

Acessado em 27 de junho de 2018, o anúncio no site Mercado Livre foi publicado por um antiquário da cidade do Guarujá e oferece para venda uma reprodução do mesmo registro da Avenida 9 de Julho feito por Edson Pacheco Aquino. No verso, a informação que chama atenção deste trabalho: a fotografia foi produzida pela Divisão de Estatística e Documentação Social da Prefeitura Municipal de São Paulo. O endereço apresentado no carimbo, Rua da Cantareira, 216, confirma a procedência como o Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, sendo este o endereço ocupado pela instituição durante a década de 1950.

Figura 26 — Parte frontal da fotografia anunciada no site Mercado Livre

Fonte: Reprodução/Mercado Livre (2018)

Figura 27 — Parte traseira da fotografia anunciada no site Mercado Livre

Fonte: Reprodução/Mercado Livre (2018)

Conforme pudemos apurar, não se trata de um documento subtraído do patrimônio documental público, do qual a referida instituição era guardiã naquele período, mas de uma cópia produzida por demanda pelos usuários e pesquisadores do arquivo, a partir do mesmo negativo que apresentamos há pouco e que, como mencionamos, não faz mais parte do Arquivo Histórico Municipal. A reprodução, produzida e vendida pelo Arquivo Municipal naquela ocasião, volta ao mercado para ser comercializada depois de uma jornada de utilização. No mesmo site, não encontramos cópia de nenhuma outra espécie de documento público para venda — apenas fotografias⁷⁸. Cabe notar que, naquele período, o expediente de reprodução fotográfica já era cobrado, da mesma maneira como acontece hoje, ainda que no formato digital. O valor do documento não se perdeu: finalizado o seu uso, seja para o propósito que tenha sido, segue possuindo o valor que o redireciona ao mercado. Cabe notar, o valor de reprodução nem sempre se limita aos custos do próprio expediente, como veremos a seguir.

Dessa forma, a fotografia produzida de maneira ordinária como registro para um expediente da função pública é revestida de um novo estatuto, estranho às demais produções documentais do mesmo órgão ou que retratem o mesmo expediente que a originou. Se as fotografias de uma determinada obra pública são capazes de atrair um público consumidor, dificilmente poderíamos imaginar o mesmo para licitações, notas, controles de entrada e saída de materiais, controles de frequência, memoriais de cálculos, enfim, uma enormidade de outros documentos produzidos durante a mesma empreitada. Sobre os expedientes da antiga Sessão de Arquivo de Negativos de Prefeitura Municipal de São Paulo (SAN), Lopez diz o que segue:

Concentrar-se no uso de imagens descoladas de seu contexto de produção fez com que a equipe da SAN registrasse como excepcional todo tipo de recolhimento de documentos que tivesse um perfil mais administrativo. Desse modo, todo o material institucional da Prefeitura existente no acervo foi erroneamente considerado como se representasse um desvio da vocação inicial do Arquivo de Negativos, que havia se proposto a ser o depositário oficial do material fotográfico resultante das ações municipais. Nesse caso, o uso secundário do documento por seus atributos históricos determinou sua organização física e sua descrição. O interesse por documentos mais antigos estipulou o enfoque dado ao resto do acervo: ou os documentos deveriam se adequar — às vezes, forçadamente — a tal perfil, ou eram relegados a um segundo plano, tal como ocorreu com as imagens produzidas pela assessoria de imprensa do Gabinete do Prefeito desde os anos 1950. (LOPEZ, 2011, p. 5-6, tradução nossa)⁷⁹

⁷⁸ Gostaríamos de destacar a carência de um estudo que investigue com maior profundidade a produção e circulação de reproduções fotográficas por instituições públicas. Um panorama desse expediente seria altamente valioso, no sentido de explicitar não apenas os propósitos e a circulação dessas imagens, mas a discrepância de condutas entre as instituições. Para o caso de São Paulo, por exemplo, o Arquivo Público do Estado não cobra, nem nunca cobrou, por reproduções. A prefeitura, regulada pelo Decreto de Preços Públicos, expedido anualmente, cobra pelo expediente.

⁷⁹ “Concentrarse en el uso de imágenes despegadas de su contexto de producción, hizo que el equipo SAN registrase como excepcional cualquier tipo de recolección de documentos que tuviera un perfil más administrativo. De este modo, todo el material institucional de la Prefectura existente en el acervo, fue erróneamente considerado, como si se tratara de un desvío de la vocación inicial del Archivo de Negativos, el cual se había propuesto ser el depositario oficial del material fotográfico resultante de las acciones municipales. En este caso, el uso secundario del documento por sus atributos históricos, determino su organización física y su descripción. El interés por documentos más antiguos estipuló el enfoque dado al resto del acervo: o bien los documentos tenían que adecuarse — a veces, forzadamente — a dicho perfil; o bien eran relegados a un segundo plano, tal como ocurrió con las imágenes producidas por la asesoría de prensa del Gabinete del Prefecto desde los años 1950.”

Compreendemos, dessa forma, que, a partir da construção do que a instituição entendia por sua vocação, as fotografias produzidas pela municipalidade ou se adequavam ao circuito de valoração estética e histórica que caracterizava essa vocação, ou eram relegadas por uma incompreensão de sua própria natureza. As fotografias produzidas pelo Gabinete do Prefeito, que o autor menciona, foram finalmente transferidas ao Arquivo Histórico Municipal. Mas não fica claro, por parte da prefeitura, se essa devolução foi feita por sua natureza arquivística ou por uma inadequação aos padrões estéticos do Museu da Cidade de São Paulo. Não é apenas um eventual público consumidor que materializa esse anseio de valoração. Por vezes, esse sentimento pode estar expresso na dissociação das fotografias de outros suportes ou na resistência para sua entrega ao arquivo público. A valorização de mercado é apenas uma das manifestações desse processo de valoração. Idealmente, como vimos, o valor probatório deveria ser o principal valor de um documento em regime de arquivo, enquanto os valores econômico, estético, artístico e histórico deveriam ser secundários, ou sequer serem valores pertinentes a este contexto.

Nesse sentido, uma aproximação da Diplomática aos estudos sobre os documentos fotográficos permite o questionamento sobre a natureza dessa fotografia gerada por ações, transações, vontades administrativas, movimento que, de certa forma, acaba por relativizar a forte convicção de que imagens fotográficas são, fundamentalmente, obras artísticas ou produções pessoais, como também se colocar como uma fala dissonante numa cultura que distingue arte de documento de uma forma com poucas chances de conciliação. (TAYLOR, 1979, p. 425 apud LACERDA, 2008, p. 96)

Sobre a cobrança por reproduções fotográficas, seria interessante observarmos que diversas instituições, como o Museu da Cidade de São Paulo e o próprio Arquivo Nacional⁸⁰, cobram para fornecer reproduções de fotografias, mas não o fazem, ou fazem a custos muito reduzidos, para documentos textuais, investindo de valor mercadológico, mais uma vez, o documento fotográfico. Em alguns casos, apresentam distinções de preços de reprodução em função do uso, mas apenas para documentos fotográficos, o que pode ser entendido como a incorporação de um comportamento próprio do mercado. O mesmo acervo do Museu da Cidade de São Paulo se vê, atualmente, às voltas com uma enormidade de ampliações fotográficas que foram produzidas com a finalidade de serem comercializadas até o ano 2000 pelos diversos quadros institucionais a que o acervo já se submeteu, mas que não foram vendidas. O material é hoje objeto de potencial descarte por parte da instituição⁸¹ e, por não ter circulado nem cumprido qualquer função além de aguardar por uma possibilidade de extroversão, configura-se mais como um estoque do que como acervo propriamente dito.

⁸⁰ A “Tabela de Prazos e Valores dos Serviços de Reprodução Realizados pelo Arquivo Nacional”, vigente e atualizada em 25 de setembro de 2013, apresenta publicamente esses valores. Apenas para comparação: nas mesmas condições técnicas e em suporte digital, cobra-se R\$ 0,40 para a reprodução de um documento textual e entre R\$ 10 e R\$ 100 no caso de documento iconográfico, a depender do uso.

⁸¹ Importante mencionar que esse descarte tem sido discutido por comissão estabelecida para essa finalidade e em cumprimento dos procedimentos burocráticos e legais para isso.

Figura 28 — Ampliações de negativos produzidas com propósitos de extroversão, armazenadas no Museu da Cidade de São Paulo.

Fonte: Autoria própria (2018)

A transfiguração de instituições de guarda em “agências de conteúdo” públicas, condição marcada pelo direcionamento das atividades ao atendimento de demandas de reprodução, pode dimensionar a gravidade e extensão dessa situação. Em 2019, por exemplo, o Museu da Cidade de São Paulo registrou, em média, quatro mil atendimentos mensais com essa finalidade. O Decreto nº 58.589, de 26 de dezembro de 2018, que estava em vigor na ocasião e regulava os preços públicos aplicados pelo poder municipal da cidade de São Paulo naquele ano, serve como excelente panorama de diversas atribuições públicas de valor. De forma geral, os preços praticados para reprodução de documentos fotográficos pela Secretaria Municipal da Cultura já são naturalmente mais caros que os praticados pelas demais secretarias⁸². Seguindo a própria tabela, percebemos que os valores aumentam em função da atribuição de critérios distintivos como “histórico”, “especial” e “raro”. Novamente, os valores também variam em função do uso, nem sempre com a apresentação de critérios objetivos de diferenciação. Dessa forma, a reprodução de um negativo como o que apresentamos há pouco pode variar, em função do uso, entre R\$ 35 e R\$ 1.890, isso se não se considerarem “obras de arte, especiais ou históricas”, o que enquadraria os valores entre R\$ 50 e R\$ 2.525. Para compararmos, a reprodução de uma fotografia de infração de trânsito do Departamento de Operação do Sistema Viário (DSV), por exemplo, custa R\$ 5,45 pela mesma tabela.

⁸² A tabela 28 do Decreto 58.589, de 26 de dezembro de 2018, que trata dos preços praticados pela Secretaria Municipal da Cultura, segue como Anexo A ao final deste trabalho.

Isso nos permite inicialmente notar que historicidade, raridade e especialidade, como valores, podem se traduzir em valores econômicos e, nesse cenário, a valorização da fotografia é mais acentuada.

Da mesma forma que documentos fotográficos produzidos pelo Estado despertam o interesse comercial de agentes da iniciativa privada, como colecionadores e agências de conteúdo demonstram, também instituições públicas se configuram como eventual mercado consumidor de documentos fotográficos produzidos por profissionais e empresas privadas. Ainda que com menor frequência, centros de documentação e museus públicos acabam protagonizando esse tipo de transação⁸³. É esse contexto que devemos ter como quadro geral para entender a aquisição da então “Coleção Samuel Wainer”, oriunda de uma empresa privada, o jornal Última Hora, por parte do Arquivo Público do Estado de São Paulo em 1989.

3.2 A AQUISIÇÃO DA “COLEÇÃO SAMUEL WAINER” PELO ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO

A partir da análise dos relatórios anuais⁸⁴ do Arquivo Público do Estado de São Paulo, podemos afirmar que o documento fotográfico, ou a fotografia como técnica documental, não gozava de nenhuma preocupação excepcional no sentido do seu tratamento, ao menos nada que tenha alcançado relevância para ser apontado dentre as principais empreitadas e reivindicações da instituição até o ano de 1989. A palavra “fotografia” sequer é mencionada nos relatórios, salvo como técnica reprográfica no relatório anual de 1982. Em 1987, inclusive, o Apesp se empenha em um levantamento de mapas, desenhos e ilustrações espalhados pelos setores da instituição, sem que, com isso, se aventasse o mesmo para os documentos fotográficos nem se especulasse uma eventual separação ou quantificação (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1987, p. 8). Evidentemente, a instituição já dispunha de acervo dessa natureza, seja em composição com outros suportes, seja individualizados na biblioteca do arquivo. No entanto, nenhum projeto que tenha sido documentado nos anos de que se ocupou esta pesquisa menciona algum tipo de encaminhamento específico para esses suportes, que sequer são quantificados, como mencionamos.

⁸³ Um caso curioso, nesse sentido, é o do acervo reunido pelo fotógrafo Marc Ferrez. Em 1998, o pesquisador Gilberto Ferrez, neto do fotógrafo, vendeu o acervo de fotografias, com negativos, ampliações e equipamentos, para o Instituto Moreira Salles. Em 2004, as herdeiras de Gilberto, por sua vez, doaram ao Arquivo Nacional o conjunto documental hoje denominado Fundo Família Ferrez, que abrange, de forma geral, as atividades das empresas de fotografia da família. O acervo doado não contém fotografias. Cabe notarmos que a documentação textual não despertou o interesse do instituto para compra, da mesma forma que os documentos fotográficos não foram doados ao Arquivo Nacional. O Museu Paulista, Museu da Cidade de São Paulo, Museu da Imagem e do Som e o próprio Arquivo Público do Estado de São Paulo possuem acervos comprados de fotografias, demonstrando a potencialidade dessa espécie documental em termos de mercado.

⁸⁴ Esta pesquisa teve acesso aos relatórios anuais do Arquivo Público do Estado de São Paulo produzidos entre os anos de 1976 e 1998; portanto, é a esse intervalo de tempo que se referem as informações aqui coletadas.

É importante esclarecer que essa constatação não seria digna de espanto por si só — pelo contrário, poderia até ser interpretada com “normalidade”, uma vez que não se identificava nenhuma motivação para um tratamento privilegiado ou até especializado para a fotografia. Cabe considerarmos que afirmar que a fotografia não deve ser objeto de encaminhamentos privilegiados ou que rompam com a própria ontologia do documento em regime de arquivo não significa dizer que ela não possa ser objeto de um tratamento especializado. Dito de outro modo, se houvesse um tratamento especializado para documentos fotográficos em regime de arquivo, muitos dos vícios observados em instituições desse tipo quando se trata de fotografia não seriam tão recorrentes. Isso significa dizer que muitos dos “centros especializados” talvez se dediquem mais à técnica fotográfica e à conservação dos suportes do que ao documento fotográfico propriamente dito. Por ora, convém apenas notarmos que, até 1989, o Apesp não tratava do assunto, seja para o encaminhamento que fosse.

Portanto, causa surpresa a repentina mudança de conduta observada a partir do ano de 1989, quando, pela primeira vez, a instituição menciona o tratamento de fotografias. Nessa ocasião, relatada no relatório anual de 1989, é feita a aquisição da então “Coleção Samuel Wainer”, que se tornaria o fundo Última Hora. A partir disso, o assunto passa a figurar em todos os relatórios anuais, inclusive antes mesmo da constituição de um departamento especializado, com crescente relevância e desdobramentos que extrapolaram o que poderia ter sido entendido apenas como a aquisição de um arquivo privado. *A aquisição do referido conjunto documental inaugura discussões e instaura procedimentos para o tratamento de documentos fotográficos no Apesp, sendo, portanto, mais do que uma rotineira tramitação de acervo, mas o marco definidor de protocolos para o tratamento de fotografias.* Veremos que isso não é aferido apenas pelo surgimento do tema, mas, sobretudo, pelos desdobramentos de sua chegada.

A aquisição foi feita por compra e é documentada pelo processo n.º 1625/89 da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, composto por 75 páginas, com datas-limite os anos de 1989 e 2001. Os recursos para sua aquisição foram destinados à Secretaria da Cultura como verba suplementar, através do Decreto 29.877 de 4 de maio de 1989. Não podemos, portanto, perder de vista a relação entre a presença do Apesp nessa pasta e a forma como o Arquivo era interpretado pelas autoridades estaduais, o que evidentemente tem implicação nas suas funções e nas políticas públicas direcionadas à instituição. Podemos considerar, dessa forma, que, por trás da aquisição da “Coleção Samuel Wainer” e dos desdobramentos de sua chegada à instituição, estão a Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo e os objetivos que entendia pertinentes para o Apesp naquele momento.

Antes da aquisição, por orientação da então diretora do Arquivo do Estado, Inês Etienne Romeu, a secretaria encomenda uma avaliação técnica de três peritos de notória capacidade, em conformidade com a legislação vigente à época. Assim, encontramos no processo os três pareceres que ampararam a

transação, todos dirigidos ao então Secretário da Cultura do Estado de São Paulo, Fernando de Moraes⁸⁵, e assinados, cada um, por um especialista: José Sebastião Witter, Marco Aurélio Garcia e Vladimir Sacchetta. Dois deles são historiadores. O primeiro, professor da Universidade de São Paulo e ex-diretor do Arquivo Público do Estado de São Paulo, cargo que já havia ocupado antes de produzir o parecer; o segundo, professor da Universidade de Campinas e então Secretário Municipal de Cultura, Esporte e Turismo daquela cidade. O terceiro, jornalista, era proprietário de uma empresa especializada em conteúdo iconográfico chamada Iconographia. Aos três, nomeados em diário oficial, deu-se o nome de Comissão de Avaliação do Acervo do Jornalista Samuel Wainer.

A venda foi representada pela herdeira de Samuel Wainer, sua filha Débora Leão Wainer de Oliveira (Pinky Wainer), que mantivera o conjunto preservado em uma propriedade rural da família desde o fechamento do jornal *Última Hora*. *Trata-se do acervo acumulado pela sucursal do Rio de Janeiro do periódico*, e é digno de nota o empenho da família para manter o arquivo de fotografias consideravelmente a salvo em meio aos turbulentos acontecimentos que marcaram o período do fechamento do jornal.

Uma das características mais marcantes do jornal era a linguagem visual, como veremos no último capítulo deste trabalho, o que justifica o apego ao expediente fotográfico dentre as outras atividades do produtor. Ainda assim, é importante perceber que as fotografias são também um patrimônio material da família. O custo da coleção foi de duzentos e quarenta e sete mil, trezentos e nove cruzados novos e quarenta e cinco centavos (NCZ\$ 247.309,45), valor apresentado como simbólico. No entanto, o montante representava aproximadamente 5% (cinco por cento) do orçamento do Apesp para 1989, levando-se em consideração que, nesse ano, a instituição recebeu um aporte maior de recursos em função da construção de um prédio novo⁸⁶. A forma como o acervo se encontrava quando da aquisição será objeto também do quarto capítulo.

Os pareceres merecem atenção mais detalhada por três motivos importantes. Primeiro, porque, na ausência de uma justificativa oficial do próprio Apesp, os documentos se configuram em argumentos importantes para a aquisição do acervo. Vale ressaltar que os pareceres apenas confirmam uma decisão que já havia sido tomada, que cabia, como dissemos, à Secretaria de Estado da Cultura. Em segundo lugar, evidenciam os termos em que se aplicou a noção “avalição” do conjunto, distante da concepção

⁸⁵ Fernando Gomes de Moraes é jornalista e foi Secretário da Cultura do Estado de São Paulo entre os anos de 1988 e 1991, durante o governo de Orestes Quércia.

⁸⁶ O Diário Oficial do Estado do dia 14 de dezembro de 1988, suplemento, apresenta publicação referente à Lei n.º 6.247, de 13 de dezembro de 1988, que orça a receita e fixa a despesa do Orçamento-Programa do Estado para o exercício de 1989, onde identificamos a dotação de C\$ 10.722.774.091 (dez bilhões, setecentos e vinte e dois milhões, setecentos e setenta e quatro mil e noventa e um cruzados) para a Secretaria de Cultura e, na página 26 da publicação, o projeto “Construção do Arquivo do Estado”, com a dotação de C\$ 5.150.000.000 (cinco bilhões, cento e cinquenta mil cruzados). Ao convertermos esses valores para cruzados novos, em concordância com os valores praticados para aquisição do *Última Hora*, chegamos à dotação de NCZ\$ 5.150.000 (cinco milhões, cento e cinquenta mil cruzados novos). O valor pago pela “coleção”, se fosse abatido desse montante, representaria a percentagem que apresentamos.

arquivística de avaliação. Por fim, a própria natureza e o discurso dos pareceres trazem subjacentes outras motivações e entendimentos sobre o destino do material, que são relevantes para nossa reflexão. Aqui apresentaremos os três pareceres, transcritos integralmente, para exame deste trabalho.

I

INTERESSADA: Secretaria de Estado da Cultura

ASSUNTO: Aquisição de acervo SAMUEL WAINER / ÚLTIMA HORA

PARECER: Emitido por José Sebastião Witter – Prof. Associado do Depto. De História da Fac. De Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e Diretor do Centro de Apoio à Pesquisa em História “Sérgio Buarque de Holanda” da USP.

Inquestionavelmente o “jornal diário” e a imprensa periódica são fontes documentais de inestimável valor. E não é um documento que tenha somente um “valor histórico”. Este o tem por natureza, porém o seu potencial é muito mais amplo, atingindo pesquisadores de diversas áreas.

O acervo Samuel Wainer / Última Hora é uma preciosidade, de incalculável valor. Trata-se, na verdade, da soma de 2 acervos, que, a um tempo são dois e um. Pode-se, com essa documentação, analisar e reanalisar [*sic*] a figura ímpar de Samuel Wainer, pode-se rever o estilo inovador de Última Hora e, também, acompanhar seus inúmeros e grandes articulistas, entre eles o esquecido Wilson Rahal. Juntando-se, por outro ângulo [*sic*], Samuel e Última Hora é possível melhor entender o Brasil naquele período, numa ótica diversa, de uma equipe diferente que tinha um grande coordenador. Além disso Última Hora era uma alternativa dentro da grande imprensa, principalmente para os mais jovens, que buscavam uma forma de analisar os fatos.

Este acervo Samuel Wainer / Última Hora será, ao lado da Coleção completa do CORREIO PAULISTANO, também comprada pela Secretaria de Estado da Cultura e preservada pelo Arquivo do Estado, um elemento indispensável para a recuperação da História de São Paulo e por decorrência do Brasil. Também servirá como elemento básico para pesquisas em diferentes áreas do conhecimento, pois a imprensa é um elemento precioso de apoio aos investigadores de todos os setores das ciências e em especial às chamadas Humanidades.

Adquirido pelo Estado, este Acervo deixará de ser patrimônio de poucos e se constituirá em propriedade de muitos e com seu acesso ao público maior estará, certamente, democratizando a informação. Tornar acessível a documentação dos arquivos é democratizar.

Além de se tornar acessível a um público mais amplo, por si já o acervo Samuel Wainer / Última Hora é um importante “fundo” de Arquivo, pois é constituído de uma coleção completa, somados os 241 volumes da coleção UH microfilmada – que abrange o período de junho de 1951 (nº 01) a dezembro de 1968.

Sou favorável à aquisição do Acervo, com a urgência indispensável, pois trata-se (*sic*) de documentação que deve ser preservada e no Brasil. E sendo preservada pelo Estado, poderá ter o seu uso feito por todos os cidadãos em especial por aqueles especialistas que sempre têm demonstrado interesse pelo aprimoramento dos arquivos estaduais e municipais.

Prof. José Sebastião Witter. (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1989a)

Nesse primeiro parecer, observamos a mobilização de argumentos historiográficos para embasar o que se apresenta como valor do conjunto. O autor valoriza a utilização de registros de imprensa como fonte histórica e aspectos da própria história do jornal. Não se trata, importante esclarecer, de uma defesa da documentação produzida pela imprensa privada como de interesse público, mas exclusivamente de sua utilização para a produção de historiografia e outras formas de conhecimento que o autor não explicita. Não se discute política de arquivos, tampouco a natureza e integridade do conjunto. Trata-se apenas do aspecto democrático de se disponibilizar fontes de consulta ao grande público. Outro ponto relevante é que o autor considera o material “indispensável para a recuperação da História de São Paulo”, embora o acervo tenha sido acumulado pela sucursal carioca do jornal, não a paulistana.

A despeito de tudo isso, o dado mais significativo desse parecer é o fato de José Witter não mencionar as fotografias, permitindo supor, sobretudo a partir do penúltimo parágrafo, que o autor

desconhecia o verdadeiro conteúdo da transação. De fato, o acervo de microfilmes compunha o material adquirido, assim como um razoável número de jornais impressos e outros documentos em composição de dossiês, mas que não configuravam o objeto central da transação: as fotografias. Parte da documentação impressa foi, inclusive, descartada. Nesse sentido, causa espanto Witter se referir apenas aos jornais, mencionando inclusive outra aquisição de mesma natureza e corroborando a naturalidade, conforme mencionamos no primeiro capítulo, com que esse tipo de coleção compõe o acervo de arquivos públicos.

II

Campinas, 17 de maio de 1989. (Of. 085/89 – Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Turismo de Campinas)

Exmo. Senhor Fernando Morais
Secretário de Estado da Cultura

Senhor Secretário,

Tive conhecimento do propósito do Arquivo do Estado de incorporar a seus acervos a coleção Samuel Wainer / Última Hora. Só tenho a felicitar a Secretaria da Cultura pela iniciativa que permite reter no Brasil um conjunto de documentos de inestimável valor histórico. Trata-se de um acervo volumoso que cobre trinta anos da história republicana brasileira, abrangendo aspectos de nossa evolução econômica, social, política e cultural. Devem ser destacadas as quase 01 milhão e trezentos mil fotografias que constituem um dos mais expressivos acervos iconográficos disponíveis no País.

É sempre difícil traduzir monetariamente o preço a ser pago a coleções que apresentam significativo valor histórico. No presente caso, no entanto, o montante pedido pelos vendedores – NCZ\$ 255.000,00 – está evidentemente abaixo dos preços de mercado. Basta recorrer aos serviços de agências fotográficas ou dos arquivos da grande imprensa para constatar que a quantia cobrada pelas reproduções de fotos é muitas vezes superior ao valor atribuído unitariamente às fotografias constantes da coleção Wainer.

Creio, porém, que o aspecto mais relevante a enfatizar é o do valor histórico que o acervo do jornalista Samuel Wainer apresenta, sobretudo em um momento em que o País se debruça sobre seu passado para melhor compreender os dias atuais e definir linhas de construção de seu futuro. Conheço a coleção de longa data e, em minhas funções anteriores de Diretor do Arquivo Edgard Leuenroth – Centro de Pesquisa e Documentação Social da UNICAMP, tentei incorporá-la aos acervos desta instituição. Não tendo sido exitoso neste propósito, regozijo-me que a Secretaria de Estado da Cultura possa impedir a transferência para o exterior de uma relevante parte da memória nacional.

Sem mais, aproveito a ocasião para renovar a expressão de toda a minha simpatia.

Marco Aurélio Garcia

Professor do Departamento de História da UNICAMP e Secretário Municipal de Cultura, Esportes e Turismo de Campinas. (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1989b)

Neste caso, Marco Aurélio Garcia, para além de reiterar o valor histórico do conjunto, menciona o valor econômico do material, destacando que o preço estaria abaixo do praticado pelo mercado. Menciona também diretamente o conjunto de fotografias, objeto central da compra. Assim como Witter, Garcia também destaca o caráter democrático da possibilidade de tornar o acervo acessível e, neste ponto, menciona um dado importante: teria tentado intermediar a aquisição por parte da Unicamp, o que indica que o acervo vinha sendo oferecido e negociado com outras instituições⁸⁷. Outra questão parece ocupar

⁸⁷ A Folhapress, poderosa agência de notícias paulistana, possui também um acervo fotográfico produzido pelo jornal Última Hora, neste caso oriundo da sucursal de São Paulo, demonstrando que o Estado não foi o único comprador de acervo do jornal. Cabe lembrar que a empresa Folha da Manhã S/A foi a última detentora dos direitos do nome “Última Hora”, que adquiriu de Samuel Wainer ainda na década de 1970.

as preocupações do autor: a possibilidade de o acervo deixar o Brasil, fato mencionado também ao final do primeiro parecer⁸⁸. Persistem ausentes questões relacionadas à pertinência arquivística do material para o Apesp, ou até mesmo sugestões de encaminhamentos e sobre a forma como o material poderia ser acolhido pela instituição.

Chegamos, então, ao terceiro parecer:

III

ICONOGRAPHIA

Exmo. Sr.

Fernando Morais

DD. Secretário de Estado da Cultura.

São Paulo

São Paulo, 15 de maio de 1989.

Senhor Secretário,

Estamos encaminhando, conforme solicitação e com base nas informações de fls. 07 do processo 976/89, parecer técnico sobre a compra do acervo Samuel Wainer / Última Hora por essa Secretaria:

1 – DO ACERVO: Não cabe, nos limites deste parecer, discorrer sobre a importância indiscutível do jornal criado por Samuel Wainer como fonte de pesquisa e resgate da história brasileira nas décadas de 50 e 60. Salvar o seu acervo fotográfico da “clandestinidade”, organizá-lo dentro de normas e técnicas modernas, colocando-o à disposição de estudiosos das mais variadas origens e propósitos, torna-se empreendimento urgente e necessário.

2- DO VALOR DO ACERVO: Os herdeiros / sucessores de Samuel Wainer pedem a quantia de NCz\$ 255.000,00 (duzentos e cinquenta [sic] e cinco mil cruzados novos) pelo acervo em questão. Trata-se de um valor “simbólico”, já que documentos de tal importância não podem ser simplesmente avaliados tomando-se por base preços correntes de mercado. Entretanto, se fossemos [sic] usar esses preços (de mercado) como parâmetro, o valor proposto continuaria irrisório. O preço médio cobrado atualmente pelas agências fotográficas pelos direitos de reprodução (publicação) de uma fotografia preto e branco é de NCz\$ 30,00 (trinta cruzados novos). Multiplicando-se 344.729, o número total de fotos reveladas (assuntos/nominais) do acervo Samuel Wainer, por esse valor de mercado, chega-se à quantia de NCz\$ 10.341.870,00 (dez milhões trezentos e quarenta e um mil e oitocentos e setenta cruzados novos). Estimando-se, agora, um aproveitamento de apenas 30% do total de 1.298.700 negativos do acervo, e multiplicando pelo valor de mercado (NCz\$ 30,00) obtem-se [sic] NCz\$ 11.688.300,00 (onze milhões seiscentos e oitenta e oito mil e trezentos cruzados novos).

Esse “exercício matemático”, por si só, já indica que a compra do arquivo fotográfico da Última Hora pela quantia proposta seria, sem levarmos em conta a relevância inquestionável do acervo, um negócio perfeitamente justo e lícito para a Secretaria de Estado da Cultura.

Este é o nosso parecer.

Vladimir de Abreu Sacchetta

Jornalista e Produtor Cultural (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1989c)

Este último parecer, por fim, de certa forma renuncia a discussão do valor histórico do acervo. A escolha de Vladimir Sacchetta demonstra que o interesse da secretaria aqui se referia ao valor de mercado do conjunto. Portanto, reconhecida a especialidade do autor, de fato, sua *expertise* estava voltada aos assuntos de mercado, que ocupam o restante do discurso. No entanto, ainda no primeiro tópico são apresentadas duas informações dignas de nota: primeiro, a retirada do material da clandestinidade, em

⁸⁸ O *Projeto para Informatização do Acervo Fotográfico do Arquivo do Estado de São Paulo* (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, p. 10) menciona que a proprietária do conjunto, Pinky Wainer, teria recebido oferta da Universidade do Texas, nos Estados Unidos, para aquisição do conjunto. Cabe destacar que a Lei n.º 8.159, de 8 de janeiro de 1991, que trata dos arquivos públicos e privados em âmbito nacional, apresenta a possibilidade de declarar conjuntos arquivísticos privados como “de interesse público e social” e impedi-los de deixar o país.

referência ao histórico do conjunto, salvo do fechamento repentino do jornal por parte do governo autoritário em 1971 e mantido por muitos anos de forma clandestina, reforçando o contexto de redemocratização que permeia esse processo. Um segundo ponto é a recomendação que Sacchetta faz da necessidade de reorganizar o conjunto segundo “normas e técnicas modernas” para arquivos. Essa é a única menção à questão arquivística ou ao estado do material como conjunto dentre os três pareceres. Não trata, como podemos observar, da pertinência do material no sentido do acervo da instituição em questão.

Para justificar o valor proposto pelos herdeiros, o autor argumenta matematicamente, com a multiplicação do número de fotografias pelo valor praticado pelo mercado para conceder reproduções, demonstrando que o resultado seria muito superior ao estabelecido no acordo. Acontece que, embora os números esclareçam os valores praticados no período, por outro lado demonstram que os argumentos de mercado escapam da realidade de um arquivo público. Como já mencionamos, o acervo não possuía consigo documentação que regulamentasse a propriedade das fotografias para além da posse patrimonial dos negativos. A compra das fotografias não implicava a possibilidade de utilizá-las publicamente nem de disponibilizá-las para outros usos, ao menos não de forma legal⁸⁹. Poderíamos considerar que a preocupação com o cumprimento da legislação de direitos autorais não era tão frequente e rigorosa quanto é atualmente; no entanto, essa é uma preocupação de Pinky Wainer quando declara a cessão do material, transferindo ao arquivo as responsabilidades da situação legal do acervo⁹⁰. Ainda que existisse a documentação, sabidamente não se poderia esperar de uma instituição pública qualquer expectativa de recuperar o valor empregado na compra, muito embora algumas instituições públicas vendam a reprodução de suas imagens, como já dissemos. Não é papel de uma instituição pública produzir lucro, ao menos não de um arquivo público. De qualquer forma, o exercício que fizemos nos permite compreender melhor os valores que se aplicariam a um conjunto dessa natureza em circunstâncias diversas.

Concluimos deste modo que o documento fotográfico não apenas possui um valor de mercado, como esse valor é aferível e, no caso da “Coleção Samuel Wainer”, foi um dos principais argumentos mobilizados para justificar a sua compra pelo Arquivo Público do Estado de São Paulo. Percebemos

⁸⁹ Algumas considerações sobre esse assunto são necessárias. Embora não vigore mais desde 1998, as relações de autoria no período em que se deu a compra do conjunto ainda eram reguladas pela Lei n.º 5.988, de 14 de dezembro de 1973, que apresentava dois pontos interessantes. Primeiro, considerava obras intelectuais “as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia, desde que, pela escolha de seu objetivo e pelas condições de sua execução, possam ser consideradas criações artísticas” (BRASIL, 1973). Nesse sentido, caberia a reflexão sobre como se entendia a produção de fotojornalismo do jornal *Última Hora*, já que muitas fotografias traziam, no verso, carimbo que remete à lei, reivindicando a atribuição de créditos. O outro ponto importante é que, ao tratar da cessão dos direitos do autor, estabelecia-se para a fotografia que “[a] tradição do negativo, ou de meio de reprodução análogo, induz à presunção de que foram cedidos os direitos do autor sobre a fotografia” (Id.). No entanto, o mesmo capítulo recomenda que cessões totais sejam sempre feitas por escrito. Isso significa que, se por um lado, o jornal possuía os negativos e, por isso, presumidamente os direitos sobre as fotografias, por outro lado isso não o desobrigava de ter documentado esse processo, sobretudo tendo em vista o prazo das cessões, superior a cinco anos. Além disso, importante lembrar que os direitos morais de créditos são, e já eram no período, inalienáveis.

⁹⁰ Em sua declaração durante o processo de venda, Débora Leão Wainer de Oliveira afirmou que “[f]ica certo, que caberá à Secretaria de Estado da Cultura o atendimento da legislação de direitos autorais aplicável nas utilizações das obras integrantes do acervo referido” (SÃO PAULO, 1989, p. 36).

também que, nesse processo de valoração, associam-se os valores de mercado e o valor histórico do conjunto. Por outro lado, nenhum dos pareceristas menciona, mas a “coleção” conta com autores célebres, como Walter Firmo, Jean Manzon e outros, não sendo este um ponto mencionado em nenhum momento nos pareceres. Fica claro também que, ao menos oficialmente, não se discutiu nem a integridade do conjunto, nem a maneira como poderia ser mais bem encaminhado dentro do Arquivo, salvo pelo comentário de Vladimir Sacchetta. Não se fez, portanto, uma avaliação arquivística.

Esse é um ponto importante, dada a polissemia da palavra “avaliação”, que possui sentidos muito próprios a depender do contexto — historiográfico, artístico, mercadológico, biblioteconômico ou arquivístico. *Acontece que, com muita frequência, ao se tratar de documento fotográficos, conceitos arquivísticos de avaliação são substituídos por conceitos gestados e pertinentes a outras áreas, sendo este, a nosso ver, um dos principais motivos do tratamento equivocado de fotografias em arquivos.*

Sobre a pertinência da aquisição, os argumentos compreendem a relevância da compra por parte do Estado, que não só poderia dispor do acervo, mas disponibilizá-lo ao público. No entanto, não tratam da conveniência de intermediar essa compra por meio do Apesp e, mais que isso, a razoabilidade de sua permanência na instituição. Embora o assunto não seja tratado, consideramos que seja outro ponto nevrálgico da discussão. Os pareceres não dimensionam os impactos que seriam causados pela chegada de uma massa documental de fotografias produzidas pela imprensa e compradas por um arquivo público, sobretudo para o relacionamento da instituição com essa espécie documental.

Não cabe a este trabalho justificar ou não a compra do acervo e seu encaminhamento ao Apesp. Todavia, tendo esse tema a importância que mencionamos, vale considerarmos algumas questões. Como discutimos há pouco, pode ser coerente, e acontece praticamente na totalidade das instituições do gênero no Brasil, que um arquivo público acolha fundos privados, contanto que sejam de interesse público. Como exposto por Troitiño (2016), é fundamental que se construa uma política de aquisição para os arquivos, justamente conferindo a essas instituições um método e um sistema que garantam a sustentabilidade e conveniência dessas aquisições. Não havia, naquele momento, uma política de aquisições para o Apesp, muito embora a compra da “Coleção Samuel Wainer” não estivesse completamente isolada em termos de captação de acervo. Mesmo que não seja um argumento mobilizado no processo, relatórios posteriores enquadram o conjunto em um plano maior de entradas extraordinárias de acervo na instituição:

O fundo Samuel Wainer vem ampliar a abrangência de uma iniciativa anterior do Arquivo do Estado que visava formar um núcleo documental de interesse para a história do Brasil e mais especificadamente de São Paulo, através de arquivos privados de políticos paulistas. Esse projeto, que recebeu o nome de “Titulares do Governo”, reuniu documentos de detentores de cargos executivos e teve, entre outros, o mérito de resgatar documentos oficiais que haviam ficado em arquivos pessoais de homens públicos. (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, s/d, p. 6)

A inexistência de uma política de entrada de acervos ou, no mínimo, da consideração dos impactos da aquisição para a instituição levou a muitos problemas subsequentes, que se tornaram crônicos no

tratamento de fotografias pelo Apesp, ainda que muitos argumentos possam sustentar o interesse público do empreendimento. Alguns dos argumentos apresentados buscavam justificar a “coleção” como de interesse público, especialmente recorrendo a sua historicidade e ao ainda jovem processo de democratização do país naquele momento. Ao discutir em perspectiva histórica os limites da fotografia pública, articulando noções de poder, política e representação, Mauad chama nossa atenção para o caráter público de documentos produzidos pela imprensa.

A fotografia pública, ao longo do século passado, pode ser compreendida segundo dois rumos: o da prática criativa e da expressão crítica do mundo visível (Kracauer, 1980). [...] No segundo caminho, esteve associada às agências governamentais, à imprensa ilustrada e a produção de notícias, agindo como janelas que se abriam para o mundo, figurando-o da forma mais realista. (2013, p. 16)

Portanto, o interesse público de uma instituição como o Arquivo Público do Estado no acervo acumulado pelo jornal reside na possibilidade não apenas de tornar esses materiais acessíveis para consulta pública, mas inclusive na sua articulação com o que o Estado produziu no mesmo período. O Apesp permite, hoje, que um pesquisador possa acessar a construção da narrativa sobre um evento público — seja uma grande obra ou a apreensão de estudantes, por exemplo — tanto sob a ótica do que o Estado produziu no período quanto pela forma como a imprensa noticiou o episódio. Podemos compreender ambos os tipos como documentos que se tornam constituidores da noção pública que se construiu sobre esse evento. É o arquivo que permite, em última instância, a compreensão dessa construção:

Portanto, a fotografia pública se torna pública, porque se associa às funções de representação de diferentes formas de poder na cena pública; são, ainda, suportes de memória pública sancionada pelas diferentes culturas políticas. Entretanto, é nas formas de agenciamento da fotografia pública que se deflagra o seu potencial de mobilizar as memórias concorrentes e de acionar representações históricas sobre acontecimentos e eventos passados. É na qualidade de memória-arquivo e memória-patrimônio que a fotografia pública revela memória pública como espaço de disputa e abre caminho para a operação histórica analisá-la como experiência social passada. (Ricoeur, 2004). (MAUAD, 2013, p. 19)

Neste ponto, podemos retomar Habermas, que, ao discutir a historicidade do que considera “esfera pública burguesa”, apresenta a imprensa como um de seus elementos mais fundamentais. Segundo o autor, essa importância se dá, entre outras razões, pela nova compreensão de “público” como “publicidade”, ou seja, aquilo que é acessível para um número cada vez maior de pessoas — movimento que se torna significativo inclusive para a administração pública e que caracteriza o ambiente com cada vez menos fronteiras entre sociedade e Estado. Podemos compreender a historicidade da imprensa como parte da própria historicidade da esfera pública: “A refuncionalização do princípio da esfera pública baseia-se numa reestruturação da esfera pública enquanto uma esfera que pode ser apreendida na evolução de sua instituição por excelência: a imprensa” (HABERMAS, 2003, p. 213).

Ainda segundo Habermas, isso se torna ainda mais agravado com os veículos de mídia de massa, como rádio e televisão. No caso do Brasil, se considerarmos que as emissoras de televisão são concessões públicas, por exemplo, conseguimos dimensionar essa confluência entre interesses privados e estatais num

mesmo espaço que se dá publicamente e que, em tese, seria de interesse público. Mais uma vez demonstramos, nesse sentido, o interesse do Arquivo Público na documentação do jornal Última Hora, uma vez que a instituição pode ser compreendida como uma guardiã de conjuntos documentais de interesse público, como demonstramos no segundo capítulo deste trabalho, e o conjunto documental do jornal, entendido como parte da esfera pública, completa a compreensão das funções dessa esfera. É público, porque o conjunto foi produzido num território que se entende por público.

Demonstrar o interesse público que reside no acervo, associando-o à própria produção estatal de fotografias, não torna a natureza de produção e circulação das fotografias iguais nos diferentes contextos. É preciso que pensemos, inclusive, sobre a diversidade de documentos fotográficos produzidos pelo Estado e sobre o obscurecimento que impede a preservação de determinados conjuntos de fotografias, conforme demonstramos no primeiro capítulo. Acima disso estão circunstâncias e propósitos bastante distintos entre a produção fotográfica de um jornal e do Estado, ainda que pesem as semelhanças ou o comum pertencimento ao arcabouço da memória pública.

Ainda assim, persiste a necessidade de discutirmos os impactos da aquisição para a instituição e, mais do que isso, para a construção de sua própria concepção de documento fotográfico e dos expedientes para sua preservação. Dito de outra forma, constatar a pertinência da aquisição, ainda que feita de forma desorientada, não nos desobriga de analisar os seus impactos.

3.3 O FUNDO ÚLTIMA HORA E O ESTABELECIMENTO DE UMA POLÍTICA PARA FOTOGRAFIA NO ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Consideramos que a construção da política para preservação de documentos fotográficos do Apesp se dá em função do estabelecimento do setor especializado na instituição. É nessa medida que a aquisição do acervo do jornal Última Hora se reveste de importância para a criação do Setor Iconográfico, e a maneira como esse processo decorreu será aqui analisada. Tomaremos por limite temporal a criação do setor, em 1998, como marcador do estabelecimento de um lugar no organograma da instituição para a fotografia, o que significa que compreenderemos nossa análise em uma década de trabalho, entre os anos de 1989 e 1998. Ao final, apresentaremos nossas conclusões sobre a constituição da política para preservação que mencionamos.

A “Coleção Samuel Wainer” foi comprada e encaminhada ao Arquivo Público do Estado de São Paulo em 23 de maio de 1989. Um projeto de 12 de janeiro do ano seguinte (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1990a), sem assinatura, trata do estado geral do material e dos primeiros encaminhamentos para tratamento do acervo, sobre os quais destacamos aqui alguns pontos que, por ora, parecem-nos mais relevantes. O conjunto é apresentado em quatro blocos distintos: I Coleção Microfilmada do Jornal Última Hora (1951–1969); II Coleção de Fotos do Jornal Última Hora (1951 –

1970); III Coleção de Negativos do Jornal Última Hora (1951–1971) e IV Coleção do Jornal Última Hora (1953 – 1965). Para cada um dos blocos, são propostos, em geral, procedimentos de conservação, recuperação do arranjo original e elaboração de instrumentos de consulta. O projeto estimava a contratação de 12 profissionais para a execução dos trabalhos necessários, sendo “um supervisor com experiência em pesquisa para acompanhamento geral do trabalho”, “um coordenador com experiência em organização de arquivos para coordenação da equipe que executará os trabalhos de reacondicionamento, arranjo e descrição do acervo” e “dez profissionais (ou estudantes) de História ou Jornalismo para execução das tarefas” (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1990a). Cabe destacarmos que o número de colaboradores previsto para o setor é muito superior ao disponível para outras atividades dentro do Apesp, como a tabela que apresentamos anteriormente tratou de demonstrar.

O primeiro relatório do projeto destinado ao tratamento da “Coleção Samuel Wainer” (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1990b), com data de 10 de outubro de 1990, dá informação do início dos trabalhos com o material e é assinado por Margareth Pavan e Helouise Costa. As profissionais foram contratadas para a coordenação do trabalho e responderam pelo projeto até 1993, quando se desligaram da instituição. O relatório é apresentado como uma adaptação de um projeto-piloto enviado anteriormente, mas, agora, com uma previsão reduzida de recursos financeiros e profissionais, propondo, por exemplo, a contratação de apenas três estagiários. Mesmo com essa redução, estimava-se gastar Cr\$ 297.607,56 (duzentos e noventa e sete mil, seiscentos e sete cruzeiros e cinquenta e seis centavos), aplicados nos seguintes expedientes: climatização, arquivamento, acondicionamento, higienização da sala e higienização do acervo. Esse relatório trata majoritariamente dos encaminhamentos de conservação do acervo.

Segue-se um segundo relatório (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1990c), já mais detalhado, com data de 8 de novembro do mesmo ano, incluindo diversas justificativas para as primeiras decisões relacionadas ao conjunto. Voltaremos a tratar de muitas dessas justificativas no próximo capítulo, quando discutirmos a trajetória técnica da preservação do fundo Última Hora. Neste momento, enquanto nosso interesse é compreender o impacto da aquisição para o Apesp de forma mais ampla, destacamos apenas que o relatório encerra com o seguinte adendo:

O diagnóstico realizado aponta mais uma vez para suposição de estarmos trabalhando com um fundo gerado por uma empresa privada, o jornal Última Hora, e não por uma pessoa física, no caso Samuel Wainer. Acreditamos que a curadoria proposta fornecerá uma margem de maior segurança para adotarmos o nome Última Hora para este fundo. (Id., p. 11)

Nesse momento, portanto, abandona-se a ideia de coleção e demonstra-se uma maior clareza sobre a natureza do conjunto, ou seja, um fundo privado. A curadoria a que o relatório se refere diz respeito à escolha de 5 mil fotografias de maior destaque ou valor, com as quais se iniciariam os trabalhos de conservação e disponibilização ao público. Essa estratégia é defendida pelo poder de publicidade de

algumas imagens, o que poderia, inclusive, atrair apoio para a continuação dos trabalhos do projeto e potencializar sua utilização. Importante dizer que em nenhum momento se fala em separação física das fotografias em função dessa curadoria, que, ao que tudo indica, apenas orientaria a ordem do tratamento e publicidade do empreendimento. Ainda assim, uma curadoria ou hierarquia pautada em atribuição de valores conduziu as prioridades de tratamento, o que não costuma ser um procedimento frequente em arquivos.

Se o termo documento é designativo comum de todo e qualquer registro com valor de prova, é preciso ressaltar que, nos arquivos, esse atributo não só alcança potência máxima como independe das construções discursivas que, sobretudo nos museus, a curadoria utiliza para justificar a exibição de grande parcela do acervo. (CAMARGO; GOULART, 2015, p. 27)

Um terceiro relatório, de 21 de dezembro de 1990 (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1990d), trata de forma mais pormenorizada da estratégia de curadoria adotada pelas especialistas. Nele é apresentada a definição de um tema para a seleção das imagens: política. A escolha não é justificada por uma eventual pertinência para o Arquivo Público, mas pelo forte caráter político do próprio jornal. No entanto, a conveniência da escolha para o Arquivo é corroborada, segundo as autoras, por uma parceria que já se estabelecia com o Palácio dos Bandeirantes para a elaboração de um vídeo sobre os governadores do estado de São Paulo, sob coordenação de Giselle Beiguelman, com quem a equipe responsável pelo fundo trabalharia em conjunto.

É interessante notar que o primeiro uso do material do Última Hora por parte do Estado se dá justamente na busca por fotografias que poderiam ser encontradas na produção do próprio Estado. Não se menciona no relatório, mas, como já apontamos aqui, a Secretaria de Governo, anos depois, se tornaria um fundo representativo de fotografias dessa natureza no Apesp. Por outro lado, com entusiasmo, o mesmo relatório menciona os diversos temas que ainda poderiam ser explorados a partir do acervo recém-adquirido: futebol, artistas, pensadores, personalidades, etc.

No tópico seguinte ao da curadoria, o mesmo relatório aborda a “catalogação” das ampliações do conjunto⁹¹, trabalho que ocupava os esforços da equipe naquele momento. Buscava-se, de forma geral, recuperar a organização original do material: dividido em pastas por temas e personalidades em ordem alfabética. Para tanto, o relatório expõe a pesquisa e o desenvolvimento de parcerias que vinham sendo estabelecidas para a condução do trabalho, sobretudo para a elaboração de uma ficha catalográfica que pudesse ser aplicada ao conjunto. Nesse sentido, interessa-nos discutir o papel dessas parcerias para a construção das noções de documento fotográfico que se colocavam para o acervo naquele momento. Transcrevemos um trecho do relatório para esse exame:

⁹¹ Abordaremos o tratamento arquivístico do conjunto no próximo capítulo, onde discutiremos a opção por priorizar o trabalho com as ampliações e não com os negativos. Por ora, é importante esclarecer que as especialistas estavam envolvidas com as ampliações do conjunto.

Além da curadoria, abrimos neste último mês uma nova frente de trabalho: a busca de uma proposta de catalogação capaz de compatibilizar os preceitos da arquivística com as dimensões específicas do acervo.

Para tanto, realizamos algumas reuniões com Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho que pertencem ao nosso grupo de estudos sobre fotografia coordenado pela Prof. Dra. Annateresa Fabris na ECA/SP, e que também são responsáveis pela complementação e organização do acervo fotográfico do Museu Paulista.

Extraímos destas reuniões um modelo de ficha catalográfica preliminar, contendo as informações que nos pareceram essenciais, enquanto pesquisadoras, somadas àquelas retiradas do cruzamento das fichas de diversas instituições. Constatamos que a maioria dos acervos públicos do País não se utilizam de modelos de fichas adequados à informatização. Adotamos, então, como premissa de trabalho, a necessidade de compatibilizar fichas de empresas privadas, passíveis de informatização, com as peculiaridades do fundo Última Hora, ou seja, as de acervo histórico de grandes dimensões. Para viabilizar esse trabalho programamos uma série de visitas a diversas instituições que possibilitem o confronto e o enriquecimento da ficha por nós elaborada. Adotamos também um sistema de intercâmbio de informações com as coordenadoras do projeto do Museu Paulista sobre tudo o que se refira à preservação, arranjo, catalogação, indexação, informatização e digitalização de imagens, visando, ao menos, deixar o acervo preparado para quando um equipamento de informatização for acessível.

Estabelecemos até o momento contatos informais para outras visitas a partir de janeiro nos arquivos da Editora Abril, no Instituto Cultural Itaú, no Idart e na Eletropaulo.

A primeira visita desta série foi ao Centro de Documentação da Fundação Getúlio Vargas, aproveitando uma viagem de Helouise ao Rio de Janeiro. (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1990d, p. 8)

O excerto do relatório nos permite compreender uma rede de comunicação que, naquele momento, operava para o desenvolvimento de alternativas para a sistematização de diversos acervos de fotografias espalhados pelos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Como podemos notar, essa rede envolvia profissionais de museus, arquivos e centros de documentação empenhados em encontrar soluções para organizar e, sobretudo, dar acesso a acervos extremamente extensos e complexos. Importante lembrar que, no fim da década de 1980, tanto no campo da arquivística quanto no da museologia, o enfrentamento da fotografia ainda se colocava como um desafio para a maioria dessas instituições. Academicamente, o assunto começava a despertar seus primeiros debates⁹². Para além da elaboração de uma ficha de catalogação para as fotografias, a própria escolha da estratégia de curadoria pode ser mais bem compreendida se considerarmos essa rede como o ambiente em que essas ideias se desenvolveram⁹³.

Embora seja muito difícil situar corretamente e seguramente a questão da organização dos documentos audiovisuais em função dos diferentes “espaços” nos quais a atividade tem sido exercida, forçoso é constatar que, se por um lado as diferentes profissões envolvidas pelas 3 Marias [biblioteconomia, museologia e arquivologia] não parecem estar conscientes da indeterminação reinante, tampouco há bibliografia que chama a atenção para esta situação de fato e acima evocada: a organização do documento audiovisual é um “no man’s land” profissional. (SMIT, 1993, p. 83)

⁹² Para um panorama da produção acadêmica sobre fotografia no período, consultar: CARVALHO, Vânia Carneiro de et al. **Fotografia e História**: ensaio bibliográfico. Anais do Museu Paulista (Impresso), São Paulo, v. 2, p. 253-300, 1994.

⁹³ Para compreender as atividades que vinham sendo desenvolvidas no Museu Paulista no mesmo período, no sentido do desenvolvimento de fichas catalográficas e curadoria para o acervo de fotografias, consultar: CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. **Fotografia no Museu**: o projeto de curadoria da Coleção Militão Augusto de Azevedo. Anais do Museu Paulista (Impresso), São Paulo, v. 5, p. 205-245, 1997 e MAKINO, Miyoko et al. **O Serviço de documentação textual e iconografia do Museu Paulista**. Anais do Museu Paulista (Impresso), São Paulo, v. 10-11, p. 259-304, 2003.

Podemos identificar nesse período uma intersecção de conceitos oriundos de campos diferentes do trabalho especializado com acervos, permitindo que preceitos arquivísticos se vissem “contaminados” por preceitos museológicos, não apenas no sentido da avaliação, como já mencionamos aqui, mas da própria classificação, descrição e construção de instrumentos de acesso e pesquisa. Se por um lado o documento fotográfico se colocava como um possível elo de comunicação entre os diferentes campos do conhecimento especializado na custódia de acervos, por outro lado também promovia a dificuldade de estabelecer fronteiras e procedimentos padrão, como Smit demonstra no excerto acima, contemporâneo ao período de que estamos tratando.

Um artigo publicado na Revista Acervo do Arquivo Nacional do ano de 1986 nos ajuda a compreender a maneira como os ditos “documentos especiais” — entre os quais os autores incluem a fotografia — eram vistos no contexto dos arquivos públicos. O artigo compreende o documento fotográfico como “autônomo de sentido”, o que justificaria o emprego de metodologias oriundas da biblioteconomia para o seu tratamento.

Devido à autonomia da documentação especial e sua multiplicidade, cumpre tratá-la de modo a extrair o maior número possível de informações e compatibilizar sua descrição com a que é feita em outras instituições, visando a um sistema eficiente de recuperação de informação. Pelo fato de em um único suporte serem encontrados vários documentos que, às vezes, só têm em comum o fato de estarem reunidos, somos levados a tratá-los individualmente, considerando-se também a proveniência e as informações. Esse tratamento individual consiste numa indexação, na qual se recuperam dados de autoria, título, local, órgão produtor, data, assuntos etc. Ao obtermos todas essas informações, não há impedimento a que sua descrição seja compatibilizada de acordo com as normas de biblioteconomia. (BRANDÃO, LEME, 1986, p. 57).

A visão expressa no excerto já vem sendo problematizada há muito tempo pelos pesquisadores da área — cabe retomarmos os trabalhos de Aline Lacerda, Telma Madio, André Ancona Lopez e outros que já discutimos aqui. No entanto, ainda serve como demonstrativo da maneira como o tratamento de documentos fotográficos e outros “documentos especiais” promovia a absorção e mistura de metodologias diversas à arquivística, o que, na maioria das vezes, prejudicava a contextualização dos documentos.

Voltando ao relatório número três de 1990, cabe notar que o empreendimento ainda é tratado como um “projeto-piloto” que não havia se configurado como um setor especializado, tampouco sido colocado no organograma da instituição, seja de forma autônoma ou dependente de outra seção. Apesar disso, para realizar a informatização do acervo a que o terceiro relatório se refere, o projeto aponta para uma delimitação mais clara de seus limites e propósitos. Agora dividido em duas partes — projeto geral e projeto-piloto —, a ação de trabalho especializado em fotografia do Apesp passa, pela primeira vez, a não se referir apenas ao fundo Última Hora, mas à *totalidade dos documentos fotográficos da instituição*. Embora não esteja datado, pelo conteúdo é possível aferir que o projeto é de 1990, constituindo-se no instrumento definitivo a propor a ação que nortearia os trabalhos desenvolvidos no Arquivo a partir de então. A seguir, transcreveremos alguns trechos do projeto para nossa análise:

O objetivo geral desse projeto é a *organização do acervo fotográfico do Arquivo do Estado de São Paulo, visando a sua informatização*. Tem como meta, portanto, a constituição de um *Centro de Documentação* informatizado que permita o acesso às imagens dos diversos fundos, àquelas pertencentes à biblioteca, bem como à iconografia dispersa que se encontra a espera de um tratamento adequado.

A imagem fotográfica oferece uma multiplicidade de leituras. A sua produção interrelaciona vários campos de conhecimento, numa complexa teia de significações. Sendo assim, é necessário que o Centro de Documentação não apenas permita o acesso às imagens, mas aponte de modo o mais abrangente possível, o potencial de pesquisas que o acervo possibilita. (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, s/d, p. 1, *itálico nosso*)

Se para um arquivo público causa estranhamento a aquisição por compra como forma de obtenção de acervo, não podemos dizer o mesmo quando tratamos de centros de documentação. A normalidade desse tipo de procedimento se dá, inclusive, pelo caráter híbrido da formação dos centros de documentação, que, embora lidem majoritariamente com arquivos e usem predominantemente metodologias arquivísticas, não deixam de ser instituições colecionadoras. O Instituto Moreira Salles, já mencionado aqui, é um excelente exemplo disso para a fotografia.

Nesse sentido, quando o Apesp adquire o fundo Última Hora, pelo deslocamento da documentação em relação aos demais fundos e até a seções da instituição, opta-se por não submetê-lo ao setor de arquivos privados, destino que, a princípio, seria o mais natural. Essa conduta parece indicar uma pretensão de manter de fato a documentação apartada do resto da instituição e, por esse ângulo, o estabelecimento de um centro de documentação com essa finalidade se coloca como uma solução. Se considerássemos que, anos depois, o Apesp ainda adquiriria outros fundos de mesma natureza, sendo o Diários Associados o maior deles, poderíamos inclusive imaginar uma possível política de aquisição para esse centro de documentação, materializando a vocação para o acolhimento de acervos jornalísticos que mencionamos caracterizar a atual configuração do acervo da instituição.

No entanto, ao indicar que o centro de documentação trataria da totalidade dos documentos fotográficos do Apesp, a decisão pela constituição do departamento se torna mais problemática, ainda que seja esclarecedora do que de fato se concretizou como setor iconográfico da instituição anos depois. É importante, dessa maneira, compreendermos a justificativa e metodologia propostas para a empreitada.

Esse projeto tornará acessível aos usuários em geral e aos pesquisadores especializados, uma extensa documentação que se reveste de grande importância para o estudo da história do País em vários de seus momentos. Possibilitará, assim, que o Arquivo cumpra a sua função original, atualizada pela incorporação das *mais novas práticas arquivísticas e pela valorização do documento fotográfico*. É importante ressaltar o pioneirismo de que se reveste essa iniciativa do Arquivo do Estado de São Paulo, *tendo em vista que não há nenhum acervo público de fotografia no Brasil com um projeto de informatização já implantado*. (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, s/d, *itálico nosso*)

A concatenação entre “as mais novas práticas arquivísticas” e a “valorização do documento fotográfico” cristaliza o cerne norteador das políticas que seriam adotadas por um grande número de arquivos públicos no período, respaldadas no entendimento da fotografia como um documento especial. Desse modo, salvaguardando o pioneirismo a que o relatório se refere, outras instituições optariam por

constituir também setores especializados em fotografias, ainda que não necessariamente informatizados⁹⁴. A criação e promoção desses centros está assentada na própria noção de documento fotográfico como documento especial, condição que, a princípio, pode ser atribuída a todo documento não tradicional ou não textual. No entanto, atualmente cada vez menos essa atribuição encontra sentido, tanto na produção acadêmica sobre o assunto quanto nas instituições. Seguimos com o projeto:

Devido a extensão do acervo fotográfico do Arquivo do Estado de São Paulo, adotaremos uma estratégia de trabalho que visa colocar a documentação à disposição dos usuários paulatinamente e não somente ao final do trabalho, como um todo. Para isso, dividiremos o projeto em três partes que por sua vez se desdobrarão em etapas bem definidas (ver cronograma). Essas etapas resultarão em instrumentos de pesquisa cada vez mais aperfeiçoados (guias, inventários e catálogos) que permitirão um controle rigoroso do andamento do projeto. Desde o princípio, a metodologia de trabalho será compatível com a informatização geral do acervo que começará a ser implantada no momento adequado (Etapa 8).

Seguindo a noção de ‘respect des fonds’, corrente na prática arquivística, que exige que os documentos gerados por uma única entidade sejam mantidos separados daqueles gerados por outras, *trataremos na primeira parte do projeto geral de cada um dos fundos de Arquivo*. Naqueles que já se encontram organizados, nosso trabalho será adaptar a iconografia neles presentes à indexação geral. Os outros necessitarão de tratamento em todos os níveis.

A *segunda parte do trabalho* se ocupará dos documentos fotográficos produzidos por diversas fontes e *reunidos artificialmente, através de compra, doação ou permuta pela Biblioteca do Arquivo do Estado*.

Finalizando o projeto, a *terceira parte irá vasculhar todo o material disperso*, ainda não catalogado, em busca de imagens que deverão ser identificadas, conduzidas ao local adequado e indexadas apropriadamente. (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, s/d, p. 2–3, *itálico nosso*)

Neste ponto, o projeto apresenta as três condições básicas em que documentos fotográficos podiam ser encontrados na instituição: compondo os diversos fundos sob custódia do Apesp; reunidos de forma artificial, na época sob responsabilidade da biblioteca do Arquivo; e, por fim, dispersos pela instituição sem nenhum tipo de identificação. De certa forma, esse cenário persiste ainda hoje, com duas diferenças: o Apesp passou a abrigar fundos exclusivamente compostos por fotografias — o que seria uma quarta condição — e as coleções que antes pertenciam à biblioteca hoje estão sob custódia do Núcleo de Acervo Iconográfico (NAI).

Vale considerarmos outras questões relevantes. Em primeiro lugar, em nenhum momento se fala em dissociação de documentos, o que poderia ser dado preocupante — pelo contrário, fala-se claramente da inconveniência desse procedimento. Em segundo lugar, o mapeamento e reunião lógica dos documentos fotográficos poderia ser um empreendimento muito vantajoso para a instituição. Como

⁹⁴ A propósito desse assunto, Vaganov apresenta uma visão panorâmica do cenário internacional dos ditos “documentos novos” ou especiais no ano de 1988. Embora o autor se refira aos documentos audiovisuais, os documentos iconográficos estão no mesmo bojo de entendimento. “Nos países que responderam ao questionário, a conservação dos materiais audiovisuais segue modelos diferentes; em uns existem arquivos especializados em documentação audiovisual (Arquivo de Documentos Cinematográficos da China, Arquivo Estatal de Cinema da República Democrática da Alemanha, Arquivo Estatal de Cinema da Finlândia). Na Checoslováquia, nos Estados Unidos, Canadá e Espanha (Arquivo do Reino da Galícia), os documentos audiovisuais são depositados em seções especiais dentro dos arquivos gerais. Nestes países também se guardam documentos audiovisuais em depósitos especializados anexos aos organismos de rádio, cinema e televisão.” VAGANOV, Fedor M. La conservación de los nuevos documentos de archivo. Anuário Interamericano de Archivos: Centro Interamericano de desarrollo de archivos. Córdoba, Argentina, 1990, p. 89–90 apud Mariz e VIEIRA (2015, p. 287–302).

mencionamos no primeiro capítulo deste trabalho, o desconhecimento, por parte do atual Núcleo de Acervo Iconográfico, sobre os demais documentos fotográficos sob custódia do Apesp apenas agrava ainda mais o seu deslocamento da instituição. Como podemos notar, o projeto deveria ter como objetivo primordial justamente esse levantamento.

No entanto, ainda que esse mapeamento pudesse trazer benefícios ao Arquivo, por outro lado permite-nos refletir sobre a pertinência de centralizar essa função em um centro de documentação, ou seja, em um braço do Arquivo de natureza distinta das suas funções fundamentais e que, ao que tudo indica, gozaria de relativa autonomia. Uma vez que a fotografia mobiliza habilidades e potenciais muito próprios, embora não deva ser tratada como documento especial em relação aos outros, pode ser objeto de um trabalho especializado, como já justificamos. Visto isso, cabe refletirmos se, neste caso, o que se concretizou como prática para o Apesp foi um trabalho especializado ou um encastelamento do documento fotográfico, materializado por um centro de documentação apartado da instituição.

O quarto relatório do projeto (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1991), de 18 de março de 1991, dá notícias sobre a continuidade dos trabalhos para a definição da curadoria, agora acrescentando a informação de que esse empenho serviria aos produtos editoriais relacionados ao acervo. Trata-se de uma informação muito relevante, porque, como mencionamos, a quantidade de publicidade, sobretudo editorial, de que foi objeto o fundo Última Hora é um dos elementos de destaque de sua trajetória dentro da instituição.

Outro ponto relevante sobre o andamento do projeto nesse momento é a constatação da necessidade de promover algum tipo de intercruzamento ou processo de preservação integrado entre os jornais publicados e as fotografias componentes do acervo, ainda que não fique claro de que forma isso seria feito. Este é outro fator que apontamos anteriormente como um dos potenciais do material, e agora o relatório indica se tratar de objetivo vislumbrado no início da execução do projeto. No entanto, trata-se também de um anseio que não chegou a ser plenamente realizado.

Ainda no ano de 1991, há registros de uma solicitação do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC-FGV) para acessar o material, como parte de um empenho de pesquisa por imagens do período de Juscelino Kubitschek na Presidência da República, além de uma solicitação, do Apesp, de autorização da Secretaria de Estado da Cultura para aquisição de material próprio para o tratamento de negativos⁹⁵.

Não localizamos relatórios específicos do setor para o ano de 1992, mas cabe mencionarmos que, nesse ano, cresce consideravelmente o número de solicitações externas para utilização do material. Encontramos ao menos quatro, vindas do CPDOC-FGV, do Itaú Cultural, do Serviço Nacional de

⁹⁵ No período, o projeto recebia uma assessoria especializada voltada para os negativos, prestada pelo consultor João Sócrates de Oliveira.

Aprendizagem Industrial (Senai) e do escritor Ruy Castro. Observa-se, portanto, que, assim como os relatórios afirmam, a extroversão do acervo se tratava de uma das prioridades da instituição. Além disso, chama nossa atenção um ofício encaminhado ao então diretor do Arquivo do Estado, Carlos Guilherme Mota, solicitando autorização para que os membros da equipe participassem de um “curso de especialização em organização de arquivos” oferecido pela Universidade de São Paulo, buscando incrementar a formação dos profissionais envolvidos no projeto. A mesma solicitação atualiza também o trabalho que vinha sendo desenvolvido, já com um novo nome:

No caso particular do PROJETO DE ORGANIZAÇÃO DO ACERVO DE IMAGENS DO ARQUIVO DO ESTADO DE SÃO PAULO este curso é especialmente oportuno considerando estarmos realizando a revisão final do inventário das fotografias e caricaturas do fundo Última Hora. Nossa próxima frente de trabalho será realizar um mapeamento detalhado do material iconográfico que se encontra disperso nos vários fundos do Arquivo Histórico e da Biblioteca. *Estaremos então nos deparando com diferentes organizações documentais pré-existentes às quais deveremos compatibilizar as opções adotadas no tratamento das imagens do fundo Última Hora.* (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1992, itálico nosso)

O projeto-piloto já se transfigurava, portanto, em empreendimento com vistas a “organizar” a totalidade dos documentos fotográficos sob custódia do Apesp, dando aplicação, dessa forma, ao que havia sido proposto no projeto de informatização que analisamos há pouco. Para além do esforço de articular o debate entre o que vinha sendo executado no Arquivo e especialistas da Universidade de São Paulo, cabe notarmos, agora posto claramente, que o *tratamento das fotografias do fundo Última Hora serviria de modelo para o tratamento dos demais documentos fotográficos do acervo do Arquivo*. Neste ponto, retomamos a hipótese de que o entendimento do Arquivo Público do Estado de São Paulo sobre documentos fotográficos foi forjado a partir de documentos cuja produção se deu em ambiente privado e discrepante da própria natureza produtiva dessa espécie documental por parte do Estado. Ou seja, o que serviu para a constituição do que a instituição entende por documento fotográfico não é o tipo de fotografia que o Estado produz, ou, pelo menos, não caracteriza massivamente a sua produção. Ainda incide sobre essa questão a abordagem museológica que tratamos ainda há pouco. Dessa forma, a fotografia produzida pelo Estado ficou submetida aos entendimentos forjados no tratamento de fotografias de imprensa, mesmo sendo documentos de naturezas completamente diferentes. Os padrões de valor típicos do documento de imprensa, sobre os quais falaremos no próximo capítulo, passam, portanto, a influenciar a forma como a documentação estatal é tratada.

No ano de 1993, um novo relatório informa sobre o que vinha sendo desenvolvido pela equipe. Desse relatório, chamamos inicialmente atenção para cinco questões importantes. Uma delas é que o projeto troca novamente de nome, passando a ser designado como “projeto de preservação do acervo iconográfico do Arquivo do Estado de São Paulo”. É a primeira vez que a palavra “iconográfico” surge na denominação. Um segundo ponto que o relatório destaca é a presença de fotografias no fundo Departamento Estadual de Ordem Política e Social (Deops), naquele momento recém-incorporado, e nas

latas, continentes de grande parte do acervo textual. Ainda, surge pela primeira vez uma menção ao Sistema de Arquivos do Estado de São Paulo (Saesp), ao se ressaltar a necessidade de antever a considerável ampliação do acervo uma vez que o sistema passasse a funcionar. Também pela primeira vez, a fotografia é apresentada como “documento especial”. Por fim, ainda nesse relatório, mais uma vez se reafirma não apenas o caráter inaugural, mas referencial do tratamento dos documentos fotográficos do fundo Última Hora para as demais fotografias do Apesp:

A chegada do fundo Última Hora a esta instituição tornou urgente a elaboração de um projeto geral de tratamento do acervo de imagens, devido a seu grande volume. Para iniciar este trabalho *adotamos o fundo Última Hora como célula piloto*, considerando a predominância do material fotográfico neste acervo e a ausência total de acesso à informação. (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1993, p. 2, *itálico nosso*)

O relatório de atividades de 1994 (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1994b) traz informações sobre mudanças na coordenação do projeto, esclarecendo que, no entanto, isso não representava uma ruptura com o que vinha sendo desenvolvido. Passam a coordenar o trabalho Mari Monserrat Martinez Puerto e Luis Alberto Zimbarg. Embora mantenha o mesmo nome apresentado no ano anterior, “projeto de preservação do acervo iconográfico do Arquivo do Estado de São Paulo”, um documento anexo de 22 de novembro de 1994 intitulado “Atribuições do Setor Iconográfico” apresenta pela primeira vez essa denominação para o setor, que seria utilizada até 2009, quando recebe o nome mantido até hoje, Núcleo de Acervo Iconográfico. Vale examinarmos as atribuições a que o documento se refere:

As atribuições deste setor são definidas por dois eixos básicos: guarda e manutenção do acervo e disseminação de informação.

GUARDA E MANUTENÇÃO DO ACERVO

Receber e avaliar todo o material não-textual recolhido pelo Arquivo do Estado de São Paulo. Elaborar metodologia de organização da documentação (separação, ordenação, catalogação, descrição). Acompanhar o processo de conservação do material desenvolvido pelo Setor de Preservação.

DISSEMINAÇÃO DE INFORMAÇÃO

Discutir a imagem enquanto fonte histórica, através do desenvolvimento de Instrumentos de Pesquisa (confecção de guias e catálogos), elaboração de projetos de exposições, seminários e palestras e intercâmbio técnico-cultural com instituições nacionais e estrangeiras. Atender ao público consulente. (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1994a, p. 1)

Consolidada a iniciativa, o setor agora constituído, ou seja, o elemento com lugar definido no organograma da instituição, passa a tratar não apenas do fundo que havia sido adquirido, mas da documentação fotográfica dispersa pelo Apesp e das futuras chegadas de documentos de mesma natureza. Também percebemos o destaque ao intercâmbio com outras instituições, o que caracteriza o período de efervescente busca por estabelecimento e compartilhamento de práticas no que se refere ao tratamento do documento fotográfico. Como demonstra a menção ao Saesp no relatório desse ano, percebemos uma crescente tentativa de integração entre as atividades que vinham sendo desenvolvidas pelo setor iconográfico e as atividades gerais do Arquivo.

São poucas as informações de que dispomos sobre os anos de 1995 e 1996. Foram anos de intensa dificuldade financeira e institucional para o Apesp, que assistiu à interrupção de diversas de suas atividades mais básicas, como do setor responsável pela conservação de documentos e do Arquivo Intermediário. O relatório anual de 1997 do Arquivo do Estado chama esse período de “hibernação”. Esse interregno só teria sido interrompido por uma visita do então governador Mário Covas à instituição, ainda em 1996, seguida de liberação de verbas, contratações e provimento do “prédio novo”, inaugurado na rua Voluntários da Pátria, 596, na zona norte de São Paulo, que viria a substituir as antigas instalações na Rua Dona Antônia de Queiroz, em Higienópolis. Cabe notar que, no mês de outubro de 1996, o Arquivo do Estado se tornava também núcleo central da Biblioteca do Estado, cujo acervo de mais de 25 mil volumes seria transferido da Rua do Ouvidor para as novas instalações do Arquivo.

Embora o relatório anual da instituição continuasse se referindo ao setor como “Iconográfico” em 1997, o relatório específico do Arquivo Permanente, repartição à qual se vinculava, o apresenta então como “Arquivo Especial” (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1997b). A essa altura são relatadas basicamente atividades de informatização e digitalização, sobretudo do fundo Última Hora e da coleção Guilherme Gaensly⁹⁶. O expediente de construção de um banco de dados e imagens informatizado parecia, mais do que nunca, protagonizar as atividades do setor. Nesse período, os técnicos responsáveis eram Rosimeire dos Santos e Paulo de Tarso, ambos financiados por projeto especial da Fundação para o Desenvolvimento da Universidade Estadual Paulista (Fundunesp). A fundação articulava projetos por quase todos os setores do Apesp para mapear a instituição e construir um novo guia, e relata que o dito “Arquivo Iconográfico” era composto pelos seguintes fundos e coleções, sobre os quais destaca não existir um instrumento de consulta integrado:

1. Arquivo Última Hora;
2. Arquivo Aqui São Paulo;
3. Coleção Guilherme Gaensly;
4. Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo: 1862 a 1887;
5. Álbum de Fotografia da Escola Normal e Anexas de São Paulo;
6. Coleção do Serviço da Repartição de Águas e Esgotos da Cidade de São Paulo;
7. Álbuns de retratos;
8. Coleção de cartões postais;
9. Mapoteca. (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1997a, p. 5)

Em 1998, pela primeira vez desde a chegada do fundo Última Hora ao Apesp, o Setor Iconográfico iniciava o enfrentamento dos negativos do conjunto. Interessa-nos, por ora, saber que esse início de tratamento foi feito com o objetivo de digitalizar e disponibilizar esse material em um banco de imagens. Cabe aqui notarmos a influência dos projetos financiadores nas prioridades do setor, não apenas dirigidas ao fundo Última Hora, catalisador de recursos, mas para a apresentação de um banco com as imagens digitalizadas. Entre os anos de 1997 e 1998, a IBM manteve uma parceria com o Apesp com a finalidade

⁹⁶ Na verdade, não se trata de uma coleção, mas de um conjunto de fotografias produzidas pelo fotógrafo por encomenda do Estado.

de desenvolver propostas para a informatização do acervo. A parceria foi descontinuada sem a conclusão de nenhum produto concreto, mas interferiu diretamente na maneira como determinados conjuntos foram tratados na instituição. Para o caso do Setor Iconográfico, por exemplo, foi um dos elementos motivadores da descrição peça a peça de fotografias. Embora esse assunto careça de um aprofundamento específico para o qual não dispomos de tempo aqui, serve como exemplo da ingerência que esse tipo de iniciativa possui sobre a preservação dos documentos. Essa influência materializa um modo de pensar sobre esse tipo de acervo, que valoriza excessivamente a extroversão informatizada em detrimento de outras operações que deveriam anteceder-lá. A digitalização e criação de um banco de imagens se torna um fim em si nas atividades do setor.

Nesse sentido, parte do esvaziamento do documento fotográfico enquanto documento pode ser atribuída à pressão para a constituição de bancos de imagens, em que procedimentos de descrição e digitalização são privilegiados em relação à classificação e ao arranjo do conjunto. O tratamento de documentos fotográficos, como mencionamos, tem características próprias, entre outros motivos, por se tratar de um documento visual. No entanto, essa condição não o faz prescindir de determinados preceitos do tratamento arquivístico, que existem justamente para conferir autenticidade e fidedignidade para as informações, ainda que visuais. A digitalização não pode, portanto, determinar a forma como o conjunto será preservado, menos ainda orientar a ordem em que as diversas etapas do tratamento arquivístico serão encaminhadas. No último bloco do quarto capítulo, discutiremos os efeitos negativos desse tipo procedimento, tão próprio das agências de comercialização de imagens, para o contexto do arquivo público. Vale considerarmos que o Apesp conta hoje com dois bancos de imagens independentes em que se pode acessar o acervo do Última Hora: um deles pelo próprio repositório do Arquivo e o outro por um site específico. O motivo da separação diz respeito ao financiamento das etapas da digitalização, executadas em projetos diferentes.

Em janeiro de 1998, um relatório mensal do Setor Iconográfico dava notícia de outro trabalho de que se ocupava o setor naquele momento: o diagnóstico do fundo Jean Manzon, que teria oito caixas e, segundo o próprio relatório, seria “o carro-chefe do trabalho de diagnóstico devido ao seu tamanho reduzido e a sua importância no conjunto do acervo” (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1998b). O referido fundo não existe atualmente na instituição, o que pode apontar para, ao menos, três possibilidades: pode ter sido transferido, subtraído ou tratar-se da produção de Jean Manzon como colaborador do jornal Última Hora, que, por algum motivo, teria sido separada do restante do conjunto àquela época. No entanto, o dado mais relevante desse episódio é a atribuição de privilégio de tratamento ao material, certamente em função da celebridade do autor, corroborando o que mencionamos sobre a personificação de determinados acervos em função do destaque de seus autores. Também

demonstra a construção de uma política de preservação para documentos fotográficos pautada por critérios de valoração estética, artística e histórica.

O relatório anual do mesmo ano (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1998a) informa sobre uma nova entrada de acervo oriundo da imprensa, agora o fundo Movimento. Tratava-se de material do jornal O Movimento, que circulou entre as décadas de 1970 e 1980, e que foi doado ao Apesp pelo Centro de Apoio à Pesquisa em História (CAPH)⁹⁷ da Universidade de São Paulo. Embora muito menor em volume —aproximadamente sete mil unidades documentais, entre fotografias, contatos, ilustrações e negativos —, nota-se mais um passo em direção ao que consideramos aqui como a “construção de uma vocação para acervos jornalísticos”, no sentido específico do Setor Iconográfico. Mais uma vez, toma-se como norte a construção de um banco de imagens que se previa estar disponível ao público em maio do ano seguinte.

Ainda em 1998, o setor informa o tratamento das mapotecas do Arquivo do Estado, repletas de mapas, plantas, levantamentos topográficos, cartazes e afins. O Setor Iconográfico assumiria, dessa forma, o que se entendia como “Coleção Cartográfica” da instituição. Mais tarde, o Centro de Acervo Iconográfico e Cartográfico abrigaria dois núcleos independentes: Núcleo de Acervo Iconográfico e Núcleo de Acervo Cartográfico, configuração que se mantém até hoje⁹⁸. O trabalho com o fundo Última Hora, de modo geral, também segue nos mesmos moldes em que vinha sendo desenvolvido.

Destaca-se, nesse momento, o envolvimento do setor com as primeiras publicações da série “Arquivo em Imagens”. O primeiro número havia sido publicado em 1997 e, no ano seguinte, além da elaboração do segundo número, seria realizada uma exposição com a mesma temática. Sobre as publicações dessa série, valem alguns comentários. O empreendimento editorial “Arquivo em Imagens” teve por objetivo principal divulgar o acervo do fundo Última Hora, sendo constituído por seis números, alguns editados mais de uma vez. De forma geral, as publicações articulam uma seleção de fotografias atendendo a quatro temáticas fundamentais do acervo, com textos e artigos de especialistas convidados para tratar de cada assunto. Os temas são: futebol, ilustrações, política e artes. As publicações que compõe a coleção e os anos de publicação estão descritas na tabela abaixo.

⁹⁷ O relatório na verdade menciona “Centro de Apoio à Pesquisa — CAPES”; no entanto, é provável que tenha havido um equívoco na grafia da sigla pelo setor.

⁹⁸ Sobre o desenvolvimento e a formação do segundo núcleo, caberia um estudo à parte dedicado a analisá-lo, empenho que não convém fazer aqui.

Tabela 3 — Números da série “Arquivo em Imagens”, editada pelo Arquivo Público do Estado de São Paulo, por ano de publicação, tema e número de páginas

Número	Ano	Tema	Páginas
Série: Última Hora N.º 1	1997	-	176
Série: Última Hora N.º 2	s/d	Futebol	184
Série: Última Hora N.º 3	1999	Ilustrações	150
Série: Última Hora N.º 4	1999	Política	148
Série: Última Hora N.º 5	2001	Artes	236
Série: Última Hora N.º 6	2014	Popular/Populismo	123

Fonte: Autoria própria (2020)

Destacamos, por fim, um último ponto que julgamos importante para os trabalhos do setor no ano de 1998: o atendimento de consulentes e pesquisadores. As demandas externas ao setor aumentaram consideravelmente no período, sobretudo ao fundo Última Hora. No relatório, o setor apresenta um tópico chamado “atendimento especializado”, que expõe o seguinte:

A especificidade da documentação iconográfica e o valor atribuído hoje a este tipo material, gerou uma demanda maior de consulta a esta documentação que passou a ser requisitada pelos mais diversos setores – em especial aqueles produtores de informação jornais, revistas, editoras, produtoras de vídeo e cinema etc.

Este tipo de pesquisa requer um atendimento especializado devido a sua dimensão e especificidade, por esse motivo, grande parte da pesquisa aconteceu dentro do Setor Iconográfico. A título de registro, listamos abaixo algumas das empresas que utilizaram o acervo iconográfico – na maior parte das vezes o acervo utilizado é o ‘Última Hora’. (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1998a, p 5–6)

O trecho é seguido por uma lista de quinze entidades, todas do universo comercial a que o excerto se refere, ou seja, “produtores de informação”. Alguns deles chegaram a utilizar o acervo três a quatro vezes naquele ano. O trecho demarca um distanciamento entre as consultas ao Setor Iconográfico e as demais, atendidas pelo expediente comum do Arquivo. No entanto, muito embora compreendamos o que pode significar esse atendimento especializado, num sentido de manuseio dos documentos e dos equipamentos para sua visualização, chama sobremaneira atenção a constatação de que o conjunto atendia plenamente ao uso que o mercado costuma atribuir a esse tipo de documento. É preocupante a pretensão do setor de se especializar nesse tipo de atendimento.

Como a própria palavra “valor” no excerto permite evocar, voltamos, dessa forma, à interferência dos processos de valoração na forma como o documento fotográfico é preservado e disponibilizado. Nesse tocante, mais relevante que discutir a pertinência do material na instituição é discutir os propósitos a que atendeu e a forma como seu tratamento foi motivado por questões, estas sim, de natureza muito discrepante daquela de um arquivo público. No momento em que o setor toma a forma e as características que, guardadas algumas modificações, possui até hoje, poderíamos constatar uma crescente valorização do documento fotográfico, expressa em muitos níveis: mercadológico, estético, técnico e histórico. Nesse universo, encontramos cada vez mais razões para justificar o distanciamento entre os documentos

fotográficos que a instituição almejava reunir e preservar nesse setor e aqueles produzidos cotidianamente pelas mais diversas funções públicas do Estado em São Paulo, e uma distância ainda maior dos documentos textuais da instituição.

Em 1999, um novo conjunto de fotografias seria adquirido pelo Arquivo do Estado, também oriundo de um jornal. O fundo Diários Associados de São Paulo (Dasp) foi doado em julho daquele ano pela empresa Folha da Manhã S/A, e tinha volume de documentos fotográficos imensamente superior ao que já havia sido acumulado pelo Setor Iconográfico do Apesp até então, extrapolando mais de um milhão e meio de itens documentais. As dimensões absolutas do material não são completamente estabelecidas, uma vez, até hoje, o conjunto ainda não recebeu sequer uma avaliação completa. Ainda assim, o Guia do Acervo estabelece seu conteúdo da seguinte forma:

O arquivo dos Diários Associados presente no Arquivo Público do Estado de São Paulo compreende parte da produção editorial e do centro de documentação dos jornais Diário da Noite de São Paulo e Diário de São Paulo, ou seja, os jornais publicados e o material de pesquisa utilizado como referência para as publicações.

Nos dossiês que formavam o material que dava apoio à pesquisa para as publicações, encontram-se ampliações fotográficas, negativos, ilustrações, recortes de jornais e revistas, folhetos, panfletos, fichas de referência de publicações, fichas de acesso e fichas remissivas, chegando a um total de cerca de 1.500.000 documentos, abordando assuntos como esportes, artes (cinema, rádio, música, televisão, dança e teatro), polícia, turfe entre outros.

Os exemplares publicados de ambos os jornais completam o acervo descrito. O jornal Diário de São Paulo abrange o período de 05 de janeiro de 1929 (edição nº 01) a 14 de julho de 1979 (edição nº 15.418). Destes, constam no acervo 9.502 exemplares (edições 5.917, de 01/08/1947 a 15.418, de 14/07/1979). Complementam estes exemplares, 111 rolos de microfilmes, onde estão microfilmados os exemplares nº 1 (05/01/1929) ao nº 5.929 (15/08/1947). Na linha editorial do primeiro exemplar estão presentes os nomes do diretor Rubens do Amaral, e do diretor-gerente, Orlando Dantas.

A edição paulista do Diário da Noite já circulava quando Assis Chateaubriand o comprou em 1925. O conjunto é composto por 16.825 exemplares, distribuídos em 614 volumes, entre encadernados e avulsos acondicionados em pastas, e abrange o período de 07 de janeiro 1925 (Edição nº 01) a 30 de junho de 1980 (Edição nº 16.747.), apresentando algumas lacunas de edições. As edições de 1925 e as primeiras de 1926 não faziam parte da doação recebida em 1999, tendo sido incorporadas ao acervo com exemplares da coleção do próprio APESP. (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2019)

Esse acervo, assim como o fundo Última Hora, ocuparia anos de atenção e investimentos por parte do Arquivo Público do Estado de São Paulo, não tendo seu tratamento e abertura ao público sido concluídos até a atualidade. Não é preciso dizer que a presença desse conjunto alçaria ainda mais a relevância do acervo fotográfico sob guarda do Apesp, ao mesmo tempo que aprofundaria seu deslocamento do restante da documentação acumulada pela instituição. Além disso, o Apesp não dispõe de nenhum documento que oficialize a transferência e doação do conjunto, conforme constatado pela instituição em resposta a solicitação formal encaminhada por esta pesquisa a respeito do assunto.

Entre outras iniciativas para a preservação do conjunto, em 2005, a Fundação Vitae firma parceria com o Apesp e financia o tratamento das fotografias do fundo Dasp. No entanto, conforme o próprio guia da instituição informa, um segmento temático nominal do jornal foi eleito como objeto desse tratamento, o conjunto denominado “Artes”. Esse episódio, mais uma vez, nos demonstra não apenas a ingerência dos

“projetos” na dinâmica da instituição, mas, sobretudo, a presença latente do estabelecimento de hierarquias de valoração entre os documentos.

Depois disso, em 2008, tratativas entre o Arquivo do Estado e o Museu da Imagem e do Som de São Paulo organizaram a transferência do acervo de fotografias da Secretaria de Governo do Estado de São Paulo (Segov), conjunto já mencionado aqui, do MIS para o Apep, empenho realizado a partir do entendimento de que a natureza das fotografias encontrava maior adequação no arquivo público do que no museu. De proporções também grandiosas, o material foi diagnosticado pela instituição no momento de sua chegada, mas seu tratamento só foi possível entre os anos de 2010 e 2011. O Guia do Acervo apresenta suas dimensões da seguinte forma: 4.401 caixas, 805 livros, 81.297 negativos flexíveis, 55.447 contatos, 10.337 ampliações, 2.651 películas 16 mm.

A chegada desse material ao Apep pode ser considerada de elevada importância, por diversas razões. Foi o primeiro e até hoje maior processo de transferência de fotografias produzidas pelo Estado para o Apep, talvez o mais próximo que o Setor Iconográfico chegou de promover um efetivo recolhimento. Ainda que pese a reflexão sobre se, nos moldes em que foi configurado, o setor deveria ou não fazer recolhimentos, é importante reconhecer um movimento de atenção à fotografia produzida pelo Estado. Essa atenção permite ao Apep constatar aquilo que discutimos no primeiro capítulo deste trabalho: que o Estado produz documentos fotográficos autônomos, ou seja, não inseridos em outros suportes. E é apenas a partir da transferência desse conjunto que o arquivo se vê obrigado a refletir sobre o encaminhamento dessa espécie de documento. De qualquer modo, é impossível dissociar a transferência do material da pré-existência do setor especializado, e a chegada do novo acervo também obrigará o setor a se confrontar com o caráter ambíguo de sua própria existência ou, ao menos, deixá-lo mais claro.

Por outro lado, embora se trate do “primeiro recolhimento de fotografias estaduais”, cabe reconhecer as características desse conjunto, o que certamente o torna bastante compatível com o restante do acervo sob custódia do Setor Iconográfico. Assim como outros documentos fotográficos produzidos em expedientes de comunicação e assessoria de imprensa, o material possui estrutura e método muito semelhantes aos encontrados em contexto jornalístico. No caso do acervo da Segov, por exemplo, observamos uma organização pautada em missões com a finalidade de prover cobertura de eventos, informar e produzir conteúdo visual temático. Falaremos mais da estrutura de arquivamento de fotografias em jornais ao discutir a acumulação do jornal Última Hora no próximo capítulo, mas, por ora, destacamos apenas sua semelhança com o contexto das assessorias de imprensa. Para além da estrutura de acumulação ser muito semelhante, as fotografias apresentam diversos elementos característicos da fotografia de comunicação, como a linguagem e o contexto. Nesse sentido, não há um rompimento com a política que vinha sendo construída de acúmulo de documentos oriundos de jornais — pelo contrário, o conjunto só reafirma o que já se delineava quase como uma política de aquisição no Apep.

Dessa forma, delimitamos o que no princípio consideramos a construção de uma vocação para acervos de fotojornalismo e, como acompanhamos, percebemos sua extensão aos documentos públicos.

3.4 ATRIBUIÇÃO DE VALOR E DOCUMENTO FOTOGRÁFICO: CONCLUSÕES SOBRE O CASO DO ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Embora o projeto de construção de um centro de documentação nunca tenha se efetivado de fato no Arquivo Público do Estado de São Paulo, o desenvolvimento do projeto-piloto e, mais tarde, do Setor Iconográfico nunca se deu de forma completamente articulada ao funcionamento da instituição. Nesse sentido, a prática do setor sempre foi como a de um centro de documentação, ainda que funcionasse como seção do Arquivo do Estado. Hoje, o Centro de Acervo Iconográfico e Cartográfico, do qual o Núcleo de Acervo Iconográfico faz parte, funciona inclusive fisicamente apartado da instituição, em prédio anexo, ainda com funções muito semelhantes às atribuídas ao antigo Setor Iconográfico. E ainda que a haja, como delineamos, dificuldade de comunicação entre o Sistema de Arquivos do Estado de São Paulo (Saesp) e os expedientes tradicionais do arquivo — já condensados no Departamento de Preservação e Difusão da Memória —, o Setor Iconográfico se destaca como ambiente que conservou sobremaneira essa dificuldade de interação.

Conforme demonstramos, critérios de valor foram determinantes para a formação do acervo hoje sob custódia do Núcleo de Acervo Iconográfico. Tais critérios conduziram não apenas a reunião desse acervo, mas as decisões para sua preservação: a hierarquia de tratamento de determinados conjuntos, sua forma de organização lógica e física, bem como os instrumentos para seu acesso e contextualização. As decisões de preservação que foram gestadas nesse ambiente foram expandidas para nortear a preservação dos documentos fotográficos produzidos também pelo Estado, constituindo o que chamamos de política para preservação de documentos fotográficos. Ao colocarmos em vista a excessiva presença de valoração que caracterizou a formação dessa política, percebemos a discrepância do que convencionalmente se espera para o tratamento de documentos fotográficos em ambiente de arquivo, sobretudo um arquivo público. Isso se torna mais latente ainda se pensarmos na aplicação dessa política aos documentos produzidos pelo Estado, em que pese a diversidade deles.

Quando tratamos de documentos fotográficos em arquivos públicos, assistimos à transferência de padrões de circulação e significado próprios de instituições colecionadoras, do mercado da arte ou da comunicação para o arquivo, produzindo um comportamento estranho à própria natureza deste tipo de instituição. A trajetória do fundo Última Hora dentro do Apesp e a movimentação institucional ao seu redor permitem exemplificar esse processo. A construção dos sentidos de valor atribuídos, pautados no caráter histórico e artístico dos documentos, transfere-o à lógica de mercado das fotografias que circulam entre colecionadores e agências de conteúdo. Essa lógica se estrutura em uma paradoxal relação entre

reprodutibilidade, característica fundamental da fotografia, e raridade, condição atribuidora de valor. O estabelecimento da construção de bancos de imagens como finalidade, articulado com a cobrança por sua utilização e com a omissão de certos documentos por questões de autoria⁹⁹, também é resultado dessa lógica. Nesse sentido, ao tratar da aquisição do arquivo do fotógrafo Marcel Gautherot pelo Instituto Moreira Salles (IMS), Segala sinaliza o que considera a transformação de um “arquivo fotográfico pessoal” em coleção por parte da instituição:

Nesse processo, o arquivo pessoal fotográfico — como conjunto documental produzido e acumulado por Gautherot ao longo de sua vida, pautado por uma economia e por usos específicos das imagens — redefine-se como coleção institucional, em que ganha relevo sua qualidade estética, a singularização da imagem e sua reprodução, como mercadoria, nos circuitos interessados em objetos fotográficos como peça de arte. (SEGALA, 2007, p. 176)

Em trabalho anterior, a autora já esclarecia o processo de atribuição de valor pelo qual passa o conjunto fotográfico nessas condições:

No tratamento e na difusão da coleção estão em foco a produção e a reprodução da notoriedade do fotógrafo e do próprio valor da coleção, promovendo no mercado de arte e de bens patrimoniais também a instituição que coleciona. O deslocamento para a reserva técnica, a limitação de oferta, o controle sobre o uso da coleção revalida o sentido da fetichização do único e suas extensões controladas que instruem dominantemente os interesses no mercado contemporâneo das coleções fotográficas. (Id., 2005, p. 116)

Portanto, ao considerarmos as características de um arquivo público, poderíamos identificar no discurso de excepcionalidade, próprio das artes e de certo tipo de historiografia, a verdadeira antítese do que se espera como elemento fundante de seu acervo. Nesse sentido, ao observarmos em perspectiva a construção do setor especializado no Apesp, percebemos que não se trata apenas de uma confusão de métodos, mas de um transtorno de significado a partir do qual as fotografias rotineiras produzidas pelo Estado passam a não condizer com a expectativa que o próprio setor construiu para os documentos que preserva. E mesmo quando produzidos pelo Estado, busca-se nesses documentos fotográficos os mesmos padrões de atribuição de valor que embasaram a inicial compra do fundo Última Hora, o que pode justificar a boa convivência do Segov com os demais fundos oriundos de jornais. Essa constatação também contribui para compreendermos a impossibilidade do setor de lidar com o caráter administrativo que caracteriza grande parte da produção estatal de documentos fotográficos.

Nesse sentido, caberia indagarmos mais uma vez o que o próprio Estado entende por documento fotográfico, a partir da forma como se estabeleceu a política de preservação para o documento fotográfico no caso do estado de São Paulo. Quando os critérios de valor que guiam a compra, venda, circulação e

⁹⁹ Eventualmente observamos que, assim como fez o Apesp, alguns arquivos públicos optam por omitir ou interditar o acesso a determinados acervos fotográficos por dificuldade de compreender e aplicar a legislação de direitos autorais. Esse foi o caso do Última Hora por muito tempo, embora hoje, supostamente, não se faça mais isso. No Apesp, essa orientação é baseada em uma norma regida pela interpretação de quem estiver à frente do setor. No entanto, interessa-nos perceber a transferência de uma preocupação ou de um expediente próprio das agências produtoras de conteúdo fotográfico para a instituição pública, que, na maioria das vezes, não tem condições jurídicas e protocolares de executá-la.

publicação de fotografias são aplicados aos documentos cotidianamente produzidos pelo Estado, encontramos uma relação desequilibrada em que dois cenários parecem prevalecer: o silenciamento da própria produção estatal de fotografias, que não encontra encaminhamento ao arquivo público, e a identificação com o mercado, que tensiona a instituição a buscar em si os signos de valor mercadológico. Nenhum dos dois cenários nos parece conveniente à memória pública.

A produção e acumulação de fotografias por produtores de conteúdo e jornais guarda tantas peculiaridades próprias de sua função e existência que considerá-las modulares para a produção do Estado foi um empreendimento negativo para o arquivo público. Não apenas em termos arquivísticos, uma vez que os documentos são efetivamente acumulados de maneira muito própria, mas sobretudo por uma questão simbólica, porque mobilizam-se concepções de valor e circulação consideravelmente distintas daquelas mobilizadas pelo Estado — com a exceção dos documentos fotográficos produzidos pelos expedientes de comunicação públicos, como já mencionamos. Nesse sentido, o que se observa é a construção de uma hierarquia baseada em elementos de valor e significação que as fotografias estatais corriqueiramente não possuem e, portanto, acabam em desvantagem nesse processo.

Por meio da organicidade do conjunto documental acumulado pelo jornal Última Hora, e considerando que a fotografia de imprensa foi elemento modular de tratamento para documentos fotográficos no Apesp, convém discutirmos melhor de que forma esse tipo de produção fotográfica construiu seu próprio discurso de valor.

4 FOTOGRAFIA DE IMPRENSA: DOCUMENTO FOTOGRÁFICO E ARQUIVO

4.1 A INTRODUÇÃO DO DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO NA IMPRENSA

Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, a fotografia foi inserida no cotidiano do Estado quase ao mesmo tempo que sua apresentação à sociedade em 1839 e, no Brasil, o Estado foi o principal contratante de serviços fotográficos por cerca de um século depois disso. Com o fortalecimento da imprensa ilustrada depois da segunda década do século XX, esta assumiu progressivamente esse papel, tornando-se, a partir da década de 1940, a principal contratante de fotografia no país. Relembramos aqui os três pilares da fotografia pública estabelecidos por Mauad (2013) — família, imprensa e Estado —, que nos ajudam a compreender sua produção e circulação. Da mesma forma que a biografia dos principais fotógrafos em atividade no Brasil nos permitiu inferir a relevância do serviço público para a produção de fotografia, também o serviço à imprensa e o fotojornalismo se caracterizam como uma constante nas biografias dos fotógrafos em atividade a partir da década de 1930 no país.

A inserção da fotografia no cotidiano da imprensa é também praticamente instantânea a sua apresentação à sociedade. No entanto, como veremos, tardaram alguns anos para que se estabelecesse o prestígio que o dispositivo alcançou nesse campo de produção. Do ponto de vista técnico, foi necessário o desenvolvimento de um processo que viabilizasse a impressão da fotografia diretamente na página do periódico, em conformidade com o texto e em larga escala. Antes disso, era principalmente por meio de litografia¹⁰⁰, xilografia¹⁰¹ e talho-doce¹⁰² que se fazia possível a transposição de imagens fotográficas para as páginas da imprensa. Por esse motivo, a consolidação da técnica de meio-tom (*halftone*) e rede de pontos, ainda nas últimas décadas do século XIX, coloca-se como um marco importante na introdução da imagem fotográfica diretamente nas revistas e jornais.

Ou seja, a partir de então, para a publicação de uma fotografia na imprensa, deixou de ser necessária sua “transposição”, por gravuristas, para alguma base de reprodução, em metal, madeira ou pedra. Em termos jornalísticos, a grande vantagem desse sistema é que a “última palavra” na imagem publicada deixou de ser do gravurista e passou a ser do fotógrafo. (BONI, 2016, p. 19)

¹⁰⁰ Técnica de gravura em matriz de pedra com possíveis variáveis, como a fotolitografia e a zincografia. Foi a técnica mais utilizada no Brasil, junto com a xilografia, para ilustração em imprensa durante o século XIX e princípio do XX. (ANDRADE, 2004, p. 82–94).

¹⁰¹ Técnica de gravura em matriz de madeira. Foi largamente utilizada pela imprensa europeia e também brasileira para ilustração de periódicos. Tem duas variáveis de realização: a xilogravura de fibra e a xilogravura de topo, que diferem fundamentalmente na forma de cortar a madeira e nos instrumentos utilizados para o seu entalhe. No caso da imprensa, a xilogravura de topo, pela delicadeza e refinamento do resultado, foi a técnica aplicada de forma mais recorrente. (ANDRADE, 2004, p. 76–82).

¹⁰² Técnica de gravura em matriz de metal, assim como a ponta-seca e a água-forte. “Foi muito utilizada nos primeiros anos da imprensa ilustrada carioca, caindo em desuso depois disso” (ANDRADE, 2004, p. 76). Assim como a xilogravura de topo, tem o buril por instrumento de entalhe, o que também lhe confere um resultado mais delicado.

No caso brasileiro, outra técnica desempenhou esse papel marcador: a autotipia, técnica semelhante ao meio-tom e que também permite a impressão direta da fotografia, introduzida no Brasil na última década do século XIX¹⁰³.

Ademais, no campo da fotografia e mais especificamente, ainda, da fotografia impressa — a que denominamos reprodução fotomecânica — há processos conhecidos como fotogravura e similigravura, por exemplo. Este último, aliás, mais conhecido entre nós como autotipia ou gravura a meio-tom, é o processo que veio solucionar todos os problemas referentes à impressão de fotografias na imprensa, ao final do século XIX, abrindo as portas à verdadeira revolução que se deu nas primeiras décadas do século XX, no campo do fotojornalismo, como veremos mais adiante. (ANDRADE, 2004, p. 74)

Ainda sobre a autotipia, Andrade conclui:

Este desenvolvimento possibilitou uma verdadeira “revolução” na imprensa: não apenas na imprensa periódica ilustrada, mas também naquela que até então era puramente textual (salvo raras ilustrações xilográficas) e passa a incorporar, lenta e gradualmente, as fotografias às suas páginas. [...] Na imprensa periódica ilustrada do Rio de Janeiro, a autotipia foi utilizada de maneira muito tímida, nos últimos anos do século XIX. E é só na virada do século que o processo se instaura, verdadeiramente, passando a dominar toda a imprensa periódica, durante boa parte do século XX. (Id., p. 97)

Por fim, destacamos a rotogravura¹⁰⁴, adotada no Brasil por volta da segunda década do século XX¹⁰⁵ como uma técnica cuja inovação impactou a relação leitor-observador e imprensa, permitindo a impressão direta de imagens em larga escala. A partir do caso do jornal O Estado de S. Paulo e seu suplemento semanal, Madio afirma o seguinte:

O Suplemento em Rotogravura intensificou o uso da fotografia nas páginas dos jornais. Esse suplemento, publicado até cerca de 1940, trazia matérias diversas, acompanhadas de um grande número de fotografias que, além de explorar novas técnicas, como a fotomontagem, eram impressas com uma qualidade excepcional. (MADIO, 2007, p. 66–67)

Mais adiante, a autora conclui:

O que a imprensa e, conseqüentemente, O Estado de S. Paulo buscavam com o uso da fotografia pode ser lido na legenda: “**a typographia póde mentir, a photographia, não**”. Revestidos dessa

¹⁰³ Não há unanimidade quanto ao ano de publicação da primeira fotografia entre os periódicos brasileiros. Louzada (2013), por exemplo, dirá que “[o] já citado A Revista do Brasil assegura que a primeira vez foi em 1894, no talvez único número da Galeria Contemporânea do Brasil, editada no Rio de Janeiro pelo impressor belga Henrique Lombaerts. É um retrato de Machado de Assis feito pelo conceituado fotógrafo Insley Pacheco e impresso por fototipia. [...] o periódico A Semana (1885), editado por Valentim Magalhães, publica em 2 de Setembro de 1893 a primeira fotografia em autotipia” (p. 39). Já Boni (2016) considera que, “[n]o Brasil, para a maioria dos historiadores da imprensa, o primeiro periódico a publicar fotografias pelo sistema de autotipia foi o semanário Revista da Semana, cujo primeiro número circulou encartado no Jornal do Brasil em 20 de maio de 1900” (p. 20). Costa (2013) também afirma, como Boni, que “a Revista da Semana teria sido pioneira. O primeiro número, de 20 de maio de 1900, trazia na capa uma foto das comemorações do IV Centenário do Descobrimento do Brasil” (p. 10-11). Como não convém elegermos nenhuma dessas hipóteses, consideramos a década de 1890 como um recorte temporal razoável.

¹⁰⁴ Processo rotativo de impressão desenvolvido por Karl Klič em 1860. Foi revolucionário para a imprensa, sobretudo pela velocidade de funcionamento. Os cilindros de impressão, em geral de cobre, possibilitam a utilização de até oito cores simultaneamente.

¹⁰⁵ Segundo editorial da revista O Cruzeiro de 20 de dezembro de 1930, a revista teria sido a pioneira da utilização de rotogravura no Brasil ao adotá-la em 1928. No entanto, sabemos que ao menos o jornal O Estado de S. Paulo, como informa o trabalho da historiadora Telma Madio citado adiante no parágrafo, também incorpora a técnica no mesmo ano. Mais uma vez percebemos a inconveniência de se estabelecer uma data fundadora e, assim, convém considerar a perspectiva de que o final da década de 1920 apresenta uma movimentação de grandes veículos de imprensa para essa modernização.

noção, pretendiam transmitir ao leitor a veracidade e a instantaneidade dos fatos e acontecimentos, impingindo memórias e novas visualidades. (Id., p. 86, negrito da autora)

O desenvolvimento técnico da imagem impressa no país não é exatamente nosso foco neste trabalho. Ainda assim, apontamos esses marcos tecnológicos não apenas para nos situarmos temporalmente, mas porque parte significativa da historiografia sobre esse assunto, como a historiografia da fotografia de modo geral, se pauta a partir das transformações técnicas e seus impactos sociais. Na verdade, é quase impossível dissociar completamente o desenvolvimento da fotografia como linguagem, em qualquer campo, de sua evolução tecnológica, sobretudo porque da tecnologia derivam muitas das discussões em torno de sua autenticidade e confiabilidade — assuntos que, como dissemos no primeiro capítulo, permeiam quase todo o debate em torno desse dispositivo.

Nesse sentido, a impressão direta da fotografia em jornais e revistas inaugura uma nova fase do relacionamento social com a imagem de imprensa, agora pautado pelas características visuais específicas dessa técnica, como a autenticidade indicial, o realismo e a nitidez. Somente à luz dessas características que pôde se desenvolver a prática que conhecemos por fotojornalismo¹⁰⁶. “A fotografia, pioneira de toda a linhagem de imagens técnicas, na qual se inclui o cinema, dá ao texto publicado um inédito atestado de veracidade” (LOUZADA, 2013, p. 58).

O século XX marca não apenas a introdução da fotografia nas páginas de revistas e jornais, mas a industrialização da imprensa no Brasil e, *pari passu*, a intensificação do campo de disputa pública de narrativas, tendo a imprensa como espaço mercadológico onde essa disputa se realiza. É nesse ambiente que a fotografia ingressa no cotidiano dos veículos de notícias, um ambiente de indústria e comercialização da informação.

Na Europa e nos Estados Unidos, o surgimento das revistas ilustradas esteve intimamente relacionado aos aperfeiçoamentos tecnológicos que permitiram a inclusão da fotografia nas páginas dos periódicos, à industrialização da imprensa, à comercialização da notícia e à expansão da publicidade. No Brasil não seria diferente, pois, mesmo com certa defasagem em relação aos países que estiveram na dianteira da Revolução Industrial, as revistas ilustradas começaram a aparecer por aqui no início do século XX num quadro semelhante de transformações gerais. (COSTA, 2012, p. 10–11)

Grande parte desses avanços tecnológicos, bem como o esforço para a introdução direta da fotografia na imprensa, remonta, portanto, à busca dos grandes veículos de informação no Brasil por se adequar a esse cenário de industrialização. Novamente, o exemplo do jornal O Estado de S. Paulo, como também da revista O Cruzeiro, nos ajuda confirmar isso:

Ao adquirir uma rotativa mais moderna e com o processo de rotogravura para impressão de imagens, o jornal respondia aos interesses do leitor ao mesmo tempo em que procurava diversificar e ampliar seu campo de penetração. Mas, principal e fundamentalmente, tratava-se de, cada vez mais, posicionar-se como uma empresa industrial e comercial. O investimento em maquinários e

¹⁰⁶ Aqui cabe destacarmos que compreendemos o fotojornalismo como uma prática fotográfica, que inclusive não demanda apenas o trabalho do fotógrafo, mas de uma gama de profissionais. No âmbito da arquivística, reconhecê-lo como prática significa, portanto, esclarecer que não pode ser tomado como espécie ou tipo documental em si, mas como prática profissional produtora de documentos.

a adoção de novas tecnologias foram constantes. A empresa havia se conscientizado de que somente tais aquisições promoveriam o crescimento, a ampliação e a continuidade do jornal. (MADIO, 2007, p. 84)

Muito embora o desenvolvimento tecnológico tenha a relevância que observamos, não podemos prescindir do legado documental produzido pelos mais diversos agentes de fotojornalismo do Brasil para compreendermos melhor sua historicidade. Por exemplo, ao contrário do que expressa Boni no excerto que destacamos há pouco, consideramos que o fotógrafo nunca teve formalmente a última palavra no sentido da fotografia publicada, ou seja, a que de fato é impressa nos jornais. A decisão sobre qual fotografia seria escolhida e, mais que isso, sobre as circunstâncias em que seria publicada — ou seja, com que enquadramento, cortes e eventuais adições — sempre esteve encerrada no expediente da redação, sobretudo nas funções de editoria. Ao fotógrafo, na maioria dos grandes veículos, cabiam apenas as decisões da rua. Essa conclusão, em cuja defesa argumentaremos mais adiante, só é possível por meio do reconhecimento dos documentos que envolvem a produção do jornal.

O historiador canadense Thierry Gervais, referência importante da historiografia do fotojornalismo, dedica parte de seus estudos à compreensão dos impactos da transição da “tradução” em gravura para a impressão direta da fotografia na imprensa ilustrada. O autor defende que um aspecto relevante desse processo é a impossibilidade de “autossignificância” da fotografia. Ou seja, a fotografia isoladamente não é capaz de comunicar informação jornalística e, por isso, desde sua introdução nos periódicos, sempre precisou ou da construção narrativa, por meio da articulação de mais de uma fotografia, ou do suporte do texto. Essa realização informacional que dá sentido à fotografia publicada não é uma realização do fotógrafo, mas de editores ou expedientes afins dos próprios periódicos:

No entanto, a maneira que a imprensa utilizou as fotografias revelava que o meio, por si só, não era considerado suficiente para transmitir a notícia, e precisava fazer parte de uma elaborada construção gráfica. As fotografias de [Jimmy] Hare precisavam ser organizadas, arrumadas e dispostas em um projeto gráfico para serem compreendidas. A articulação de sentido pelas quais pintores e ilustradores se responsabilizavam, por meio da composição de seus desenhos, agora exigia a intervenção de editores e diretores de arte. (GERVAIS, 2010, p. 382, tradução nossa)¹⁰⁷

O apontamento do autor nos permite compreender com maior clareza a dimensão do trabalho de construção da imagem que, longe da missão fotográfica em que os registros são efetivamente produzidos, precisa ser realizado para a produção da fotografia publicada. Seria necessário ainda considerarmos que uma fotografia produzida em uma determinada missão, com uma determinada pauta, poderá ser reutilizada por diversas vezes pelo mesmo veículo de imprensa, e talvez até por outros, em também outras diversas pautas. Seja na pauta original ou nas que a seguem, o discurso publicado não pertence

¹⁰⁷ “However, the manner in which the press used photographs revealed that the medium, on its own, was not deemed sufficient in transmitting the news, and that it needed to become a part of an elaborate graphic construction. Hare’s photographs needed to be organized, arranged, and placed in a layout in order to be understood. The articulation of meaning that painters and illustrators took responsibility for, through the composition of their drawings, now required the intervention of editors and artistic directors.”

exclusivamente ao trabalho criativo do fotógrafo. O trabalho de construção desses discursos está documentado no arquivo do jornal.

A mudança paradigmática da introdução da fotografia impressa diretamente na imprensa não estaria apenas na visualidade. Na verdade, muitos autores, inclusive o próprio Gervais, indicam que isso não teria sido objeto de grande entusiasmo inicial por parte do público, ainda mais habituado a desenhos e gravuras. Essa mudança estaria na construção gráfica do jornal e, em função disso, nas suas construções narrativas. Interessa-nos isso porque, segundo essa perspectiva, a grande transformação não estaria na imagem, mas na sua articulação e na forma como é construída. A abordagem desloca nossa atenção mais uma vez da imagem para o documento fotográfico.

A relação entre fotografia e mídia é assunto de uma diversidade de trabalhos, com uma também diversa gama de abordagens possíveis. Multiplicam-se pesquisas, nos campos da semiótica, sociologia, cultura visual, história e comunicação, que analisam o papel e os impactos da introdução da imagem técnica em revistas, jornais e outros tantos suportes de que hoje a mídia dispõe para a circulação da informação. Não tão numerosos, no entanto, são os trabalhos que discutem esse assunto sob uma perspectiva do documento fotográfico, levando em consideração a produção, acumulação e circulação dessas imagens. Aqui trataremos um pouco das vantagens desse tipo de abordagem.

4.2 A FOTOGRAFIA DE IMPRENSA SOB A PERSPECTIVA DO DOCUMENTO FOTOGRÁFICO

A produção da imagem para ser publicada, ou seja, não no sentido técnico da impressão, mas da construção da imagem em si, envolve uma série de etapas e profissionais que, no cotidiano de suas funções, produzem também uma série de documentos que registram essas atividades. Nesse sentido, por perspectiva do documento fotográfico entendemos uma abordagem que parta desse processo ou ao menos o contemple, em oposição à análise isolada da imagem no suporte do periódico a partir de seus elementos visuais. O desvanecimento desse processo de produção, para além de naturalizar a fotografia, faz parecer que a imagem resulta de uma realização individual do fotógrafo, e não de uma cadeia de agências profissionais, que começa na pauta, passa pela seleção e chega aos tratamentos de pós-produção que a fotografia recebe. Essa naturalização reafirma a crença no estatuto de veracidade da fotografia, num perigoso pacto que envolve dois mitos sociais: o fato jornalístico e a verdade fotográfica. O trabalho da historiadora do fotojornalismo norte-americana Mary Panzer é exemplo do resultado de uma abordagem sensível a esse processo:

Henri Cartier-Bresson usou “as coisas como são” para definir o objeto do fotojornalismo na introdução de *The Decisive Moment* (1952). Por outro lado, há um paradoxo na nossa aplicação da frase em uma história em que as coisas aparecem não como são, mas como foram, vistas pelo filtro subjetivo do fotógrafo e da publicação. O fotojornalismo é um projeto colaborativo, em que

fotógrafos, repórteres, editores e *publishers* interpretam e traduzem com criatividade o caos da vida em um produto que pode ser distribuído aos leitores. (2006, p. 10, tradução nossa)¹⁰⁸

Em *Things as they are: photojournalism in context since 1955* (2006), Panzer não se utiliza diretamente de documentos fotográficos dos arquivos dos jornais, mas fica latente na abordagem da historiadora que a reflexão não se encerra na imagem publicada. Essa latência fica clara, sobretudo, na introdução do livro, que antecede o panorâmico conjunto de reproduções de revistas do mundo inteiro apresentadas no trabalho. Esse exemplo já nos permite perceber que o que estamos considerando como perspectiva do documento fotográfico não precisa necessariamente ser entendida como uma abordagem a partir dos suportes preservados internamente no jornal, mas pode incluir também a fotografia publicada no escopo de sua análise. Nesse sentido, consideramos como perspectiva do documento fotográfico a abordagem, inclusive, da fotografia publicada, com a profundidade processual que lhe realiza como documento e lhe atribui uma trajetória de construção e confiabilidade informacional.

O marcador temporal expresso no próprio título de Panzer, 1955¹⁰⁹, é apresentado pela autora como a “*golden age*” do fotojornalismo e, para além disso, nos permite ainda fazer outras considerações que serão úteis para o desenvolvimento deste trabalho. Uma delas é a impossibilidade, segundo a autora, de se falar em um fotojornalismo universal, ainda que certos centros como Nova Iorque, Tóquio e Paris tenham exercido grande influência na prática, sobretudo até o advento da internet e da mídia globalizada nos anos 1990. Mesmo que alguns temas, fotógrafos, revistas e até imagens alcancem fama internacional — as fotografias de guerra são um ótimo exemplo —, persiste incontornável o fato de que leitores, identidades e ambientes culturais são muito distintos de uma comunidade para outra, o que afeta drasticamente a forma como uma mesma imagem é construída, publicada e lida (PANZER, 2006, p. 9–10). Essa perspectiva destaca os processos locais de prática do fotojornalismo. Na abertura de *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro: 1940/1960*, Costa aponta para o mesmo sentido, acrescentando ainda que a própria concepção de fotojornalismo é relativa de cultura para cultura.

Nesse sentido, cada sociedade terá uma perspectiva própria de fotojornalismo, ou, melhor dizendo, cada grupo social divergente em uma mesma sociedade terá a sua perspectiva particular do que constitui o terreno do fotojornalismo, das condições materiais de sua prática e das potencialidades de seu uso. (2012, p. 30–31)

Dessa maneira, Costa sinaliza transformações editoriais da revista *O Cruzeiro* que servem de exemplo da diversidade de práticas do fotojornalismo. Por exemplo, a oposição entre o fotojornalismo “encenado” de Jean Manzon e a suposta espontaneidade do fotojornalismo preconizado por Cartier-

¹⁰⁸ “Henri Cartier-Bresson used ‘things as they are’ to define the subject of photojournalism in his introduction to *The Decisive Moment* (1952). Meanwhile, there is a paradox in our application of the phrase to a history in which things appear not as they are, but as they were once, seen through the subjective filter of photographer and journal. Photojournalism is a collaborative project, in which photographers, writers, editors and publishers creatively interpret and translate the chaos of life into a product that can be distributed to readers.”

¹⁰⁹ Trata-se do mesmo período dourado apontado por Louzada em *Prata da Casa: Fotógrafos e Fotografia no Rio de Janeiro 1950–1960* (2013), onde a fundação do jornal *Última Hora*, em 1951, aparece como baliza inicial.

Bresson, ou entre um fotojornalismo mercadológico e uma prática socialmente mais engajada. Através do relato da autora, percebemos, em todos os casos, uma escalada de estetização do campo fotojornalístico, embora sem prescindir da contextualização que garantia o caráter jornalístico da informação visual. Recorrendo a uma experiência de Walter Benjamin expressa em *O autor como produtor*, Panzer também discute a problemática da imagem não contextualizada e aponta para os perigos de sua excessiva estetização:

Ele [Benjamin] apontou que uma fotografia sozinha, sem legenda, só pode dizer uma coisa: “Que belo mundo!” E fotografias podem transformar o objeto mais difícil em imagem estilosa, “transformando mesmo a pobreza abjeta [...] em objeto de apreciação”. [...] O desafio que [o autor] coloca aos fotojornalistas para produzirem mais que fotos fortes — para testar o valor delas como informação ao lado de suas imagens de impacto — continua relevante ainda hoje. (PANZER, 2006, p. 19, tradução nossa)¹¹⁰

O esvaziamento documental da fotografia, denunciado por Benjamin e mobilizado pela autora, relaciona-se justamente ao cenário que precede a Segunda Guerra Mundial e às revistas ilustradas que se multiplicam por todo o mundo seguindo o exemplo das publicações *Life* e *Paris Match*. No caso brasileiro, Panzer considera como exemplos desse período as revistas *Manchete* e *O Cruzeiro* (2006, p. 19). A segunda compunha o conglomerado de comunicação dos Diários Associados de Assis Chateaubriand, cujo acervo fotográfico encontra-se atualmente também no Arquivo Público do Estado de São Paulo, como dissemos no capítulo anterior. As características da prática jornalística representada por essas revistas, em termos do ambiente de produção de fotografias, conduziram ao surgimento das grandes agências de imagens, como a *Rapho* (1933), *Black Star* (1935) e *Magnum* (1947)¹¹¹. A existência dessas agências marca um processo de autonomização, não apenas dos fotógrafos, cada vez menos submetidos às normas editoriais dos veículos de imprensa, mas também da própria imagem, cada vez mais autônoma de sentido. Panzer aponta que “a era do fotojornalista criativo independente estava em curso” (2006, p. 21, tradução nossa)¹¹². Rouillé nos ajuda a compreender melhor em que cenário se delinearam esses acontecimentos:

Levadas pela espiral infernal das mídias, as imagens tendem de fato a autonomizar-se diante do mundo real e tornar-se, elas próprias, mundo. Nesse estágio, seu funcionamento adquire um relevo inusitado, que serve para moderar as teses ontológicas tradicionais e dar nova atualidade a esta mensagem, lançada pelo sofista Górgias a Parmênides quatro séculos antes de Cristo: “Não é o discurso que promove o que está do lado de fora, é o lado de fora que é revelador do discurso”. [...] Tanto Barthes-o-espectador, do “isso foi”, quanto Cartier-Bresson-o-operador, do “instante decisivo”, concedem, cada um à sua maneira e segundo seu lugar, um papel fundador à coisa, em detrimento do processo fotográfico e das imagens. (2009, p. 71–72)

¹¹⁰ “He pointed out that a photograph alone, without a caption, can say one thing only: ‘What a beautiful world!’ And photographs could turn even the most difficult subjects into fashionable pictures, ‘transforming even abject poverty... into an object of enjoyment’. (...) His challenge to photojournalists to produce more than strong pictures – to test their value as information alongside their impact images – remains relevant today.”

¹¹¹ Fundada por Robert Capa e Henri Cartier-Bresson, este considerado o pai do “fotojornalismo moderno” e postulador da noção de “instante decisivo”, que encerra no momento toda a construção da imagem, revestindo-a de uma aura de verdade, espontaneidade e imparcialidade. Mais do que uma teoria, Cartier-Bresson fundará, dessa forma, uma moralidade para a atitude do fotojornalista, considerada por muitos descolada da própria realidade.

¹¹² “The era of the independent creative photojournalist was underway.”

A escalada de autonomia da imagem está completamente ligada ao *modus operandi* do sistema de agenciamento de imagens, baseado na autossuficiência das imagens e, em parte, no seu esvaziamento de sentido. A máxima bressoniana do “instante decisivo” se torna emblemática do fotojornalismo desse período e contaminará a compreensão da imagem de imprensa irremediavelmente, sobretudo a partir da década de 1950. O próprio Cartier-Bresson, em parceria com Robert Capa, fundou uma das mais emblemáticas agências de imagens desse período, a Magnum. Um exemplo da longevidade dessa mentalidade está expresso em notícia do jornal O Estado de S. Paulo de 21 de agosto de 2010, publicada no caderno Sabático (S8) que, ao promover uma exposição de Cartier-Bresson no Brasil, publica a seguinte fotografia, sem legenda, acompanhada do seguinte texto que incluímos abaixo:

Figura 29 — Registro de Cartier-Bresson feito em Xangai em dezembro de 1948, publicado no jornal O Estado de S. Paulo em 2010 para noticiar a abertura de exposição do fotógrafo

Fonte: Copyright 2020 Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos, cortesia da Fondation Henri Cartier-Bresson, Paris.

No último avião a deixar a cidade, o fotógrafo voou para Xangai, onde fez essa que é uma de suas melhores fotos, a de uma multidão desesperada de chineses tentando trocar por ouro cédulas bancárias prestes a virar nada. É fotojornalismo puro, sem necessidade de legenda. (GONÇALVES FILHO, 2010)

Incoerente, o que é curioso na afirmação é que justamente as informações que o jornalista julga relevantes para a compreensão da fotografia — ou seja, o local, contexto e a motivação das pessoas retratadas na imagem — não podem ser abstraídas da própria imagem. Isso significa que, ao contrário do que pode parecer, sim, a fotografia precisa de uma legenda. As abordagens que ignoram o documento fotográfico estão de certa forma filiadas a essa mentalidade, que julga possível extrair da imagem informações que não estão nela, mas no documento fotográfico, através de anotações, carimbos e

etiquetas, ou em outros documentos congêneres, seja a página completa do jornal, a pauta, o envelope da missão fotográfica, folha de contatos, etc. Trata-se da incompreensão do documento fotográfico como processo que pode ser acessado por meio de evidência material ou abstração dedutiva, cuja complexidade e realização se dão além e a despeito da imagem.

Como Rouillé nos permite notar no excerto acima, esse processo de incompreensão, para além de suas implicações para as relações sociais da fotografia, coloca-se como a própria negação do processo fotográfico; em função disso, do documento fotográfico; e, em última instância, do próprio arquivo. Uma visita a um arquivo de jornal permitiria perceber a complexidade de processos que estão por trás da imagem publicada. Rouillé, mais adiante no mesmo trabalho, concluirá o assunto da seguinte forma:

Segundo essa concepção idealista, a verdade está para ser atingida, encontrada, reproduzida mais do que para ser produzida ou criada. É essa concepção que sustenta a dupla busca de Cartier-Bresson em prol do “instante decisivo”, e em prol da “foto única” enquanto resultado de um processo de “condensação”. (2009, p. 132–133)

O mais notável equívoco da abordagem centrada exclusivamente na imagem, sem a perspectiva do documento fotográfico, é ignorar que, em termos documentais, sobretudo em sentido arquivístico ou historiográfico, o que menos interessa é a imagem em si, mas a sua gênese, função e circulação — ou seja, seu contexto. Nesse sentido que entendemos por contextualização o expresso pelo historiador André Ancona Lopez ao afirmar que:

Isto significa que o conteúdo informativo do documento não pode ser analisado no vazio; isto é, como se não houvesse uma materialidade garantidora da fixação dessa informação e como se tal conteúdo não fosse produto de uma ação geradora do documento. Além das tradicionais perguntas “quem produziu?”, “onde foi criado” e “como se deu esse processo?” também devemos indagar “por quê?”. Não basta analisar exaustivamente a informação veiculada sem que se procure entender o motivo da produção do documento, identificando a vontade criadora. Esse processo, que denominamos contextualização, pode assumir diversas faces conforme demonstram a História, a Museologia, a Diplomática, a Arquivística, entre outras disciplinas. (2000, p. 81)

Sendo assim, ainda que a imagem da fotografia publicada no jornal seja idêntica à imagem do negativo e da ampliação, o que frequentemente não acontece, trata-se de documentos diferentes, com funções e origens diferentes.

Na fotografia podemos ver inúmeros exemplos acerca da existência de conteúdos informativos idênticos (quando descolados do contexto de produção) em documentos arquivísticos distintos, cuja organização somente será satisfatória, nos arquivos, se, e somente se, a teoria e os princípios arquivísticos se mantiverem intactos. (Id., 2004, p. 74)

Não se trata, portanto, apenas de cópias em mídias diferentes, mas de suportes com propósitos e informações diferentes, ainda que com o mesmo conteúdo visual. Para a arquivística, essa constatação é fundamental. Ignorá-la pode comprometer o processo de preservação de forma irreversível. Para a historiografia, ignorar o processo de construção e circulação da imagem impede o adequado aprofundamento do documento, de forma perspectiva e contextualizada. Para lançar mão de uma fonte, o historiador precisa necessariamente contextualizá-la, o que, no caso da fotografia de imprensa, implica

inclusive distinguir se trata-se do negativo entregue pelo fotógrafo, a ampliação manipulada pelo editor ou a página publicada pelo jornal, uma vez que a autoria, intenção, função e circulação desses documentos é diferente. Nas palavras de Madio:

Para analisar a fotografia impressa, devemos considerar seu processo intrínseco, a fim de compreendermos a imagem em sua totalidade e não como uma cópia do real ou simples ilustração para o texto. Como também, ser um documento produzido com uma intencionalidade e função dentro da instituição produtora, no caso a empresa jornalística. Devemos, portanto, considerá-lo sob a perspectiva de um procedimento técnico, desenvolvido e aperfeiçoado por nossa sociedade, utilizada de determinadas maneiras em momentos históricos específicos, porém com uma linguagem própria, que deve ser assimilada e conhecida por todos. (2015, p. 159)

É importante considerarmos que na prática de outras áreas — no caso do fotojornalismo, sobretudo aquelas relacionadas à comunicação — muitas vezes se prescinde dessa contextualização, ainda que possa haver algum prejuízo ao que se procura discutir, ou que esse prejuízo possa ser desconsiderado. No entanto, também é notável um transbordamento desse tipo de produção para os campos da historiografia, seja assumido ou revestido da noção mais ampla de memória. Nesses casos, mais uma vez, é imprescindível a contextualização do documento.

4.3 A ERA DAS AGÊNCIAS E UM NOVO VALOR PARA A FOTOGRAFIA NO BRASIL

Os anos do pós-guerra são marcados pela decadência da segunda geração de revistas ilustradas, que, assim como a própria Life, perdem espaço para o surgimento das “*news magazines*” ou revistas semanais informativas. No caso brasileiro, destacamos as revistas Realidade (1966), Veja (1968) e IstoÉ (1976) como significativas desse processo, que carregam, inclusive no nome, o sucesso do pacto perigoso que mencionamos há pouco entre fato e imagem. No exterior, as agências seguem o rumo de independência de fotógrafos e imagens, agora incrementadas por uma série de cooperativas e agências livres. A década de 1980 se destaca pela estrutura agenciada de circulação de imagem, que Panzer chama de “*new golden age*” do fotojornalismo, ou o que poderíamos considerar uma era das agências:

As agências davam apoio a fotógrafos em campo e promoviam as matérias finalizadas entre editores de imagens ao redor do mundo, em busca de vendas simultâneas em diferentes mercados nacionais e linguísticos, onde fosse possível. Elas ofereciam a revistas e jornais a produção constante que não chegava por circuitos de notícias. (2006, p. 26, tradução nossa)¹¹³

O fotojornalismo resistia a mais transformações sociais e mantinha seu lugar na estrutura midiática, mesmo frente à consolidação da televisão no cotidiano da sociedade. O agenciamento da fotografia é ponto que, no âmbito deste trabalho, consideramos de elevada importância. Para o caso da América Latina, que nesse período vivia um processo de redemocratização, Panzer considera uma aproximação entre a produção fotojornalística e o universo artístico. Segundo a autora, assim como na

¹¹³ “Agencies supported photographers in the field, and promoted their finished stories to picture editors around the world, seeking simultaneous sales in different national and language markets where possible. They offered magazines and newspapers the sustained essays that did not come over the news wires.”

União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) no mesmo período, o autoritarismo do governo escoava essa produção do espaço das “verdades” e das “denúncias” para o da expressão:

No contexto da história do fotojornalismo, essas estratégias podem ser vistas como meio de proteger e publicar a fotografia, como também utilizada de maneira bem-sucedida por fotógrafos na antiga União Soviética. No fim do século, a mudança para a democracia e a liberdade possibilitou que artistas e autores trouxessem à tona muitas imagens e textos. (2006, p. 27, tradução nossa)¹¹⁴

No Brasil, podemos identificar alguns exemplos de agências surgidas no contexto apresentado por Panzer.

No Brasil, a Agência F4 de Fotografia, a Agência Fotográfica Fotocontexto, a Ágil Fotojornalismo, a Casa da Foto Agência, a Angular Fotojornalismo e a Agência Imagens da Terra, surgidas pelas décadas de 1970 e 1980, são alguns exemplos pioneiros desse fenômeno de crescimento de agências organizadas por fotógrafos, fundamentando-se no mesmo tipo de premissas que as agências europeias: em geral, a busca pela independência, tanto financeira quanto ideológica e editorial. [...] Além de conseguirem implementar uma tabela de preços para os serviços fotográficos, uma das mais importantes conquistas dessa época para a categoria dos repórteres fotográficos foi o direito ao crédito das fotografias. (QUEIROZ, 2009, p. 29–30)

As agências surgidas no princípio da década de 1980 se consolidaram na história do fotojornalismo tanto como exemplos de atuação política intensa e consciência social, em alguns casos, quanto também de aproximação com a publicidade em outros. De fato, um dos elementos possibilitadores dos inovadores discursos sociais característicos da produção visual dessas agências era justamente o elevado caráter artístico que as revestia, inclusive no refinamento da produção das fotografias, o que nos permite constatar uma separação menos demarcada entre os campos documentais e expressivos. Cabe notarmos que a transição da década de 1970 para 1980 marca também o reconhecimento e a profissionalização do fotojornalista, o que certamente pode ser associado à consolidação dessas agências e à autonomização dos fotógrafos. A atuação de fotógrafos como Juca Martins, Milton Guran e Marco Santilli nos permite confirmar isso. Com produção muito representativa desse período, esses profissionais são exemplos também de atuação intensa para conquistas trabalhistas no campo do fotojornalismo e para o reconhecimento e a independência do fotojornalista. A própria personagem do “fotojornalista” vai progressivamente se transformando, tornando-se mais especializada, com uma formação mais formal, mas também mais elitizada em função disso.

Por outro lado, os tradicionais conglomerados de comunicação proprietários dos principais jornais em circulação no país também articularam seus acervos com vistas à comercialização de imagens no formato agenciado, prática que, embora já realizassem, encontra agora uma nova estrutura, dando à comercialização de imagens um aspecto mais formal e organizado.

Por volta da década de 1970 também surgiram agências criadas pelos maiores grupos de comunicação do país, com a responsabilidade de comercializar conteúdo produzido pelas equipes

¹¹⁴ “In the context of the history of photojournalism, these strategies can be seen as a means to protect and publish photography, as also used successfully by photographers in the former Soviet Union. At the end of century, the shift towards democracy and freedom made possible for artists and writers to bring many hidden images and texts to light.”

de seus veículos de abrangência nacional, tanto em texto quanto em imagem. Agência Estado (1970), Agência O Globo (1974), Agência JB (1966), entre outras, são alguns exemplos. Além da força da comercialização da fotografia noticiosa, também são caracterizadas pela grandiosidade de seus bancos de imagens, com acervos fotográficos gigantescos, já que as fotos são produzidas diariamente pelas equipes de reportagem. Essas agências atreladas a veículos de comunicação funcionam de forma parecida com as grandes agências de notícias internacionais, pois também fornecem conteúdo para outros veículos, notadamente veículos menores e regionais. Costumam ser bastante lucrativas, pois já contam com a estrutura de equipamentos e de pessoal dos jornais e revistas aos quais pertencem, e comercializam as “sobras” da produção, que em fotografia costuma ser muita, já que muitas vezes os jornais não têm espaço para mais de uma foto por notícia, sendo as imagens restantes destinadas à venda. Estas agências demandam, portanto, relativamente pouco investimento se considerada sua lucratividade. (QUEIROZ, 2009, p. 32)

Esse processo, observado entre as décadas de 1970 e 1980, além de nos permitir compreender melhor o contexto em que o acervo do jornal Última Hora foi trazido à luz por meio de sua aquisição pelo Arquivo Público do Estado de São Paulo, também nos ajuda a compreender o estatuto artístico de que foi revestido, conforme tratamos no capítulo anterior. Esse estatuto, que, como demonstramos, transborda para a abordagem dos demais acervos da instituição, não significa apenas uma estratégia para contornar um período de autoritarismo, mas também traduz um período em que o agenciamento e a comercialização de imagens passam a exercer um papel importante no espaço de circulação da fotografia, associado à valorização estética de sua produção. A década de 1980, além de apresentar o fortalecimento dessas agências, também marcará, em seus últimos anos, a entrada do fotojornalismo no circuito dos museus e galerias ao redor do mundo.

Ao fim do período, e sobretudo com o sucesso popular da exposição épica *Trabalhadores*, de Sebastião Salgado, que entrou em turnê em 1992, fotografias que antes eram vistas apenas nas páginas de revistas reapareceram nas paredes de museus e galerias. (PANZER, 2006, p. 28, tradução nossa)¹¹⁵

A coincidência temporal entre o agenciamento e a introdução da fotografia jornalística no mercado de galerias não pode ser entendida de forma aleatória. A proximidade entre esses campos e, mais que isso, os interesses comerciais subjacentes em ambos denotam um processo conjugado e revelador de uma mudança de paradigma em torno do fotojornalista, cuja alcunha de fotógrafo documental passa a servir melhor nesse contexto. Aos poucos, o próprio termo “documental” vai se tornando paulatinamente inconveniente, e a produção de alguns desses profissionais, como é o caso do próprio Sebastião Salgado, passa a se realizar e ser compreendida exclusivamente no campo das artes — ou no regime de expressão, nos termos de Rouillé. Esse processo, reafirmamos, está por trás do cenário de atribuições de valor que descrevemos no capítulo anterior. E, no caso do Brasil, podemos somar a isso ainda outras considerações importantes:

Quando surgem órgãos do governo federal voltados ao fomento da fotografia, como o Núcleo de Fotografia (1979) e, posteriormente, Instituto Nacional de Fotografia da FUNARTE (1983), a

¹¹⁵ “By the end of the period, and notably with the popular success of Sebastião Salgado’s epic *Workers* exhibition that began touring in 1992, photographs once seen only on the pages of magazines appeared again on the walls of museums and galleries.”

fotografia-expressão, ou fotografia de caráter artístico e documental, ganha importância entrando nos museus e nas galerias de arte. A partir da atuação das agências fotográficas, o panorama da fotografia de imprensa também começava a mudar. Fotógrafos começaram a realizar trabalhos de cunho documental em revistas semanais e a publicar foto-livros com ensaios autorais. (MONTEIRO; PROENÇA, 2016, p. 196)

O excerto nos esclarece, portanto, que acompanhando a tendência mundial observada por Panzer no mesmo período, é possível identificar no Brasil a proliferação de agências de fotografia associada à crescente valorização artística do ofício fotográfico. Aqui destacamos ainda a influência do próprio Estado nesse processo, representado pelo pioneiro trabalho que a Fundação Nacional de Artes (Funarte) desenvolveu no início da década de 1980. Para dimensionarmos a abrangência da iniciativa, o conservador de fotografias João Sócrates de Oliveira, por exemplo, viajou o país no período promovendo esse empenho da Funarte e foi o consultor do “projeto” que antecedeu o Setor Iconográfico do Apesp. Outro pesquisador e conservador de fotografias, Sérgio Burgi, também viajou pelo país nesse esforço e é, até a atualidade, consultor do Instituto Moreira Salles (IMS), instituição de referência que vem reunindo acervos fotográficos desde o final da década de 1990. Nesse acervo, encontramos diversos exemplos de arquivos de fotógrafos fotojornalistas, entre eles Alécio de Andrade, David Drew Zingg, Henri Ballot, Hildegard Rosenthal, José Medeiros, Juca Martins, Luciano Carneiro, Marcel Gautherot, Peter Scheier e, o mais recente, Walter Firmo. São conjuntos adquiridos entre os anos de 1996 e 2012, aproximadamente, com exceção do último, abrigado em comodato desde 2018. O IMS foi responsável também por diversas exposições e publicações que celebram a obra desses fotógrafos e seus acervos.

Segundo Mendes (1999), a década de 1980 vive um renascimento da fotografia no Brasil. Isso é observável, entre outras coisas, por meio do crescimento do interesse acadêmico pelo tema, seu fortalecimento no roteiro das artes e o acesso a grandes instituições museológicas.

Com exceção do artigo pioneiro de Gilberto Ferrez sobre a atuação do fotógrafo Marc Ferrez, publicado em 1946, os trabalhos sobre o tema história da fotografia datam dos anos de 1970 (16) e quase duplicam na década de 80 (34), acompanhando a curva ascendente de publicações documentais. (CARVALHO et al., 1994, p. 262)

O período também é marcado pela proliferação de publicações promovendo fotógrafos, acervos e instituições nacionais. Referindo-se ao que consideram um “*boom* de publicações”, as autoras concluem:

Finalmente, não seria exagero afirmar que estas publicações “preservam” o potencial de encantamento das fotografias históricas através de altos investimentos na produção editorial, que garantem reproduções, na maioria das vezes, de excelente qualidade, em papel nobre, protegidas por capa dura e luxuosa, seguindo o padrão dos assim conhecidos “livros de arte”, que se oferecem à fruição em salas de visita e de espera de grandes empresas, cujo prestígio se reflete nos tesouros históricos “descobertos” e na riqueza material de sua divulgação. (Ibid., p. 259)

Mais uma vez, associamos a aquisição do fundo Última Hora a esse contexto de exponencial aumento de prestígio dos acervos fotográficos e de intensa produção acadêmica, bibliográfica e artística nesse campo. Um contexto também de aproximação do fotojornalismo ao meio artístico, não apenas pela assimilação de fotógrafos dessa maneira, mas de novas abordagens ressignificando produções

retrospectivas. Nesse cenário, arquivos são “promovidos” a coleções de arte; documentos, a obras; fotorrepórteres, a fotógrafos documentais; e um intenso processo de valorização abrirá as portas de museus, galerias, agências e editoras para a fotografia.

As abordagens exclusivamente estetizantes trazem consigo o risco do esvaziamento documental e contextual da fotografia. Como dissemos no princípio deste capítulo, o documento fotográfico é muitas vezes sublimado por análises excessivamente imagéticas. Nessa efervescência fotográfica da década de 1980, era quase nula a problematização do documento fotográfico em “regime de arquivo”, reduzido muitas vezes às práticas de conservação de fotografias. Nesse sentido, não podemos separar a incompreensão do documento fotográfico da incompreensão do arquivo. Se saltarmos temporalmente desses processos para os dias atuais, perceberemos que eles pavimentaram a muitas vezes obsessiva associação que se faz entre fotografia e banco de imagens, assunto que retomaremos no final deste capítulo.

“O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 14).

“A cooperação da gravura e do texto concede à revista o privilégio de poder tornar-se obra de arte” (CRUZEIRO, 1928, p. 3).

4.4 A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO DE EXCEPCIONALIDADE E VALOR NA FOTOGRAFIA DE IMPRESA: O SENSACIONAL E O SENSACIONALISMO

A relação entre imprensa, imagem e valor é anterior e mais profunda do que o processo que observamos na década de 1980. Não é possível ignorar que a mídia ilustrada, que se organizou a partir do final do século XIX, já estava muito ambientada com noções como celebridade e excepcionalidade. O discurso de excepcionalidade exerce um papel fundamental na própria construção do fotojornalismo. Desde as revistas científicas do século XIX, passando pela imprensa social ilustrada das primeiras décadas do século XX, até os ensaios ricamente produzidos das grandes revistas ilustradas que povoam as décadas de 1940, 1950 e 1960 — nada retratado pela fotografia nesse período é banal ou trivial. A fotografia está sempre a serviço do impressionante, do sensacional, do incrível e do importante, todos signos de valor dos quais a fotografia se impregna cada vez mais.

A revista *O Cruzeiro*, que circulou de novembro de 1928 a julho de 1975, foi um marco da imprensa ilustrada brasileira, e sua trajetória pode nos ajudar a compreender a forma como se desenvolveu o discurso em torno da imagem técnica impressa no Brasil, permitindo esclarecer o que aqui estamos considerando “discurso de excepcionalidade”. Para entender isso, podemos partir do lançamento da revista, em novembro de 1928, objeto de grande euforia, como a descrição abaixo permite constatar:

O lançamento do primeiro número de *O Cruzeiro* foi minuciosamente planejado, coisa inédita no país naquela época. Na tarde quente do dia 5 de dezembro de 1928, à hora em que as repartições públicas encerravam o expediente e pouco antes do comércio fechar as portas, a Avenida Rio Branco foi inundada por uma chuva de papel picado. Parecia que de repente, por um espantoso milagre meteorológico, estava nevando na mais importante via pública da Cidade Maravilhosa, com 40 graus à sombra. Ônibus e automóveis estancaram. Uma sinfonia de buzinas encheu o ar. E milhares de transeuntes, surpresos, começaram a apanhar no ar, nas calçadas ou sobre o asfalto escaldante os pedaços de papel, que nada mais eram do que pequenos folhetos impressos, atirados dos andares mais altos dos edifícios, e que diziam: Compre amanhã *O Cruzeiro*, em todas as bancas, a revista contemporânea dos arranha-céus. (NETTO, 1998, p. 36–37)

Somamos ao espetáculo do lançamento o editorial do primeiro número da revista, que preconiza o papel que a publicação ocuparia no campo midiático brasileiro. Por entre demolições e brados de modernidade, *O Cruzeiro* esclarecia mais do que suas ambições inovadoras, mas sobretudo o papel que almejava, de educadora do leitor-observador nacional. Do editorial, destacamos para nosso exame:

Uma revista, como um jornal, terá de ter, forçosamente, um carácter e uma moral. De um modo generico: princípios. Dessa obrigação não estão isentas as revistas que se convencionou apelar de frívolas. A função da revista ainda não foi, entre nós, suficientemente esclarecida e compreendida. [...] O jornal é a própria vida. **A revista é já um compendio da vida.** A sua circulação não está confinada a uma área traçada por um compasso cujo ponteiro móvel raro pôde exceder um círculo de raio superior à distância máxima percorrível em vinte e quatro horas. A revista circula desde o Amazonas ao Rio Grande do Sul, infiltra-se por todos os municípios, utiliza na sua expansão todos os meios de condução terrestre, marítima, fluvial e aérea; entra e permanece nos lares; é a leitura da família e da vizinhança. **A revista é o estado intermedio entre o jornal e o livro.** [...] O jornal dá-nos da vida a sua versão realista, no bem e no mal. **A revista redu-la á sua expressão educativa e esthetica. O concurso da imagem é nella um elemento preponderante.** A cooperação da gravura e do texto concede à revista o privilegio de poder tornar-se obra de arte. A política partidária seria tao incongruente numa revista do modelo de *Cruzeiro*

como num tratado de geometria. **Uma revista deve ser como um espelho leal onde se reflecte a vida nos seus aspectos edificantes, attraentes e instructivos. Uma revista deverá ser, antes de tudo, uma escola de bom gosto.** (CRUZEIRO, 1928, p. 3, grifos nossos)

Depois de firmar seus propósitos morais, a revista se apresenta como compêndio da vida, corroborando o que publicações como a norte-americana *Life* pretendiam para si no mesmo período. Mais adiante, o texto destaca a pioneira empreitada da distribuição nacional, que, junto com os elevados números de tiragem, garantiram à revista a importância e popularidade de que desfrutou. Entendendo-se entre o jornal e o livro, o editorial concilia a atualidade da informação recente do jornal com o prestígio da perenidade do livro. A imagem, elemento preponderante, cumpre a missão educativa e estética, que, somada ao caráter literário, muito próprio dessa geração de revistas, elevava o periódico ao estatuto de obra de arte. Seria, tudo isso visto, uma escola de bom gosto. O caráter educativo que reclama para si de fato se realizou nos anos que sucederam esse editorial. Mais do que moralmente, O Cruzeiro seria visualmente educativa para o leitor-observador brasileiro. Sobre esse mesmo editorial, Costa faz as seguintes considerações:

Nesse sentido, arvora-se a uma função educativa, em que a imagem tem papel preponderante. Se ela é um “espelho leal”, a realidade, no entanto, nela se reflete de modo seletivo, apenas em seus “aspectos edificantes, atraentes e instrutivos”. [...] Na primeira edição de O Cruzeiro encontramos as seguintes matérias: “A era das forças hidráulicas, uma visão do ano 2000”; “O Rio de Janeiro de 1950 (projeto de reurbanização idealizado por Agache)”; “As gravuras de Dürer (em exposição na Biblioteca Nacional)”; “A evolução da moeda de ouro no Brasil”; “A múmia de Lênin”; e “As bandeirantes acampadas em Itaipava”. (COSTA, 2012, p. 12–13)

Sobre a variedade de temas abordados já no primeiro número da revista, que vão de previsões futuristas à múmia de Lênin, pesa o trecho que Costa destacou do próprio editorial: havia uma seletividade temática restrita ao que se considerava “edificante, atraente e instrutivo”. Nesse sentido, não havia espaço para o trivial, banal ou comum. Principalmente a fotografia estaria disponível ao registro do que mais sensacional existisse para se expor.

Nas edições subsequentes a revista abordaria assuntos igualmente variados, que abrangiam desde cerimônias militares, políticas e religiosas até reuniões filantrópicas, passando por exposições de pintura, matérias de moda e beleza, até coberturas de competições esportivas. (COSTA, 2012, p. 12–13)

Nos grandes grupos de temas mais recorrentes na revista, o excepcional se coloca como traço transversal de semelhança. A fotografia, largamente aplicada a esses temas, é usada como elemento gerador de celebridade, valorizando o episódio, a peripécia do registro ou o retratado. Importante reconhecermos aqui a longevidade de O Cruzeiro, que passou e se adaptou por diversos projetos de revista e de fotografia. Por ora, referimo-nos aos primeiros anos da publicação, pois, como veremos adiante, essas características começam a apresentar transformações após aproximadamente uma década.

Uma pesquisa pelos primeiros dois anos da revista com palavras-chave como “incrível”, “sensacional” e “fantástico” nos permite reunir alguns exemplos do que acabamos de expor. Dessa busca, trazemos três exemplos, a começar pelo apresentado na Figura 30 abaixo. Na página 22 da edição de 5 de

janeiro de 1929 da revista, a primeira fotografia, descrita como “photographia sensacional”, retrata um vulcão em plena erupção. Nas outras duas logo abaixo, estão o cacique White Horse Eagle aos 107 anos e, ao lado, uma imagem do então ministro de guerra da França, Paul Painlevé, durante discurso. Emoldurando as fotografias, quatro quadros expostos no Salão de Independentes, em Paris. Nota-se a excepcionalidade construída pela aliança entre os temas e a fotografia. As imagens da revista o Cruzeiro que apresentamos aqui foram todas consultadas junto ao Acervo da Biblioteca Nacional.

Figura 30 — Página da revista O Cruzeiro de 5 de janeiro de 1929.

Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional

Na próxima figura, um exemplo da edição de 12 de janeiro de 1929 da revista, traz o columnismo social, outra presença marcante no jornalismo ilustrado do começo do século XX, que celebra a vida da

elite artística do país. Teve a fotografia como forte aliada, em mais um esforço de construção de excepcionalidade.

Figura 31 — Página da edição de 12 de janeiro de 1929 da revista O Cruzeiro.

Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional

No terceiro exemplo que apresentamos a respeito da construção da excepcionalidade com o apoio da fotografia, uma página da edição de 15 de novembro de 1930 da revista: a posse do presidente Getúlio Vargas — evento importante por natureza. Destaque para a rigidez das três grandes fotografias, emolduradas pelos retratos — ou bonecos, como diz o jargão jornalístico — muito distintos dos ministros.

Figura 32 — Posse do presidente Getúlio Vargas pelas páginas da revista O Cruzeiro de 15 de novembro de 1930.

Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional

Pouco mais de uma década após sua criação, a revista passou por consideráveis transformações:

O Cruzeiro surgiu, como vimos, no contexto da primeira geração de revistas ilustradas, mas foi se distanciando dela ao longo da década de 1930, adquirindo características híbridas. No entanto, a ruptura efetiva com as revistas do período entreguerras ocorreu a partir de 1943, quando O Cruzeiro aderiu ao modelo das revistas ilustradas de atualidades internacionais e incorporou a fotorreportagem, colocando-se de fato como a mais moderna do país em todos os aspectos. (COSTA, 2012, p. 17)

A fotorreportagem de certa forma aproximará o recurso fotográfico do cotidiano das pessoas, da realidade do mundo, libertando-se do registro apenas do elevado, ou do “atraente, edificante e instrutivo”. Embora grande parte das fotorreportagens ainda trate de temas impressionantes, como visitas a tribos intocadas e lugares exóticos, o impressionante da miséria, da violência, da doença e até da própria existência também passa a compor o rol da revista. Já impregnada de excepcionalidade, a fotografia transferirá sua aura de excepcionalidade para assuntos menos incríveis. Poderíamos dizer que, de forma progressiva, o sensacional deixa o referente e se transfere ao próprio recurso da fotografia, que, somada ao texto, produz efeito sensacionalista. Ao buscarmos as mesmas palavras-chave que buscamos anteriormente, vejamos alguns exemplos entre os anos de 1943 e 1944.

Figura 33 — Revista O Cruzeiro de 13 de novembro de 1943. A fotografia, ao lado da manchete, redimensiona a pilha de processos, dando lastro visual para a ideia de “maior processo de espionagem da história!”

Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional

Figura 34 — O Cruzeiro de 27 de novembro de 1943 apresenta a “primeira reportagem fotográfica dentro do Hospício”. Em destaque, a fotografia que apresenta o que considera um corredor “impressionante”.

Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional

No terceiro exemplo abaixo, as dimensões gráficas da fotografia já impressionam, sangrada em duas páginas. A legenda apresenta o registro como “magnífico flagrante” e demonstra a continuidade da vocação educativa da revista, ao conduzir o olhar do observador sugerindo o que deve buscar.

Figura 35 — Páginas de O Cruzeiro de 24 de junho de 1944.

Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional

Nesse sentido, clínicas veterinárias, carnavais, hospícios, prisões, selvas, hospitais, favelas, animais, plantações, artistas, quartéis, escolas, funerárias, plantões policiais, países distantes, enfim, uma verdadeira infinidade de temas passa a ter uma coisa em comum: as lentes de O Cruzeiro. A excepcionalidade, dessa forma, não está apenas no retratado, mas no próprio recurso do registro, e não se contém nele, envolvendo seus autores. Foi grande o protagonismo de muitos dos fotógrafos colaboradores da revista. Jean Manzon e David Nasser, o fotógrafo e o escritor inseparáveis, personificaram isso de forma especialmente exemplar. Poderíamos somar a esses uma enormidade de exemplos. No entanto, o que nos interessa é que, em comparação ao que se observa na década de 1920, como transformação, o que percebemos é a transferência de certos padrões de valorização, supostamente intrínsecos aos referentes, para o próprio fotógrafo e para o recurso do registro. Ou seja, tão excepcionais quanto a rainha, o índio, o vulcão e o presidente, passam a ser também o fotógrafo e a imagem em si.

Não é possível descolar, portanto, o estatuto de agente promotor de celebridade que a fotografia já possuía da prática que estampará os jornais diários depois da década de 1950 e, tampouco, dos processos que observamos na década de 1980. Como veremos, esse par continuará a produzir excepcionalidade, mas de outra forma. A jornada entre a revista médica do século XIX e o ensaio da década de 1950, em termos

de presença de fotografias, constitui a própria alegoria das “coisas como são” expressa por Cartier-Bresson. *A linguagem fotográfica, nesse sentido, instrumentaliza discursos que servem para a determinação de noções de valor na sociedade.* A fotografia que gera valor de excepcionalidade não tarda, portanto, a se embeber de excepcionalidade.

É justamente no contexto auge da fotorreportagem no Brasil que surge o jornal Última Hora, em junho de 1951. O periódico vespertino viria a produzir profundas transformações, não apenas no fotojornalismo, mas principalmente no jornalismo diário brasileiro. O impacto dessas transformações se deve, sobretudo, ao caráter fortemente popular do jornal. Com protagonismo de temas de grande apelo, como futebol e polícia¹¹⁶, preço abaixo daqueles praticados por concorrentes do mercado no período, uma proposta visual inovadora e abordagens sensacionalistas, serão as camadas mais populares da sociedade as mais atraídas pelo periódico que, não à toa, usava palavras como “massa”, “povo” e “multidão” com muita frequência para referir-se ao público.

Figura 36 — Última Hora de 1 de outubro de 1955: a manchete escandalosa não economiza ao enfatizar o caráter popular da ocasião. Como é característico do jornal, a linguagem fotográfica domina a página.

Fonte: Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo

O apelo popular do jornal se alinhava ao projeto político de que fazia parte, uma vez que era francamente apoiador do governo Vargas e se opunha, no campo da opinião pública, aos cada vez mais

¹¹⁶ Além do protagonismo cotidiano desses assuntos, nos quais as grandes renovações visuais de Última Hora foram ainda mais marcantes, o jornal publicava ainda uma edição especial dedicada à cobertura de temas policiais e futebol todas as manhãs de segunda-feira, a preços ainda menores que de sua tiragem regular.

numerosos veículos que criticavam o governo naquele período¹¹⁷. Em termos políticos, esse apelo passa a não se traduzir apenas nas temáticas, mas na própria linguagem do jornal, e faz com que, progressivamente, Última Hora não apenas fale ao povo, mas pelo povo. Os constantes expedientes de denúncia das más condições de vida, muitos deles dando voz direta à população, são exemplos disso, ainda que apresentados sempre de forma sensacionalista¹¹⁸. Essa afinidade popular trouxe algumas vezes problemas políticos ao dono do jornal, Samuel Wainer, problemas que se tornaram incontornáveis no princípio da década de 1970 e culminaram no fechamento do jornal.

O sensacionalismo que se observa transversalmente por quase todos os expedientes do jornal é, portanto, um outro fator que garantirá sua popularidade. Aqui consideramos importante destacar que, no âmbito das fotografias, esse sensacionalismo dialoga de certa forma com o discurso de excepcionalidade que apontamos para a fotografia de imprensa. No entanto, essa excepcionalidade ressurge mais popular e, portanto, acrescida de um caráter cotidiano. *O sensacional, dessa forma, não fica restrito aos espetaculares acontecimentos internacionais, às luxuosas extravagâncias da elite, às excentricidades das artes ou à opulência das autoridades públicas, e chega ao cotidiano.* Como vimos, essa abordagem guarda semelhança com o que também já se praticava pela revista O Cruzeiro no mesmo período e, nesse sentido, Última Hora não inventou o sensacionalismo, mas deu a ele entonações próprias. O sensacional é abordado nos limites da miséria, da violência, das tragédias e dos esportes, que serão largamente explorados pelo jornal.

¹¹⁷ Entre os quais destacamos o jornal Tribuna da Imprensa, de propriedade de Carlos Lacerda, opositor político de Vargas. Embora mais equilibrados em suas abordagens, os Diários Associados, de Assis Chateaubriand, também se colocavam com frequência em oposição ao governo, onde se destaca a ácida oposição do jornalista David Nasser ao presidente.

¹¹⁸ Louzada (2013) descreve sobre esse assunto: “O transporte, público ou particular, é um dos assuntos mais frequentes, além da falta de água e de luz, que atormentam o carioca, segundo Última Hora. [...] As denúncias que Última Hora publica seguidamente muitas vezes partiam dos próprios leitores. Em 1953, o jornal inaugurou um canal para receber as reclamações dos leitores: a Tendinha de Reclamações, que percorria os bairros da cidade ‘com repórteres e fotógrafos para o registro das queixas e reivindicações populares’” (p. 191).

Figura 38 — Jornal Última Hora de 29 de junho de 1951: neste caso, sensacional é a radiografia que representa a suposta melhora da contusão do artilheiro Ademir.

Figura 39 — Jornal Última Hora de 14 de julho de 1951: impressionante aqui é a fotografia dos destroços do avião que caiu, comovendo o país inteiro.

Fonte: Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo

Aqui, como dissemos, mais do que o referente, a própria imagem é alçada ao universo do sensacional. Poderíamos considerar que o sensacional é, portanto, uma linguagem típica da fotografia de imprensa, e que o sensacionalismo que caracterizará o jornal Última Hora só é possível pelo uso da imagem e de uma relação já consolidada entre público e imprensa, por mais inovadora que seja sua nova configuração.

A fotografia, que pode ser utilizada de tantos modos narcísicos, é também instrumento poderoso no sentido de despersonalizar a relação que mantemos com o mundo; e essas utilizações são complementares. Como um par de binóculos sem lado direito, a câmera faz com que coisas exóticas e íntimas pareçam próximas; e coisas familiares pareçam pequenas, abstratas, estranhas, muito mais distantes. (SONTAG, 1981, p. 160)

O excerto acima nos ajuda a compreender melhor o que buscamos expressar. O fenômeno que observamos na fotografia de imprensa das primeiras décadas do século XX, com temas e apresentações espetaculares, era capaz de fazer palpável o exótico, torná-lo próximo e conhecido. Já o sensacionalismo que observamos em Última Hora fazia do cotidiano algo distante, incrível e digno de atenção. No entanto, trata-se de processos interligados por um mesmo processo de despersonalização promovido pela imagem fotográfica. No caso do sensacionalismo, acrescido do perturbador interesse do público pela tragédia, sobre o qual a autora ainda diz o seguinte:

Guerra e fotografia parecem hoje inseparáveis; e desastres de avião e outros acidentes horrorosos sempre atraem pessoas que estão com câmeras. Uma sociedade que faz da aspiração a jamais experimentar privações, insucessos, miséria, dores, doenças terríveis uma norma, e na qual a própria morte é vista não como natural e inevitável, mas como um desastre cruel e imerecido, cria uma curiosidade enorme em torno de tais acontecimentos — curiosidade que é satisfeita em parte através do ato de fotografar. A sensação de estar isento da calamidade estimula nosso interesse em ver fotografias dolorosas e o fato de vê-las sugere e fortalece a sensação de que estamos isentos. (SONTAG, 1981, p. 161)

Dessa forma, a experiência que o jornal propicia, do sensacionalismo que aproxima o incrível e distancia o rotineiro, não seria viável de outra forma, senão por meio da imagem fotográfica. Certamente, no caso do jornal, outros elementos convergem para essa sensação, desde a escolha das palavras, a montagem gráfica do jornal e, principalmente, a escolha dos temas, mas é a fotografia que lastreia o sensacional, que transforma o episódio em algo com proporções tão grandiosas. Como afirma Sontag, o sensacionalismo trágico tem ainda o fator de fornecer ao observador uma sensação de isenção, que apenas o universo circunscrito, inodoro, efêmero e organizado da imagem fotográfica pode oferecer. Ainda assim, o sensacionalismo como recurso discursivo mobiliza, como dissemos, outros elementos, que são apreensíveis pela página do jornal, mas cujo processo de construção encontra-se registrado no seu arquivo. *E esse processo de construção de valores e significados também nos ajuda a compreender a maneira como a fotografia é encarada ao entrar nos arquivos.*

4.5 O ARQUIVO COMO REVELADOR DOS DISCURSOS CONSTRUÍDOS PELA IMPRENSA

A essa altura, já alcançamos o ponto que consideramos capital para essa discussão: o arquivo, espelho que é das atividades de seu produtor, é também elemento revelador da construção, não apenas das imagens impressas, mas das narrativas que essas imagens promovem e dos processos de valorização que esses discursos produzem. O documento fotográfico é suporte da construção desses discursos e o arquivo é revelador desse processo. Não apenas o arquivo de negativos, como dissemos, mas o arquivo na complexidade de sua produção no contexto da imprensa.

No ensaio *The Meaning of the Twentieth Century Press*, Panzer reconhece que há hoje um interesse de mercado na aquisição dos arquivos de imprensa e atribui isso aos elevados custos de manutenção dos arquivos, o que faz com que espólios, agências que já encerraram atividades e até jornais na ativa optem por se desfazer de seus acervos. É curioso que a autora, entre as instituições que podem se interessar por esse tipo de aquisição, não inclui arquivos públicos¹¹⁹, mas bibliotecas, universidades, colecionadores especializados, museus e agências de conteúdo (PANZER, 2011). A autora também argumenta em favor da importância desses arquivos e discute os impactos de sua transferência para outras instituições, algumas delas desinteressadas da construção documental das imagens.

¹¹⁹ Esse dado é relevante porque pode nos fazer concluir que a presença de arquivos de imprensa em arquivos públicos não é tão comum nos Estados Unidos quanto observamos no Brasil.

Fotografias individuais adquirem muitos sentidos diferentes no processo de transferência entre um relatório de governo para um sótão particular, para um mercado de pulgas até a parede de um museu. A academia de artes pergunta quem fez, encontra o autor e coloca a imagem no cânone acadêmico, um tipo de arquivo intelectual. (Ibid., p. 49, tradução nossa)¹²⁰

É importante notarmos que há no excerto novamente uma crítica ao esvaziamento de contexto da fotografia, em que argumentos artísticos ou exclusivamente visuais passam a substituir dados que dariam informação sobre a produção, circulação e construção das imagens. Transcendendo a importância exclusivamente dessas imagens e considerando que nenhuma fotografia é capaz de produzir sentido sozinha, a autora ainda afirma:

Mas o maior apelo está na informação que as ampliações adquiriram durante a circulação para revistas e editoras, anotações de editores de arte, funcionários da Magnum e, às vezes, até mesmo do fotógrafo. Essas anotações efêmeras criam uma história da ampliação em si e do mercado editorial para o qual essas imagens em circulação foram essenciais. Elas apresentam pouco ou nenhum apelo para o mercado das artes, que prefere imagens exclusivas e ampliações imaculadas. Mas a academia acolhe as inscrições como sinal de autenticidade e, para além disso, como prova de “sua existência singular no local onde por acaso está” — definição que Walter Benjamin utilizou para “aura”. (Ibid., p. 49, tradução nossa)¹²¹

Seria necessário alargar o potencial, não apenas informacional, mas inclusive probatório que é representado pelas inscrições, etiquetas, dobraduras, pós-produções e edições documentadas por meio desses documentos fotográficos. Diversas funções do veículo de imprensa que compõem a prática multiprofissional do fotojornalismo estão representadas nos documentos que encontramos nesses arquivos. Isso, por si, já justifica sua compreensão como arquivo, uma vez que é capaz de organicamente representar ações, atividades e expedientes de seu produtor. Sem essa dimensão, uma série de etapas e profissionais envolvidos na produção imagética do veículo de imprensa seria simplesmente apagada. A própria consciência da existência dessas etapas e expedientes é fruto, na nossa concepção, do que chamamos de abordagem sensível ao documento fotográfico, já mencionada.

Dessa maneira, é importante esclarecermos que, neste trabalho, buscamos destacar o valor primário do documento fotográfico, no sentido do registro de determinadas funções e da importância para o próprio veículo de imprensa, e também seu valor secundário, no sentido do potencial valor histórico e informativo que contém, em detrimento de seu valor artístico, mercadológico e visual, atribuído com tanta frequência, mas que compromete inclusive sua preservação. Esse destaque ficará ainda mais claro ao discutirmos a estrutura de arquivo do jornal Última Hora, um pouco mais adiante neste capítulo, e nos

¹²⁰ “Individual photographs acquire many different meanings in the course of moving from government report to private attic to flea Market to museum wall. Art scholarship asks who made it, finds an author, and places the image within the scholarly canon – a kind of intellectual archive.”

¹²¹ “But larger appeal lies in the information prints acquired while circulating to magazines and publishers, notes from art directors, Magnum staffers, and sometimes even the photographer. These ephemeral notes create a history of the actual print, and of the publishing industry for which such circulating images were essential. These prints have little or no appeal on the art market, which prefers its images unique and prints pristine. But scholars welcome the inscriptions as a sign of authenticity, and something more, a testament to ‘its unique existence at the place where it happens to be’ – the definition Walter Benjamin used to define ‘aura’.”

permite compreender a complexidade da construção do discurso de mídia, em que consiste o importante valor secundário que mencionamos: “Na verdade, esses eventos e celebridades foram em grande medida criados pela mídia, e a Magnum deu contribuições importantes para esse processo. [...] O arquivo preserva não os eventos em si, mas a matéria a partir da qual essas construções foram feitas” (PANZER, 2011, p. 50, tradução nossa)¹²².

No Brasil, outros autores têm debatido o assunto, adotando uma perspectiva que lança luz ao documento fotográfico e ao arquivo de imprensa, com a imensa vantagem de refletirem mais especificamente sobre a historicidade desse processo em contexto nacional. De todos já mencionados neste trabalho, destacamos Helouise Costa, Ana Maria Mauad, Silvana Louzada, Charles Monteiro e Telma Campanha de Carvalho Madio, esta última mais voltada para a formação dos arquivos de imprensa, um tema pouco abordado tanto no exterior quanto no Brasil. Encontraremos nessas abordagens algumas confluências com o contexto internacional que expusemos e algumas idiossincrasias do caso brasileiro.

Para isso, compreende-se o termo fotojornalismo como um conceito que abarca diversos atores e práticas fotográficas, realizado não apenas pelo fotógrafo que está na cena do acontecimento, mas por um conjunto de profissionais em uma instituição vinculada ao campo da comunicação: diretores de redação, chefes de reportagem, editores de fotografia, redatores, fotógrafos, diagramadores, secretários, arquivistas. (MONTEIRO; PROENÇA, 2016, p. 191)

Como já mencionamos, a perspectiva de que o fotojornalismo é atividade de muitos profissionais já nos permite conferir sensibilidade ao processo de produção da imagem publicada. No caso, a inclusão do arquivista nesse processo nos permite ir além e refletir sobre a influência do profissional de arquivo na seleção e disponibilização de fotografias no cotidiano da imprensa, sendo também ele parte desse processo. É importante reconhecermos como se estruturava o processo de produção de fotografias para a imprensa no Brasil no contexto do pré e pós-guerra.

“Antes de 1978, quando surgem as primeiras agências de fotografias, o trabalho do fotógrafo de imprensa era visto no âmbito de contratos com jornais e revistas e da venda de fotografias para esses veículos (atuando como freelancer)” (MONTEIRO; PROENÇA, 2016, p. 196). O excerto nos sinaliza duas considerações importantes: a primeira é a ausência de agências de fotografias nacionais no Brasil antes do final da década de 1970, o que significa que o país teria participado somente da segunda geração de agências que Panzer descreve, não da primeira, como demonstramos no bloco anterior. A segunda é a vinculação dos fotógrafos com jornais e revistas, muitas vezes de forma precária. Em âmbito nacional, não encontraremos agências contemporâneas às que surgiram no pré e pós-guerra na América do Norte e Europa, muito embora os periódicos nacionais comprassem fotografias dessas agências estrangeiras nesse

¹²² “In fact, those events and celebrities were largely created by the media, and Magnum contributed to that process in important ways. [...] The archive preserves not the events themselves, but the matter from which those constructions were made.”

mesmo período¹²³. Em vez disso, no Brasil surgem os grandes conglomerados de comunicação, como o Grupo Folha (1921), Diários Associados (1924) e o Grupo Globo (1925), que de certa forma monopolizavam esse tipo de demanda no mercado. Entre esse período e o surgimento das agências, destaca-se em 1939 a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) durante o governo Vargas, um fato importante no cenário da produção e circulação de fotografias de imprensa, sobretudo pela capacidade e abrangência do novo órgão, que substituiu uma antiga estrutura de propaganda criada em 1931. Também denota-se a atenção que Getúlio Vargas dá ao expediente da propaganda, o que, de certa forma, se relaciona com a própria fundação do jornal Última Hora, em 1951, para servir de plataforma de defesa popular do governo.

Como já apontamos, as revistas O Cruzeiro e Manchete marcam o universo de revistas ilustradas brasileiras das primeiras décadas do século XX no Brasil. É interessante observar que a presença da fotografia no princípio da atividade desses periódicos não é compreendida como prática fotojornalística pela maioria dos autores, estando, portanto, mais próxima da fase que consideramos como difusora de padrões de excepcionalidade, como vimos no bloco anterior.

As diferenças entre o fotojornalismo e a documentação realizada pelos primeiros fotógrafos de imprensa situam-se na própria concepção de fotografia. Se anteriormente ela era um apêndice do texto, a partir deste momento ela passa a apresentar um ponto de vista próprio sobre os acontecimentos relatados. A fotografia torna-se construção, segundo estruturas ideológicas nem sempre explícitas, respaldadas na sua pretensa imparcialidade. (COSTA, 1993, p. 79)

Essa constatação não significa afirmar que a revista ilustrada tenha antecedido o jornal ilustrado, por isso a autora refere-se aos fotógrafos de imprensa de modo geral. Nesse sentido, cabe esclarecermos que aqui não há uma oposição entre os formatos jornal e revista, e as considerações que fizemos e ainda faremos sobre as transformações na forma como compreendia-se a fotografia de imprensa valiam para ambos. Nesse tocante, cabe trazer o relato do jornalista Accioly Netto, que atuou em funções desde secretário de redação até diretor da revista O Cruzeiro ao longo de 34 anos, entre 1931 e 1965, período em que a revista alinhou-se às características das revistas estrangeiras mencionadas anteriormente quanto ao protagonismo do uso da fotografia. A respeito da reformulação do uso do dispositivo fotográfico pelo periódico nos primórdios de sua circulação, o jornalista diz o seguinte:

Na certeza de que não poderia contar com qualquer recurso extra e apesar das dificuldades aparentemente invencíveis, decidi que a saída era dar outro rumo editorial a O Cruzeiro: o das grandes reportagens, ao estilo da norte-americana Life ou da VU francesa, que evoluíra para a excelente Paris Match. [...] Foi a partir daí que O Cruzeiro começou a explorar as atualidades fotográficas do *faits divers* nacional e internacional. Essas histórias eram colhidas das sobras dos instantâneos da vida política, social e artística obtidos por O Jornal e O Diário da Noite e devidamente reconicionados. (NETTO, 1998, p. 48)

¹²³ A revista O Cruzeiro, por exemplo, passa a fazer uso intenso de imagens e notícias compradas de agências estrangeiras durante a década de 1930 (COSTA, 1992, p. 11). O próprio Última Hora, ainda antes da proliferação de agências nacionais, também o fazia esporadicamente.

Da fala de Accioly, destacamos alguns pontos importantes: em primeiro lugar, o reaproveitamento de material fotográfico entre os periódicos dos Diários Associados. Em seguida, ao contrário do que poderia parecer, nos primeiros anos da revista, a prioridade na produção fotográfica do conglomerado era dos jornais, e não das revistas. Por fim, o autor confirma os grandes temas que destacamos como temáticas fundamentais do excepcional no discurso fotográfico desses periódicos: a política, o columnismo social e as artes. Percebemos, portanto, que há uma ligação importante entre a produção das revistas e dos jornais, o que não nos permite dissociá-los no sentido da compreensão de sua produção fotográfica. É essa produção que se modificará na década de 1950 com a consolidação da fotorreportagem e do que passaremos a compreender por fotojornalismo. Ainda assim, vale apontar a complexidade da imprensa ilustrada anterior à década de 1950¹²⁴ no Brasil. Revistas como *O Cruzeiro* e *Manchete*, além de jornais como *O Jornal*, *O Diário da Noite* e *O Jornal do Brasil*, têm inclusive nas próprias trajetórias uma diversidade de conformações, abordagens e estruturas, que se modificaram com o passar das décadas em que circularam.

É no contexto da fotorreportagem que os expedientes de construção da imagem — ou seja, a edição — ganham ainda mais destaque:

Se, à primeira vista, a força desse novo tipo de reportagem deve-se à predominância da fotografia, uma análise mais cuidadosa revela que grande parte do poder de sedução da imagem deve-se, na verdade, ao trabalho invisível da edição. Invisível porque não se evidencia aos olhos do leitor, constituindo-se, porém, na motivação do seu interesse. (COSTA, 1992, p. 83)

A importância da edição nesse contexto novamente nos conduz ao arquivo de imprensa. A invisibilidade apontada por Costa — que não só seduz leitores como até pesquisadores, como dissemos — pode ser rompida se recorrermos ao arquivo. A essa altura já percebemos que o trabalho de edição, ou seja, a composição da narrativa visual da fotorreportagem e do fotojornalismo diário em geral é mais do que importante: é parte fundamental de sua existência. “A relação entre o fotógrafo e o editor é permeada de uma grande tensão, na medida em que é o editor quem dá o sentido definitivo das fotos, nem sempre condizente com a intensão original do fotógrafo” (Ibid., p. 68).

Compreendendo melhor o papel da edição, compreendemos também o papel do arquivo no cotidiano desses veículos de imprensa, uma vez que no arquivo estão os suportes que efetivamente documentam esse processo de construção narrativa e as diversas funções que o compõem:

No contexto da fotorreportagem a edição potencializava ao máximo a força das imagens através de artifícios que estabeleciam hierarquias na apreensão das imagens, guiando deliberadamente o olhar do leitor. A imagem fotográfica sofria cortes, ampliações, reduções, inversões, retoques e montagens diversas. A interferência no trabalho do fotógrafo era muito grande. Não podemos esquecer que o negativo fotográfico de formato quadrado, 6X6, ainda era o mais utilizado no

¹²⁴ A escolha desse marcador temporal é uma arbitragem que indica nosso maior interesse na imprensa diária, campo em que se situa nosso objeto e no fato de que, embora existam experiências anteriores, as décadas de 1950 e 1960 serão caracterizadas por esse tipo de produção: a fotorreportagem de imprensa. Ainda assim, é importante esclarecer que a revista *O Cruzeiro*, por exemplo, produzia publicações de fotorreportagens já na década de 1940, mas aqui consideraremos esse período fora do nosso escopo de reflexão. Não é nosso objetivo, portanto, cravar uma data inaugural, mas destacar uma fase de hegemonia.

período enfocado. Sendo assim, as fotografias retangulares, que eram maioria na revista, resultavam de cortes realizados no registro original. (Ibid., p. 87)

Vejamos um exemplo extraído do fundo Última Hora, apresentado nas figuras 40 e 41.

Figura 40 — Fotograma de folha de contatos com marcas de interferência editorial

Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo

Figura 41 — Fotografia publicada com o enquadramento definido no processo editorial

Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo

Sobre o exemplo acima, cabe inicialmente observarmos o seguinte:

A figura 1 [40] apresenta um fragmento de folha de contatos onde observamos um negativo positivado que sofreu interferências editoriais. Nele, alguns projéteis sobre uma mesa registrados durante uma fotorreportagem. Percebemos que o novo enquadramento sugere uma aproximação

dos projéteis, o que, na ampliação da fotografia, ganha novo efeito sobre o observador. A marcação narrativa fica latente na figura 2 [41], onde observamos a fotografia publicada e a manchete que eleva os simples projéteis a “balas de armas de guerra”, completando o redimensionamento dos projéteis na entonação que o jornal procurava atribuir ao episódio. Podemos dizer que entre o negativo, capturado pelo fotógrafo, e a fotografia como de fato circulou, existe um espaço muito grande, de múltiplas investidas, inclusive autorais, tornando o produto final consideravelmente distante do negativo que o originou. (ROMA, 2017, p. 7)

Constatamos, primeiramente, que a circulação da imagem fotográfica mobilizada no exemplo implicou a produção de três documentos distintos: o negativo, produzido pelo fotógrafo, o contato, sobre o qual o editor produz registros de suas orientações e, finalmente, o jornal impresso, contemplando o texto e a diagramação em que a fotografia foi inserida. Para além da diversidade documental, assunto sobre o qual voltaremos a tratar no próximo bloco deste capítulo, percebemos que o processo de construção da imagem fotográfica que circula, eficazmente documentado pelo arquivo do jornal, é também o processo de construção de um discurso sensacionalista. As “balas de armas de guerra” parecem existir em universo paralelo ao dos ordinários projéteis dispostos sobre a mesa da primeira imagem. Aqui não temos a sensacional foto de guerra, que faz do excepcional belicoso algo familiar, mas a cotidiana foto de violência, sensacionalizada pelo discurso do jornal.

Dessa forma também confirmamos que, como já mencionado, outro fator que reafirma o caráter popular do jornal é sua inovadora proposta visual. Não apenas na diagramação, com o uso de setas explicativas, textos em caixa-alta e frases fortes, mas, principalmente, uma renovação do uso da linguagem fotográfica em jornal. Louzada (2013) aborda o significado dessa proposta no contexto de um país com mais da metade da população acima de 15 anos analfabeta, como era o Brasil na década de 1950, grande parte dela em êxodo do campo para a cidade. Essa renovação visual não se dava apenas pelo aumento quantitativo de fotografias, mas pela forma como eram construídas, explícitas e muitas vezes didáticas, e principalmente pela grande inovação do uso de fotografias em sequência, com grande exploração do movimento, num regime de visualidade quase próprio do audiovisual.

Dentre os jornais que Ribeiro (2007) classifica como “inovadores”, apenas UH apela para a fotografia como linguagem usada como estratégia mercadológica para atingir um público popular. No contexto da imprensa diária carioca da década de 1950, a fotografia está associada a essa estratégia, sendo, portanto, meio fundamental de transmissão da notícia, e isso demandará novas maneiras de usar a linguagem imagética. (Ibid., p. 163)

Mais adiante, a autora acrescenta mais particularmente o caso das sequências:

A tecnologia fotográfica possibilita essa nova forma narrativa, uma sequência que não é a imagem em movimento do cinema, mas também não é momento decisivo, o flagrante instantâneo. É uma forma inovadora de narrar imagicamente o acontecimento, em geral um lance breve, de alguns segundos, que demanda a compreensão do leitor, ou seja, para que esta tessitura não usual seja aceita pelo leitor, deve ser apresentada como possível de existir, instaurando a verossimilhança. (Ibid., p. 165)

Dessa forma, pela importância do expediente fotográfico para o Última Hora e o papel ocupado pela fotografia na construção das narrativas do jornal, não é de se surpreender que o arquivo de fotografias tenha sido preservado e escondido no período de perseguição política da família Wainer, como também o interesse que esse material pode despertar, num sentido inclusive de interesse público, como já demonstramos anteriormente. Compreender esse arquivo é, portanto, compreender a forma como se estrutura a estratégia discursiva do jornal. Assim como em outros periódicos, Última Hora também dispunha de editoria e era no expediente interno que se davam as grandes construções visuais que estamparam suas páginas por duas décadas. Em entrevista para a historiadora Ana Mauad (identificada pela sigla AM), o fotógrafo Antonio Nery (NA), que trabalhou no Última Hora e no jornal O Globo, afirma:

AM: Editam muito a foto para ser publicada?

AN: Atualmente não.

AM: E na época que você trabalhava?

NA: Na época do negativo sim. Na época do negativo editava muito. Porque era o editor que escolhia as fotos, né? Ele tinha poder para escolher as fotos. Então, você fazia o material e o editor de fotografia escolhia a foto. E também exigia muito, porque quando achava que o material não tava bom ele chamava atenção, até mandava repetir. Quando podia repetir, ele mandava repetir! (ANTONIO..., 2009)

Com a nossa reflexão já distante da ilusão do instante decisivo, mais uma vez somos conduzidos ao arquivo como instrumento funcional do cotidiano do jornal e revelador da forma como se construíam seus discursos visuais. Compreender o arquivo do jornal significa abrir portas para uma compreensão contextualizada do documento fotográfico e, portanto, do próprio fotojornalismo, e também para problematizar a maneira como tem se estabelecido a preservação de fotografias nas décadas mais recentes, em muito influenciada por esse ambiente.

4.6 O ARQUIVO TÉCNICO DO JORNAL ÚLTIMA HORA: PRODUÇÃO E ACUMULAÇÃO

Conforme informa o próprio Guia do Acervo atual do Apesp, vigente desde 2019, o Arquivo Técnico do jornal foi o responsável pela acumulação original do conjunto entendido como fundo Última Hora e se subdividia em duas seções: Arquivo Remissivo de Assuntos e Serviço de Documentação. O Arquivo Remissivo de Assuntos era responsável pela acumulação de ampliações e contatos fotográficos, divididos ainda em dois eixos: nominal e temático. O Serviço de Documentação era responsável pela acumulação dos jornais já finalizados e impressos e por sua conversão para microfilmes para consulta. Em 1962, foram integrados a esse acervo o conjunto de negativos acumulados até então pelo departamento fotográfico do jornal, mas com a manutenção de sua ordenação por missões fotográficas cronológicas, sem inserção nos dossiês temáticos elaborados pelo Arquivo Remissivo de Assuntos. Dessa maneira, podemos considerar que o Arquivo Técnico passa a possuir uma terceira divisão, a dos negativos.

O Arquivo Técnico desempenhava um papel referencial cotidiano para a execução das atividades do jornal, seja na remessa diária de documentação que recebia, de jornais e fotografias, seja na consulta, também diária, aos dossiês alimentados por essa documentação. Mesmo considerando que cada empresa jornalística se organiza com suas próprias peculiaridades, podemos afirmar que a articulação para conformação do arquivo entre jornais e fotografias, separando negativos e ampliações, é razoavelmente tradicional. Ao descrever o programa do curso oferecido pela disciplina Bibliotecas e Arquivos Jornalísticos na Universidade de Brasília (UnB) em 1968, o artigo *Atualidade dos estudos de biblioteca e arquivos jornalísticos* menciona duas aulas cujo conteúdo nos ajuda a entender a recorrência desse tipo de conformação:

Arquivos de Recortes: Arquivos confinados ao jornal; Arquivos acrescidos de outras fontes; Pastas, envelopes, álbuns, caixas no acondicionamento de recorte; Bibliografia e assunto como divisões de arquivo; Subdivisões geográficas; A vida das empresas como divisão; Número básico de recortes por artigo e emprego de suas remissivas nos recortes em vários exemplares (múltiplos).
Arquivos de Fotografias, clichês e Negativos: Conservação das fotografias pelo serviço; Arquivos divididos e arquivos que reúnem recortes, fatos e clichês; Manutenção das fotografias com os recortes; Manuseio, corte, expedição, registro, redação da legenda das fotografias; Índices numéricos fichados; Preparação das fichas de índice; Duplicação; Coleção das fichas para o arquivo; Sugestões para arquivos que possuam pequenas coleções; Arquivos de clichês separado segundo a largura das colunas; Ordem indexação, várias combinações dos negativos mantidos no serviço. (MOURA, 1968, p. 60, grifo do autor)

Os temas abordados nas aulas nos permitem perceber que a maneira como se estruturava o Arquivo Técnico do jornal Última Hora é muito similar ao que se praticava e, mais do que isso, do entendimento dessa prática como coerente à prática arquivística. No caso do jornal Última Hora, como a própria nomeação do setor permite perceber, entendia-se essa acumulação como de natureza arquivística. Ao nos confrontarmos com essa estruturação, sobretudo do Arquivo Remissivo de Assuntos, é possível constatar duas características que, apesar de muito recorrentes em arquivos de jornais, podem causar certo estranhamento quando vistas a partir dos critérios da arquivística: a aparente ordenação por assuntos dos dossiês e a ausência de idades bem-estabelecidas para a documentação, ou seja, o que se produz imediatamente se considera permanente, mas tudo que é permanente segue sujeito à transformação. Não há, nesse sentido, arquivo corrente ou permanente. Essas são, do ponto de vista deste trabalho, as mais desafiadoras características de um arquivo de jornal e, para compreendê-las melhor, convém discutirmos a maneira como a produção e acumulação desses documentos funcionava.

A fotografia no fluxo de uma empresa jornalística inicia-se na redação e está sempre vinculada a uma pauta de uma determinada editoria. Por isso, acreditamos que a primeira classificação possa ser pelas editorias existentes nos jornais, de acordo com as rotinas e divisões dos trabalhos. Essas editorias são definidas de acordo com os temas trabalhados pelas empresas, por exemplo: Política, Cotidiano, Cultura, Esporte, Finanças etc. (MADIO, 2015, p. 166)

Como mencionado no excerto, a pauta, que motiva a missão fotográfica, era definida na redação do jornal entre os editores e, no caso do Última Hora, sem a participação dos fotógrafos. O serviço fotográfico do jornal, entendido como o trabalho do repórter fotográfico, começava com a atribuição da

pauta e se encerrava com a entrega dos negativos ao departamento fotográfico, responsável pela produção de contatos e ampliações encaminhados à editoria, na redação. O fotógrafo geralmente escolhia duas ou três capturas que recomendava para serem ampliadas, mas sequer acompanhava o resultado final, sendo confrontado com as decisões finais acerca do que seria efetivamente publicado apenas nas bancas, junto com todos os leitores¹²⁵.

Na lógica de produção da fotografia nesse contexto, do ponto de vista da autoria documental, o fotógrafo é autor apenas do negativo. A “missão fotográfica” de negativos documenta, portanto, o trabalho de reportagem desempenhado pelo fotógrafo no cumprimento, ou não, de uma pauta pré-estabelecida. Importante lembrar que uma mesma saída, ou missão fotográfica, poderia abarcar diversas reportagens, nem sempre separadas para o arquivamento dos negativos. Em entrevista a Ana Mauad (AM) e Silvana Louzada (SL) pelo Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (LABHOI–UFF), o fotógrafo Rodolpho Machado (identificado pelas letras RM abaixo) nos ajuda a compreender um pouco esse processo de solicitação e execução da missão fotográfica no jornal Última Hora:

AM – Mas, e, tinha editor de fotografia ou os fotógrafos que trabalhavam na edição? Como é que é...

RM – Não. Era o departamento. O repórter descia com uma guia para o fotógrafo, que era uma coisa que eu sempre, eu sempre briguei muito, né, a minha vida toda, esse negócio de, de “Vai lá, apanha o fotógrafo e sai”. O fotógrafo não sabe o quê que vai fazer... [...]

SL – E aí, aí você estava falando da A Última Hora, que aí o, o repórter passava e pegava...

RM – É, “Passa... Passa lá embaixo e apanha o fotógrafo”.

SL – Ahã.

RM – E isso era muito ruim. O fotógrafo saía assim: “Olha, nós vamos fazer uma matéria assim. Ó, nós vamos fotografar o cara que, a mãe do cara que foi assassinado”.

AM – Ham.

RM – Era tudo assim. Não era uma coisa... Chamar e... E reunir, conversar. Por exemplo, hoje nos jornais, você, com o avanço da tecnologia, todo departamento fotográfico tem um, tem um computador. Então a pauta, já, já sai no computador. (MACHADO, s/d)

Uma vez de volta ao jornal, o fotógrafo ficava novamente à disposição dos repórteres para outras pautas.

¹²⁵ Informações obtidas no relato de fotógrafos que trabalharam em diversos períodos do jornal Última Hora como Walter Firmo (que atuou entre 1955 e 1960), entrevistado pelo autor em 28 de julho de 2020, Rodolpho Machado (1959–1968), entrevistado pelo Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (LABHOI–UFF), e Milton Guran (1971), entrevistado pelo autor em 1 de agosto de 2020. Isso demonstra que essa prática foi uma constante por praticamente toda a existência do Última Hora.

Figura 42 — ICO_001_002974_001 — Roberto Maia, chefe do departamento de fotografia, que cumpria as funções de editor de Última Hora, em frente a quadro com a escala dos fotógrafos, em 1951.¹²⁶

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO - MEMÓRIA PÚBLICA

Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo

As informações consideradas relevantes para o arquivamento da missão eram assunto (título da pauta), autoria, repórter, data, seção (editoria) e quantidade de fotogramas, sendo a cronologia, como dissemos, sua lógica de ordenação. Por esse motivo, podemos considerar que o arquivo de negativos é o arquivo do serviço fotográfico do jornal. Cabe destacar que não é a imagem que orienta esse tipo de arquivamento, mas a motivação do episódio, a pauta — ou seja, não é o conteúdo dos fotogramas, mas a origem.

¹²⁶ No quadro, percebemos a pauta apresentada como “assunto da reportagem”, que depois nortearia o arquivamento dos documentos produzidos na missão fotográfica.

FIGURA 43 — Envelope original para arquivamento de negativos do jornal Última Hora

EDITORA	Última Hora	S. A.	Nº	4210
Assunto:	<u>Caminhão bate na árvore e vira a carga na</u> <u>Avenida Presidente Vargas.</u>			
Fotógrafo:	<u>Diniz Rodrigues</u>			
Repórter:	<u>Renato Kloss</u>			
Seção:	<u>Geral</u>			
Data:	<u>09/12/1969</u>	N.º de Chapas:	<u>6-35mm</u>	
MOD. 06-28				

Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo

Nesses casos, a pauta, entendida como função original do documento, de fato promove a orientação da lógica arquivística que garantirá a produção, a acumulação e o acesso aos negativos fotográficos, não devendo ser confundida com a descrição do conteúdo das imagens, uma vez que nem sempre a pauta se realizava da maneira como se planejou e, com muita frequência, novas pautas poderiam surgir no decorrer da saída do fotógrafo, subjazendo à proposta inicial. Ainda assim, reforçando que o contexto documental prevalece ao conteúdo no ambiente de arquivo, a pauta documenta mais do que a motivação primária da missão, mas a razão de ser do expediente fotográfico que se empreendeu, a despeito da maneira como efetivamente se realizou.

No caso específico do jornal Última Hora, não foram arquivadas as pautas com os negativos, o que nos permite inferir — e confirmar por meio dos relatos dos fotógrafos — que não havia a formalização de um documento como pauta, mas sim uma guia, ou “papelzinho”, como se referem os fotógrafos, que sequer era arquivada. Ainda assim, os temas das diversas editorias do jornal ainda nos servem como elementos vinculadores da documentação, mesmo que sem documentos textuais, mas garantidos pela própria organicidade do conjunto, sendo reveladores das pautas empreendidas pelo jornal, como Madio nos permite confirmar.

O departamento fotográfico produzia os contatos, a partir dos quais a editoria de fotografia selecionava imagens, editava enquadramentos e solicitava a produção de ampliações fotográficas, e essas eram novamente objeto de novas edições e estudos de enquadramento. Eventualmente o enquadramento era demarcado pelo editor no próprio negativo, como demonstra o exemplo abaixo. No entanto, na maioria

dos casos, esse tipo de registro se dava sobre os contatos ou ampliações, como demonstraremos na sequência.

Figura 43 — ICO_001_014389_006 — Frame de negativo 6x6 cm digitalmente positivado, com marcações de enquadramento no próprio suporte. Imagem mostra o prédio do jornal Última Hora no Rio de Janeiro em 1959.

Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Finalizada a reportagem, contatos, ampliações e recortes de jornal eram encaminhados ao Arquivo Remissivo de Assuntos, onde eram classificados e incorporados aos dossiês temáticos a partir das editorias que os geraram. Nesse sentido, embora chamado “de assuntos”, na verdade a lógica de ordenação dessa parcela da documentação se dava em coerência com a organicidade das editorias do jornal, sendo essa divisão não arbitrária, mas pertinente à ordem original do conjunto. As ampliações recebiam carimbos e outros tipos de recursos de contextualização no verso, como escritos e até colagens de partes do jornal. As folhas de contato não recebiam esse tipo de contextualização e eram, geralmente, arquivadas no final do dossiê. Atualmente as pastas temáticas se apresentam como apresentado nas figuras 44 e 45, abaixo.

Figura 44 — Vista interna e externa de uma pasta de contatos e ampliações do fundo Última Hora, em pasta de plástico corrugado azul, atendendo a uma ordenação interna do Apesp.

Fonte: Autoria própria (2015)

Figura 45 — Vista interna e externa de uma pasta de contatos e ampliações do fundo Última Hora, em pasta de plástico corrugado azul, atendendo a uma ordenação interna do Aesp.

Fonte: Autoria própria (2015)

As pastas de plástico corrugado azul apresentadas nas figuras acima atendem a uma ordenação interna do Aesp, sob a localização lógica estabelecida na instituição. As pastas internas, de papel cartonado branco, correspondem aos assuntos mencionados no catálogo temático e nominal do acervo. Essa ordenação foi revista pela instituição em momento posterior à conclusão deste trabalho.

Atualmente, no Aesp, não é possível mais encontrar recortes de jornal na maioria das pastas, salvo por algumas exceções e por recortes colados às fotografias pelo verso. Embora não existam registros oficiais da remoção dos jornais de dentro dos dossiês, sua eventual presença aponta para a prática de arquivamento de fotografias e recortes de jornal, sem que seja possível compreender em que momento um volume maior de jornais teria sido removido do conjunto. Apresentamos abaixo alguns exemplos de folhas de contatos para nosso exame e discussão.

Figura 46 — Folha de contatos de 35 mm (UH1732): a folha de contatos permite a visualização seriada das imagens, possibilitando, antes de tudo, uma percepção geral da missão fotográfica.

Fonte: Autoria própria (2015)

Figura 47 — Folhas de contatos de 6x6 cm (UH1793): indicações em caneta esferográfica azul indicam recomendações editoriais para elaboração das ampliações fotográficas, com novos enquadramentos e supressões.

Fonte: Autoria própria (2015)

Figura 48 — Folhas de contatos de 6x6 cm (UH1793): indicações em caneta esferográfica azul indicam recomendações editoriais para elaboração das ampliações fotográficas, com novos enquadramentos e supressões.

Fonte: Autoria própria (2015)

Figura 49 — Folha de contatos de 6x6 cm e ampliação fotográfica: dispostos lado a lado, contato com indicações de enquadramento e ampliação feita a partir dessas indicações.

Fonte: Autoria própria (2015)

Pelo caráter intermediário que a caracteriza, entre o negativo e a ampliação, com muita frequência a folha de contatos pode ser entendida como uma etapa instrumental da produção fotográfica apenas com a função de dar visibilidade ao que foi obtido no negativo. Ao descrever as formas documentais em que se apresenta o documento fotográfico, Lopez as coloca da seguinte forma:

- A) O positivo final é, por excelência, o documento final, que pode ser obtido tanto pela captação direta da luz emitida pela cena real (daguerreótipos, polaroid, diapositivos), quanto por intermédio de um negativo ou de recursos digitais.
 - B) O negativo fotográfico é utilizado como intermediário entre a cena e a imagem final, possibilitando tanto uma escolha dos materiais a serem transformados em positivos, como utilizações posteriores e múltiplas da mesma imagem em documentos distintos.
 - C) O positivo instrumental de contato é produzido a partir de negativos de pequeno formato apenas para permitir uma visualização mais precisa da imagem. Costuma ser feito tanto por instituições de guarda de acervos fotográficos — destinados à escolha dos positivos ampliados a serem consultados (os documentos finais) —, como por fotógrafos e agências de notícias — para a seleção das imagens a serem reproduzidas, as quais se tornarão documentos finais.
- Essa proposta é provisória e se restringe aos documentos fotográficos obtidos nas etapas do processamento da técnica fotográfica. Assim, a utilização da imagem fotográfica em outros documentos (postais, livros, jornais, cartazes, camisetas etc.) supõe a definição de outras espécies e formas documentais, onde a informação fotográfica imagética entra como componente. (2000, p. 177–178)

Como demonstramos, no caso desse acervo, podendo ser estendido aos acervos gerados por atividade fotojornalística de modo geral, a folha de contatos não se coloca apenas como uma etapa intermediária de visualização, mas como registro da função editorial do jornal. Além de possibilitar a visualização dos negativos positivados e a missão de forma seriada, a folha de contatos é suporte de parte

da construção narrativa do jornal, permitindo primeiramente a comunicação entre os setores do jornal e, de forma secundária, constatar de que maneira os recursos visuais das imagens obtidas em campo foram mobilizados para construir o discurso apresentado na publicação.

Compreendendo que nenhum documento é alienável do seu contexto de produção, a folha de contatos cumpre um papel importante no estabelecimento desse contexto e, mais do que isso, o próprio jornal reutilizará esse recurso documental todas as vezes que precisar recuperar o conteúdo de determinada missão fotográfica ou as formas como já se instrumentalizou a utilização daquelas imagens. As ampliações possuem função muito semelhante nesse contexto, sendo suporte não apenas de seleções e enquadramentos, mas de uma diversidade imensa de recursos editoriais para adaptação da imagem para ser publicada.

Tendo por norte as colocações de Lopez (2000), podemos compreender, portanto, o jornal impresso como documento final da empresa jornalística, documento em que a fotografia servirá como componente. No entanto, negativos e contatos, como os que vimos até agora, apresentam-se como documentos fotográficos das funções que conduzem ao documento final, o jornal. A eles, somam-se as ampliações, sobre as quais convém discutirmos alguns exemplos.

As figuras 50 e 51 abaixo apresentam frente e verso de uma fotografia do fundo Última Hora, na qual podemos notar as marcas de dobradura que revelam as múltiplas possibilidades de enquadramento que a imagem oferecia. Entre elas, vemos dobras que podem incluir ou excluir o corpo morto do jovem Luiz Paulo Cruz Nunes, as expressões dos que estavam a sua volta e as marcas do corpo ferido pela polícia durante manifestação de estudantes em outubro de 1968. No verso, encontramos a legenda que acompanhou a fotografia na publicação, as informações sobre fotógrafo e repórter que acompanharam o episódio e as informações descritivas, incluindo seu lugar na classificação interna do Arquivo Remissivo (Ensino) que a fotografia recebeu depois de arquivada. Por fim, na lateral esquerda do verso, é possível ver a notação interna do Apesp.

Figura 50 — Frente da fotografia ICO_UH_1793.91: marcas de dobradura que revelam as múltiplas possibilidades de enquadramento que a imagem fornecia.

Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo

Figura 51 — Verso da fotografia ICO_UH_1793.91: legenda que acompanhou a fotografia na publicação, informações sobre fotógrafo e repórter, informações descritivas e notação interna do Apesp.

ENSINO = R.J. (ESTUDANTES) (CONFLITO ENTRE ESTUDANTES UNIVERSITÁRIOS DA FACULDADE DE CIÊNCIAS MÉDICAS E A POLÍCIA) OUT. 68
Funerais de Luís Paulo Cruz Nunes, acadêmico morto na refrega.

4129
ASSUNTO: Sepultamento de Luís Paulo Cruz - 6 estudantes mortos pela polícia
FOTÓGRAFO: Luis
REPÓRTER: Beatriz
23-X-68

COPIA 1 ORIGINAL
5 cols
24 OUT 1968
FOTOFONIA
102

ICO_UH_1793.091

O acadêmico de medicina Luís Paulo foi sepultado antes da hora, o que não evitou o acompanhamento numeroso e marcado por cenas patéticas. Uma senhora, tia do morto, chorava para agredir os mas foi segurada.

Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo

No próximo exemplo, apresentamos outra ampliação com dobraduras para estudo de enquadramento. Neste caso, também ficam evidentes as transformações discursivas proporcionadas pelas diversas opções de composição: um quadro mais geral destaca o volume de pessoas, enquanto o enquadramento aproximado torna a cena mais dramática, colocando o foco no choro da menina à esquerda da imagem e na atitude desesperada da mulher à direita.

Figura 52 — Fotografia ICO_UH_AMP_1079_140: Ampliação com dobraduras para estudo de enquadramento.

Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo

Na figura 53, na próxima página, mais uma ampliação com dobraduras para estudo de enquadramento. Neste caso, as duas dobraduras verticais indicam a possibilidade de remoção do espaço vazio à direita, o que daria à presença dos militares um volume maior, e do soldado de braços cruzados à esquerda, o que daria mais ação à cena.

Figura 53 — Fotografia ICO_UH_AMP_1079_196: ampliação com dobraduras para estudo de enquadramento.

Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo

Figura 54 — Fotografia ICO_UH_AMP_1076_153: ampliação com dobraduras para estudo de enquadramento. Linhas coloridas incluídas por nós destacam as marcas de dobras para composição do quadro.

Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo, com marcadores coloridos de autoria própria (2020)

Na figura 54 acima, mais uma ampliação com dobraduras para estudo de enquadramento, onde incluímos marcadores coloridos para dar destaque às diferentes composições de quadro exploradas com as dobras pela edição. Neste caso, chama nossa atenção a polissemia de sentidos da fotografia que, em

função de cada dobradura, pode gerar fotografias completamente diferentes. Entre as opções, a dramaticidade do olhar do policial à esquerda, a contraposição desse olhar com o garoto à direita, ambos negros, e uma associação empática entre os dois. O garoto em segundo plano com os capacetes militares em primeiro, destacando uma evidente desproporção de forças, e a inclusão, nesse quadro, dos braços cruzados para trás dos policiais espreitando, que faz dessa desproporção mais próxima do observador.

A intervenção mais frequente que observamos entre as ampliações é o carimbo, presente na quase totalidade de documentos desse formato no fundo. O carimbo nos remete aos atributos diplomáticos mais típicos de contextualização e autenticidade, fazendo-se um elemento fundamental na identificação desse tipo de documento. Também muito frequente, a dobradura para estudo de enquadramento, que transforma a superfície fotográfica em uma rede tridimensional de possibilidades visuais e discursivas. Vale destacar que não convém ao arquivista nem ao conservador responsável pelo conjunto buscar reverter de alguma forma esse tipo de intervenção, que carrega consigo, como demonstramos, uma etapa preciosa do processo de construção da imagem. A imagem que ingressa ao jornal como negativo passa, nesse estágio, por um segundo momento de estudo, avaliação e redirecionamento, demonstrando a pluralidade de etapas e investidas para o alcance de uma determinada narrativa visual, que a qualquer momento pode ser revista ou redirecionada, segundo as necessidades do veículo de imprensa. No entanto, existem ainda outros tipos de intervenções que, com maior ou menor frequência, também podem ser encontradas no conjunto. Apresentamos a seguir alguns exemplos.

Figura 55 — Fotografia com retoques.

Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo

Figura 56 — Fotografia com retoques.

Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo

Figura 57 — Retrato com retoques para a produção dos ditos “bonecos”, rostos recortados de personagens ou personalidades que eventualmente estampavam as notícias

Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo

Figura 58 — Fotografia ICO_UH_AMP_1080_051: ampliação com reenquadramento em círculos

Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo

No caso acima, os círculos que decompõem a imagem indicam os focos de atenção que podem ser extraídos da imagem. É curioso que, se todos fossem publicados em sequência, seriam capazes de produzir um efeito de ação e narrativa estendida para o episódio a partir de uma mesma fotografia.

No próximo exemplo, da figura 59, mais um caso que não é único: as informações escritas nas faixas foram adicionadas depois da revelação e ampliação. Em alguns casos, trata-se de reforço do que está escrito, mas pouco legível nas faixas; em outros casos, não é possível recuperar nada na informação original da faixa.

Figura 59 — Fotografia com edições.

Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo

Figura 60 — Detalhe da figura 59.

Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo

Tendo em tela esses exemplos, percebemos de forma mais clara o que significa a compreensão do fotojornalismo como um trabalho coletivo, como já dissemos neste capítulo. A construção da imagem publicada envolvia fotógrafo, repórter, laboratorista, editor de fotografia, a chefia de redação e até o

próprio arquivista. Percebemos também o complexo e determinante trabalho de edição fotográfica que separava o negativo e a fotografia publicada no jornal. No caso do Última Hora, um trabalho de edição marcante, como permite observar o depoimento do fotógrafo Alcyr Mesquita Cavalcanti (identificado como AC), também para o LABHOI:

AM – Vamos, vamos esclarecer primeiro, pra ficar claro aqui. Tem o editor de fotografia... todo jornal tem o editor de fotografia?

AC – (intercalando) Tem.

AM – Isso é uma coisa que começa... Cê sabe exatamente (?) quando, por que...?

AC – Olha, o, o... Eu não sei quando começou. Me parece que foi na transformação do Jornal do Brasil.

AM – Ahã!

AC – Não, A Última Hora. A Última Hora é que parece foi o primeiro, que o Samuel Vainer... Eu acho que o primeiro editor de fotografia dele foi um, um velho comuna (?) chamado Roberto Maia. E ele como... Ele era um, um stalinista. Então ele, ele fazia umas pautas férreas (?) e os fotógrafos tinham um respeito, uma adoração por ele porque ele comprava a briga do fotógrafo. Ao mesmo tempo que ele exigia, sujeito, é... tava mal vestido ele mandava voltar pra casa e colocar um paletó e uma gravata e ao mesmo tempo não permitia que fizesse nada errado, desde as demissões, a questão salarial, atraso de pagamento, não pagar um táxi pro fotógrafo, prisões que na época havia, ele não permitia nada disso, entendeu? Do mesmo modo que ele exigia ele também exigia do patrão. O, o Erno ele ainda tinha muito prestígio, o Alberto Vieira também. Mas eu comecei a notar o Jorge Aguiar, que (nós), foi nosso editor no Diário de Notícias. Eles todos tinham muito prestígio junto a redação. (foi uma fotografia) fotografia, o que eles resolvessem era o resolvido, agora não vejo mais isso, entendeu? Agora, infelizmente não existe mais, é... Isso tenho visto de uma maneira geral, é, o... A última palavra é dada pelo editor de redação e às vezes pelo sub-editor, às vezes pelo chefe de redação. O, o editor de fotografia era quem dava a última palavra. (CAVALCANTI, s/d)

Os contatos e ampliações são, portanto, suporte do trabalho de editoria fotográfica do jornal, tendo suas marcações executadas pelos próprios editores e laboratoristas, estes últimos especialmente nos retoques. O assunto da edição da fotografia e o percurso que ela percorre entre o negativo e a página impressa não são debatidos com muita frequência no meio fotográfico. A edição é facilmente associada à depreciação do trabalho fotográfico ou ainda à insinuação de farsa ou “cascata” do conteúdo da imagem. Assunto de semelhante controvérsia é a montagem da cena para fotografar, método recorrente entre muitos fotógrafos, um pouco mais debatido do que a edição. Essa situação coloca certa dificuldade em esclarecer, para além do que fizemos, as etapas que envolvem esse trabalho, ficando apenas a certeza de que o arquivo é indicativo de sua existência.

Ao analisarmos a estrutura interna do Arquivo Remissivo de Assuntos, encontramos, como dissemos, duas categorias: nominais e temáticas. Os dossiês temáticos são compostos de contatos e ampliações e estão subdivididos em polícia, futebol, política e geral. Embora pareçam organizadas por assunto, não podemos deixar de levar em consideração que essas categorias correspondem, ainda que não diretamente referenciadas, às editorias do jornal, o que implica inclusive a especialidade dos repórteres e fotógrafos envolvidos, bem como sua utilização interna no jornal.

Retomando a colaboração de Madio, nesse caso consideramos que o arranjo do Arquivo Remissivo de Assuntos remonta à funcionalidade das editorias do jornal, produtoras desse tipo de documentação.

Nesse sentido, encontramos nessa estrutura uma coerência e organicidade com as funções que esses documentos desempenhavam para a execução das atividades de seu produtor. Visto isso, podemos considerar que, no contexto da produção e acumulação de documentos fotográficos pelo jornal Última Hora, não apenas a estrutura geral do Arquivo Técnico encontra coerência arquivística com as funções originárias dos documentos, mas a própria estrutura interna do Arquivo Remissivo de Assuntos também pode ser compreendida dessa forma.

É importante esclarecermos que não se trata de defender uma ordenação arquivística por assuntos, matéria reiteradamente rejeitada por Lopez (2000) e que, como já discutimos neste trabalho, pode representar um empecilho para a compreensão documental da fotografia. Trata-se aqui de compreender que *neste caso específico de produção documental* — ou seja, da empresa jornalística —, essa ordenação não é feita a partir de descrições arbitrárias ou de um tratamento biblioteconômico, mas da compreensão da própria ordem original das editorias do jornal. De certa forma, é uma lógica de acumulação que associa a função geradora — a editoria/pauta — e o usuário institucional que recorrerá a essa lógica para reaccessar os documentos fotográficos. Lopez nos esclarece a pertinência desse tipo de estruturação:

A inserção do usuário institucional como um elemento da organização arquivística de documentos imagéticos permite entender traços mais evidenciados da imagem — relacionados ao seu conteúdo informativo — sem perder o vínculo com a produção institucional. Esses conteúdos informativos são vistos como parte da geração administrativa do documento. (2000, p. 174)

Neste caso específico de acumulação, o próprio jornal subdividia suas atividades por assuntos, ainda que informalmente, e essa maneira de ordenação também torna viável a recuperação da informação pelo próprio usuário institucional. A prática jornalística é baseada na tematização da realidade, e é por meio dessa prática que o jornal é capaz de antecipar o fato para produzir a notícia. Sendo assim, o arquivamento nessas condições é espelho da própria atuação do jornal.

Compreendendo o Arquivo Remissivo de Assuntos como um arquivo, convém considerarmos que os documentos fotográficos nele depositados são distintos dos documentos fotográficos depositados no arquivo de negativos e distintos também do jornal publicado, portador este da imagem obtida por meio do processo que a documentação anterior permite inferir. Por esse motivo, constituem documentos fotográficos distintos, arquivados em etapas também distintas da produção fotográfica.

Dessa forma, temos duas etapas no arquivamento do material fotográfico nas empresas jornalísticas: o original (negativos) que irá para o Arquivo de Imagens ou ficará na Editoria de Fotografia, e as ampliações que são encaminhadas para o Centro de Documentação e/ou Banco de Dados para disponibilização às demais editorias e público em geral. (MADIO, 2015, p. 168)

Estamos de acordo com Madio no que se refere à pauta ou editoria como vínculo arquivístico, mesmo quando não documentada, e à configuração de duas etapas distintas de arquivamento. No entanto, convém considerarmos que, no caso do Última Hora, todas as etapas eram entendidas como arquivísticas, não existindo uma distinção entre centro de documentação, banco de dados e biblioteca, como

efetivamente pode ocorrer em alguns jornais. Consideramos oportuno também tecermos algumas considerações sobre a noção de negativo como original, da qual não estamos convencidos. Para essa discussão, recorremos ao Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (2005) e suas acepções de “original”:

original

1 Documento produzido pela primeira vez ou em primeiro lugar.

2 Versão final de um documento, já na sua forma apropriada. Ver também minuta. (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 127)

Como podemos notar, a primeira acepção poderia encontrar concordância com a noção de negativo como “original”, não fosse o fato de que as ampliações e contatos são diferentes do negativo, não apenas do ponto de vista da forma e conteúdo, mas sobretudo da produção, não sendo, portanto, uma primeira produção de um mesmo documento, mas uma multiplicidade de produções de documentos distintos. Possuem produtores internos diversos e documentam etapas diferentes do processo de construção da imagem. Integram séries documentais distintas, produzidas a partir de funções distintas do jornal. Enquanto o negativo é produto do serviço fotográfico, os contatos e ampliações são produtos diretos da atividade de editoria fotográfica. Enquanto o primeiro tem por função a produção de registro visual em torno de uma determinada pauta, os outros funcionam como recurso diagramativo e discursivo do jornal, a partir de suas editorias. Ou ainda, nas palavras de Lopez:

A reprodução da informação do negativo (a imagem) não representa necessariamente uma reprodução do documento. Na maioria das vezes implica a produção de um outro documento — único dentro de seu contexto arquivístico. (2000, p. 113)

A segunda acepção do dicionário nos conduz a interpretar a fotografia publicada como “original”. Se entendermos as etapas anteriores como intermediárias, tal concepção encontraria sentido. Ainda assim, em que pese a empresa jornalística considerar o jornal impresso um documento final — o que ocorre com muita frequência, como trataremos a seguir —, isso não implica na eliminação dos documentos produzidos nas etapas anteriores, tampouco sua compreensão como replicação de um mesmo documento ou instrumento a ser descartado. Tanto é que o jornal não os descarta. Sobre esse assunto, cabe também destacar que a noção de “minuta” ou “rascunho” já se mostrou insuficiente para a compreensão das etapas fotográficas, o que não nos permite considerar qualquer um desses documentos dessa forma.

Lopez (2000, p. 178), em concordância com Duranti (1996, p. 33), considera o positivo (a ampliação) como documento original, o que também não é suficiente para o caso em análise, uma vez que tanto negativo quanto positivo são intermediários da construção da página impressa, sendo esta um documento final. Portanto, cabe reafirmarmos, nesse caso de produção documental, o jornal impresso como documento final e o negativo, contatos e ampliações como documentos fotográficos intermediários distintos, porque produtos de atividades distintas de seu produtor. As etapas entendidas como intermediárias são todas preserváveis por serem úteis à continuidade das atividades do produtor.

A complexidade de etapas envolvidas na construção da imagem que é publicada pelo jornal é expressa pela diversidade de formatos que compõem o conjunto documental. Essa diversidade não se estabelece apenas pelos processos editoriais que destacamos, uma vez que, ainda que não haja nenhum tipo de interferência, negativos, contatos, ampliações e a foto publicada não constituem cópias de uma mesma matriz, que seria o negativo. São documentos semelhantes do ponto de vista do conteúdo, mas distintos do ponto de vista arquivístico. As edições, quando ocorrem, só fazem dessa diversidade ainda mais latente.

Seja na diversidade de suportes, formatos ou tipos documentais, a variedade de documentos fotográficos produzidos pela prática do fotojornalismo corresponde à variedade de instâncias e agentes envolvidos na construção da imagem. Os documentos resultantes desse processo são distintos, porém interligados, promovendo organicamente a dimensão contextual que defendemos como terreno adequado para a preservação de documentos de natureza arquivística. Só podemos compreender como funcionava o jornal Última Hora se nos ampararmos nessa lógica de produção e acumulação.

Por fim, resta ainda tratarmos do Serviço de Documentação, última repartição do Arquivo Técnico. Compreender a acumulação dos jornais publicados como de natureza arquivística também pode gerar certa estranheza, uma vez que o jornal concluído e impresso não seria, *a priori*, um documento a ser arquivado pelo próprio jornal, salvo quando possui algum valor probatório, como é o caso de jornais financiados com recursos públicos. Além disso, conjuntos de jornais geralmente são entendidos como coleção, ou seja, como hemerotecas. No entanto, consideramos que a reunião desses jornais não era motivada por colecionismo, mas por acumulação. Ao diferenciar arquivos de bibliotecas, Schellenberg (1974, p. 21–25) aponta que essa diferenciação não se dá em função do suporte ou das características físicas dos materiais reunidos, mas em função da natureza da formação do acervo. O autor considera inclusive o caso específico dos impressos, como jornais e revistas, que, mesmo sendo tradicionalmente associados a bibliotecas, podem ser arquivísticos se reunidos por acumulação ou se componentes de outros documentos entendidos como arquivísticos.

Nesse sentido, os jornais, tanto recortados e anexados aos dossiês quanto acumulados integralmente, poderiam ser compreendidos em “regime de arquivo”, observadas as características de sua acumulação. É mais claro perceber o caráter documental do jornal quando recortado, no que se convencionou chamar de “*clipping*”. Essa atividade carrega consigo as motivações do recorte e pode em geral ser até associada a espécies documentais mais tradicionais, como relatórios de comunicação e relatórios de imprensa, sendo elaborada por empresas e expedientes específicos. Nas empresas jornalísticas, esses recortes compõem os dossiês temáticos, itens documentais cuja pertinência arquivística já discutimos. Já sobre o jornal arquivado na sua integralidade pela própria empresa jornalística, convém lembrarmos que, especialmente antes da informatização do processo de produção do jornal, o único

meio de acessar o conteúdo publicado — no caso da fotografia, por exemplo, a fotografia associada ao texto e à manchete — era pelo jornal finalizado e impresso. Cabe considerarmos, inclusive, que elementos resultantes de outras etapas dessa produção eram com frequência descartados, como manuscritos, editoriais e toda a teia de documentos que conduziriam ao jornal concluído, reafirmando o caráter de documento final representado pelo jornal impresso. Isso nos leva a considerar que a própria entidade jornalística, como produtor arquivístico, considerava o jornal impresso seu documento final, que, por esse motivo, era arquivado.

4.7 O FUNDO ÚLTIMA HORA: IDENTIFICAÇÃO E TRATAMENTO

O *Projeto: organização do acervo Samuel Weiner: Última Hora*, datado de 12 de janeiro de 1990 e produzido pela então Divisão de Arquivo do Estado, atual Arquivo Público do Estado de São Paulo (Apesp), possui o mais antigo diagnóstico do acervo, sinalizando a sua conformação quando chegou à instituição. Para nosso exame, transcrevemos a parte de seu conteúdo que diz respeito às dimensões e à estrutura do conjunto:

PROJETO
ORGANIZAÇÃO DO ACERVO SAMUEL WEINER [sic]: ÚLTIMA HORA
I – Coleção Microfilmada do Jornal “Última Hora” (1951-1969)
(edições de São Paulo e Rio de Janeiro)
- Dimensões: 276 rolos negativos (27.600 pés); 272 rolos positivos (27.200 pés). Total: 548 rolos (54.800 pés).
[...]
II – Coleção de Fotos do Jornal “Última Hora” (1951-1970)
- Dimensões: 311.345 fotos (arquivo nominal); 33.384 fotos (arquivo de assuntos). Total: 344.729 fotos.
[...]
III – Coleção de Negativos do Jornal “Última Hora” (1951-1971)
- Dimensões: 1.298.700 negativos fotográficos (165 caixas)
[...]
IV – Coleção do Jornal “Última Hora” (1953-1965)
- Dimensões: 172 volumes – ed. Do Rio de Janeiro; 69 volumes – ed. De São Paulo. Total: 241 volumes.
[...]
- Inserção da Coleção da “Última Hora” (São Paulo) já existente no Arquivo do Estado;
[...] (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1990a, p. 1-3)

O conjunto encontrava-se dividido em quatro grandes segmentos quando chegou ao Apesp: I Coleção Microfilmada do Jornal Última Hora (1951–1969); II Coleção de Fotos do Jornal Última Hora (1951–1970); III Coleção de Negativos do Jornal Última Hora (1951–1971) e IV Coleção do Jornal Última Hora (1953–1965). No entanto, embora essa estrutura possuía alguma relação com a conformação original, não é suficiente para compreendermos como funcionava o arquivo do jornal, como demonstramos. Também indica que o material não chegou ao Apesp no estado original, tendo sido realizado trabalho de recuperação posterior.

Ao consultarmos o Guia de Acervo vigente no Arquivo Público do Estado de São Paulo, cuja descrição foi elaborada em 2019, encontraremos o fundo Última Hora com as seguintes informações de identificação:

Figura 61 — Identificação do fundo Última Hora no Guia de Acervo atual do Apesp

Identificação	
Código de referência	BR SPAPESP UH
Título	Última Hora
Data(s)	o 1951 - 1979 (Produção)
Nível de descrição	Fundo
Dimensão e suporte	<ul style="list-style-type: none"> o Dimensão: 275 volumes do periódico, 166.000 fotografias, 500.000 negativos, 2.223 ilustrações e 88 rolos de microfilme. o Suporte: Filme; Papel; Papel emulsionado. o Gênero: hemerográfico, iconográfico e textual.

Fonte: Captura de tela do Guia de Acervo atual do Apesp

Ao compararmos o campo “Dimensão e suporte” com o mesmo campo do Guia de Acervo antigo (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2008), que vigorou até 2019, percebemos que o campo conserva as mesmas informações:

Figura 62 — Identificação do fundo Última Hora no Guia de Acervo antigo do Apesp

Área de Identificação	
Código de Referência	BR SPAPESP UH
Título	Última Hora
Data	1951 - 1979
Nível de Descrição	Fundo
Tipo de Arquivo	Privado
Dimensão e Suporte	Iconográfico: 166.000 fotografias, 500.000 negativos e 2.223 ilustrações; bibliográfico: 275 volumes do periódico; micrográfico: 88 rolos de microfilme.

Fonte: Captura de tela do Guia de Acervo antigo do Apesp

No entanto, ao recorrermos ao diagnóstico do conjunto elaborado em 12 de janeiro de 1990, apresentado no início deste bloco, percebemos uma mudança considerável nas suas dimensões. Segundo o Guia antigo e informações obtidas no próprio Apesp e na bibliografia sobre o assunto¹²⁷, o conjunto não sofreu nenhuma modificação na forma como foi adquirido, respeitando-se sua proveniência e organicidade. No entanto, cabem algumas considerações importantes: os itens I e IV do diagnóstico, que compreendem a “coleção” microfilmada e em papel do jornal, não foram e não são, até hoje, tratados nem pelo que foi o Setor Iconográfico, nem pelo atual Centro de Acervo Iconográfico. Esse volume de material foi apartado do conjunto e encaminhado ao setor de Hemeroteca do Apesp, onde foi incorporado a uma coleção de jornais que o a instituição já possuía e onde permanece até hoje. Sua existência foi

¹²⁷ “Assim, podemos inferir que o tratamento dado às fotografias do Fundo Última Hora no Arquivo Público foi feito a partir do momento de sua entrada e que foi respeitado o princípio da proveniência e feito um arranjo conforme o fundo.” (ALBUQUERQUE, 2012, p. 146)

“virtualmente” associada ao fundo Última Hora ao ser incluído em sua identificação a partir do Guia de 2008. No entanto, por ser tratado até hoje como coleção, não consideramos que o material é completamente compreendido como parte dele. Também vale notar que as dimensões do conjunto em papel seguem aproximadamente as mesmas, enquanto o volume de rolos de microfilme, por outro lado, teve uma redução drástica, de 548 rolos para 88.

No terceiro capítulo deste trabalho, discutimos o processo de aquisição do fundo até o estabelecimento do Setor Iconográfico do Arquivo Público do Estado de São Paulo, em 1998. Cabe aqui destacarmos que, durante todo esse período, apenas o item II do diagnóstico, ou seja, o Arquivo Remissivo de Assuntos, foi objeto de tratamento por parte do Apesp. Exceto por intervenções de conservação, não houve possibilidade de se trabalhar com os negativos do conjunto. Como o Guia esclarece, a partir de 2008 opta-se por reintegrar negativos e ampliações, sendo que aqueles foram finalmente tratados durante a década de 2010. Para essa integração, o Apesp dividiu o conjunto em missões fotográficas (negativos), dossiês (ampliações e contatos) e ilustrações. Como notamos, apenas os documentos ditos iconográficos são levados em consideração nessa reconfiguração. Durante esse processo, é possível observar uma mudança, da compreensão inicial de que a ampliação seria cópia do negativo para o entendimento de que representaria documento com função específica. Isso se expressa na decisão de digitalizar apenas uma parte do conjunto, no momento inicial, ou de todo o conjunto, nesse segundo momento, o que acabou prevalecendo.

Passados alguns anos de procedimentos majoritariamente de conservação, em 2011 o conjunto passa a ser digitalizado e volta a fazer parte do cotidiano de trabalho do Centro. Em um primeiro momento são digitalizados apenas os negativos, trabalho realizado em conjunto pela equipe do Centro e uma empresa terceirizada apenas para essa finalidade. É possível identificar a predominância de uma concepção que tratou o negativo como original, num sentido matricial, o que fez com que este gozasse de preferência no processo de preservação, apesar do material possuir um vasto conjunto de reproduções, ampliações editadas, contatos com marcações editoriais etc. A ampliação, nesse sentido, é tratada como reprodução e elemento secundário, salvo para a consulta material. [...] Em 2015, sob patrocínio da Petrobrás e da Associação de Amigos do Arquivo do Estado de São Paulo, foi realizado um projeto para tratamento somente da massa de reproduções do acervo. O fundo dos Diários Associados foi objeto de projeto semelhante no mesmo período, este financiado pelo BNDS. Nesta nova abordagem, nota-se uma valorização do material 5 reproduzido, agora, podemos afirmar, não mais entendido como cópia do negativo. Deste projeto foram produzidos um site que, apesar de não permitir remetência com o conjunto de negativos, permite o acesso às ampliações e uma exposição que esteve em cartaz no Arquivo do Estado no final de 2015, onde se destacou o cotidiano do jornal e mais que isso, a importância do trabalho de editorial de imagem, marcado pela existência dessas ampliações e contatos. (ROMA, 2017, p. 4-5)

Assim como os rolos de microfilme, tanto as ampliações quanto os negativos sofrem uma diminuição considerável de volume do primeiro diagnóstico para a configuração apresentada hoje. No caso de ampliações e contatos, o número reduz de 344.729 fotos para 166.000. Já os negativos apresentam diferença ainda mais chamativa, de 1.288.700 para 500.000 negativos. Não é plenamente possível explicar uma mudança tão significativa de quantidade, mas é importante lembrarmos que, no período de 30 anos

entre a aquisição do conjunto e a elaboração do Guia de Acervo da instituição, um volume considerável de negativos sofreu um intenso processo de degradação material¹²⁸, levando ao congelamento ou isolamento de uma parcela do acervo. Ainda assim, esse material deveria ser contemplado nas estimativas atuais do acervo, mesmo que inservíveis. A instituição não apresenta explicação oficial para as diferenças nas dimensões no fundo.

Atualmente, o acesso ao fundo Última Hora é viabilizado, de preferência, por meio digital. O conjunto pode ser acessado pela própria página do Apesp na internet, onde negativos e ampliações são separados e entendidos como “coleções” distintas. Ao filtro “coleção”, pode-se somar autor, ano, código de referência e/ou assunto para refinamento da busca. Não há possibilidade de acessar virtualmente o conjunto pelo formato “multinível”, ou seja, partindo do próprio arranjo do conjunto.

Figura 63 — Página de filtro de pesquisa para acesso ao Acervo Iconográfico do Apesp

ACERVO / REPOSITÓRIO DIGITAL / FOTOS E FILMES / ACERVO ICONOGRÁFICO

Acervo Iconográfico

Escolha um ou mais filtros abaixo

Assunto

Coleção

Autor

Código de Referência

Ano

Buscar **Limpar**

Fonte: Captura de tela de página do Apesp na internet

A dita coleção “Última Hora — ampliações” permite consultar frente e verso do documento fotográfico digitalizado, o que podemos considerar o documento na sua integralidade. Já os negativos estão separados por galerias, contemplando a visualização da missão completa, acompanhada de uma

¹²⁸ O conjunto sofreu a chamada síndrome do vinagre, no qual os documentos “[l]iberam ácido acético, exalando forte cheiro de vinagre, que é um indicador de que o material começou a se decompor. A concentração do ácido acético no ambiente de guarda irá potencializar a deterioração de todo o acervo que passará a exibir veias, bolhas e depósitos de cristais (plastificantes) em sua superfície” (MOSCIARO, 2009, p. 31)

ficha digital com as informações retiradas dos envelopes onde originalmente estavam os negativos, como título, data e autoria da missão. Apesar de o banco reproduzir uma interface com marcadores de busca que poderiam ser considerados próprios da biblioteconomia, o conjunto goza de razoáveis elementos contextualizadores que, só pela digitalização dos diversos formatos, já possibilitam um acesso de qualidade aos documentos fotográficos, em que pese a problemática de não serem disponibilizados segundo os padrões de arranjo em que foram acumulados.

4.8 O PROBLEMA DO BANCO DE IMAGENS COMO FIM DE PRESERVAÇÃO DE FOTOGRAFIAS: OS ÚLTIMOS PASSOS DA AUTONOMIZAÇÃO DA IMAGEM

No artigo *Sobre a iconoteca inteligente*, escrito em 1995 e publicado no Brasil em 1998 no livro *O fotográfico*, o espanhol Vicen Rodríguez apresenta o sonho de uma iconoteca inteligente, que seria um serviço de arquivo, ainda que alocado na biblioteca, e operaria da seguinte forma:

Trata-se de um serviço de arquivamento e consulta no qual o material de trabalho seria constituído por imagens. [...] Imaginemos uma universidade que conte com uma moderna biblioteca. Sua modernidade não se encontra na novidade dos livros que acolhe, nem no desenho das estantes, tampouco na cor das paredes ou das mesas de consulta, mas numa área sob um cartaz com a inscrição 'Iconoteca'. Há um teclado, um monitor e uma caixinha com uma abertura que fazem parte de um sistema informatizado. Conosco, entra na biblioteca uma moça que se aproxima do sistema e tecla "chuva". Seguidamente, o monitor mostra várias imagens: nelas reconhecemos uma paisagem sob chuva, um guarda-chuva, uma tubulação oxidada, uma paisagem ensolarada atravessada por um rio, uma praia, uma criança sorridente e a capa de uma biografia da Catherine Deneuve. A moça decide suprimir da série a imagem que mostra o menino sorrindo e, para isso, pressiona um par de teclas que levam adiante essa função. Depois disso, parece duvidar um pouco e finalmente suprime também a paisagem atravessada por um rio e a que mostra a capa da biografia da Catherine Deneuve. Aperta outras duas teclas e pela abertura da caixinha aparece uma impressão sobre papel de cada uma das imagens que se mantiveram na série, junto com informações diversas sobre elas. (RODRÍGUEZ, 1998, p. 348–349)

O que segue à descrição do sonho é uma proposta operacional para “arquivos de imagens”, seja lá o que isso signifique, que parte do princípio de que a arquivística não tem respostas para o arquivamento de fotografias. Sem menção a nenhum tipo de referência arquivística, o autor sugere como ideal um grande banco de imagens, acessível por meio de palavras-chave e continuamente descrito pela análise conotativa dos próprios usuários. “Os traços considerados pertinentes o serão em função de como se esteja prevendo que a informação venha a ser solicitada, do modo de consulta da base de dados, que pode obedecer a um hábito ou a uma maneira de ver aquilo sobre o qual se pergunta” (Ibid., p. 352).

Apesar do futurismo que envolve as colocações do autor, a ambição de reunir um grande tesouro do mundo visível é tão antiga quanto atual. Está por trás das primeiras coleções de fotografias reunidas por bibliotecas de todo o mundo e estimula empreitadas grandiosas de acumulação de fotografias até hoje. No livro *Documentación Fotográfica*, Sánchez-Vigil e Salvador-Benítez mencionam o recente fortalecimento dos bancos de imagens digitais, relacionando a tradição acumuladora de fotografias com as recentes empreitadas para extroversão de fundos e coleções. Interessa-nos também que os autores

identificam o Estado, ou o serviço público na Espanha, na tentativa de acompanhar esse processo, o que inclusive demonstramos aqui no terceiro capítulo ao comentarmos a relação entre o Estado e o valor do documento fotográfico, reproduzindo o comportamento de agências de imagens.

Na primeira metade do século XXI, os avanços foram produzidos por várias vias, em especial pela técnica (ferramentas de busca, programas de gestão), pela recuperação e pela difusão de fundos e coleções. As fototecas comerciais se globalizaram e oferecem milhões de imagens na internet com licenças para todo tipo de uso e preços de acordo com o uso, e os centros públicos empenharam um esforço para catalogar e visibilizar seus fundos. Os exemplos são numerosos, com expoentes em grandes bibliotecas, arquivos e museus do Estado e das comunidades autônomas, que, além disso, criaram centros especializados no assunto. (SÁNCHEZ-VIGIL; SALVADOR-BENÍTEZ, 2013, p. 28–29, tradução nossa)¹²⁹

Os autores citam quatro exemplos, que não poderemos explorar a fundo aqui, mas nos permitem dimensionar em perspectiva histórica o anseio por reunir fotografias em uma tentativa de inventariar o mundo visível. Um dos exemplos é a *Mission héliographique* (1851), do mesmo ano em que o governo francês promoveu o depósito legal de fotografias mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, e que ambicionou registrar fotograficamente o patrimônio cultural francês. O segundo caso, *Les archives de la Planète* (1910–1931), reuniu mais de cem mil fotografias de todo o mundo. Outro exemplo citado, *Farm Security* (1937–1942), reuniu mais de 250 mil fotografias do interior dos Estados Unidos. E, por fim, a fototeca universal de Bill Gates, que contava, no início do século XXI, com impressionantes mais de 65 milhões de fotografias originais, compradas da imprensa e de fotógrafos particulares (Ibid., p. 29–32).

Muitas dessas iniciativas garantem a salvaguarda do rico patrimônio fotográfico da humanidade, como pode-se perceber pela dimensão dos números, mas muitas vezes sob o preço do encerramento documental da fotografia. Os avanços tecnológicos propiciados pelo aceleradíssimo estabelecimento da rede informatizada na sociedade trouxeram consigo o ansioso desejo de ver e acessar o máximo possível de fotografias por todo o mundo. Não deixa de ser com certo desconcerto, depois de tudo o que discutimos neste trabalho, que hoje vislumbramos como objetivo a ser alcançado por muitas instituições uma iconoteca nos moldes defendidos por Rodríguez, tomando o banco de imagens como fim de preservação e sacrificando ou privando ao pesquisador os elementos contextuais que, como vimos, são tão caros à compreensão documental da fotografia. Já em 2000, Lopez alertava que a remoção de elementos contextualizadores converte arquivos em “fototecas”, com o imenso prejuízo de seu potencial informacional.

Por conta de tal opção, costumam ser criadas séries *fotografias*, decodificadas, à exaustão, por “assuntos”, criando imensos bancos de imagens, erroneamente confundidos com arquivos; o uso do termo fototeca define melhor esse tipo de acervo. De maneira análoga à biblioteca, a fototeca

¹²⁹ “En la primera década del siglo XXI los avances se han producido en varias vías, en especial en la técnica (motores de búsqueda, software de gestión), en la recuperación, y en la difusión de fondos y colecciones. Las fototecas comerciales se han globalizado y ofertan millones de imágenes en la web con licencias para todo tipo de uso y precios según los usos, y los centros públicos han hecho un esfuerzo por catalogar y hacer visibles sus fondos. Los ejemplos son numerosos, con exponentes en las grandes bibliotecas, archivos y museos del Estado y de las comunidades autónomas, que además han creado centros especializados en la materia.”

organiza e classifica seus documentos de acordo a informação que deles possa ser extraída, visando sempre a utilização pelo consulente. No entanto, esse caminho pouco ou quase nada nos diz a respeito do documento e da função por ele exercida dentro das atividades do titular. (LOPEZ, 2000, p. 117, grifo do autor)

Se, ao tratarmos da década de 1990 e dos primeiros trabalhos com o fundo Última Hora no Apesp, demonstramos os perigos da apropriação arquivística de padrões museológicos para o tratamento de documentos fotográficos em arquivos, percebemos que, desde 2000, segundo Lopez, e até a atualidade, a biblioteconomia segue servindo de escopo para equivocadas medidas de preservação física e digital de documentos fotográficos, esvaziados de seu caráter documental em nome de uma suposta acessibilidade facilitada.

Em 2008, ano em que os negativos do Apesp começam a ser digitalizados com vistas a sua extroversão ao público e dez anos depois da publicação do artigo com que iniciamos este bloco, o Google fez uma parceria com a revista Life para a disponibilização digital de seu vasto acervo fotográfico. Com grande entusiasmo, no mesmo ano, o jornal The Guardian noticiou a parceria, onde é possível extrair a seguinte declaração:

Em nota à imprensa, a Google afirmou: “O esforço de colocar imagens que estão *off-line* na internet foi inspirado na nossa missão de organizar todas as informações do mundo e torná-las universalmente úteis e acessíveis.”

E acrescentou: “Só uma pequena porcentagem dessas imagens já foi publicada. O resto ficou parado em arquivos empoeirados na forma de negativos, *slides*, chapas de vidro, gravuras em água-forte e ampliações.” (MACASKILL, 2008, tradução nossa)¹³⁰

A pretensão de organizar toda a informação do mundo salta aos olhos. A imagem empoeirada do arquivo de onde teriam sido retiradas as fotografias, construída pela declaração, também ajuda a valorizar o empreendimento digital, às custas da depreciação do ofício arquivístico.

¹³⁰ “Google, in a press statement, said: ‘The effort to bring offline images online was inspired [sic] by our mission to organise all the world’s information and make it universally accessible and useful.’ It added: ‘Only a small percentage of these images have ever been published. The rest have been sitting in dusty archives in the form of negatives, slides, glass plates, etchings and prints.’”

Figura 64 — Página da parceria entre Google e Life para disponibilizar o acervo fotográfico da revista.

LIFE photo archive hosted by Google

Search millions of historic photos

Search millions of photographs from the LIFE photo archive, stretching from the 1750s to today. Most were never published and are now available for the first time through the joint work of LIFE and Google.

Search LIFE images

People

Franklin D. Roosevelt	Jacqueline Kennedy
Louis Armstrong	Marie Curie
Marilyn Monroe	Pablo Picasso

Places

Fort Peck	Himalayas
St. Peter's Square	Taj Mahal
Times Square	Yangtze River

Events

1930s oil boom	Academy Awards
March on Washington	Vietnam War
Winter Olympics	World's Fair

Sports

Baseball	Basketball
Diving	Football
Gymnastics	Surfing

Culture

Ballerinas	Cowboys
Country Doctor	Drive-in
Parade	Railroad

1860s 1870s 1880s 1890s

1900s 1910s 1920s 1930s

1940s 1950s 1960s 1970s

Search tip
Add "source:life" to any Google image search and search only the LIFE photo archive. For example: [computer source:life](#)

©2008 Google - [Image Search Home](#) - [Google Home](#)

Fonte: Captura de tela do Google

Apesar da explícita divisão em grandes temas, não há informação nem referência ao arranjo original do conjunto. Tampouco é possível acessar as fotografias por meio dos temas apresentados, mas apenas pela barra geral de busca. As buscas conduzem a resultados muito variados, remontando à iconoteca sonhada por Rodríguez. Ao acessarmos uma fotografia, encontramos poucas informações e um *hiperlink* para comprar a imagem emoldurada, conforme exemplo da figura 65, na próxima página.

Figura 65 — Exemplo de fotografia do acervo da revista Life disponibilizada pelo Google.

Fonte: Captura de tela do Google

Partindo da declaração da assessoria de imprensa e constatando o banco de imagens como se apresenta, percebemos que esse tipo de iniciativa se realiza no atendimento da ambição mencionada de reunir todas as imagens do mundo. Esse tipo de empreitada, como podemos observar, se dá muitas vezes em detrimento da capacidade informacional das imagens e do seu contexto e, portanto, acabam fundamentadas no seu esvaziamento como documento. Apagado o contexto de produção, o que sobra é uma avalanche de imagens sem significado. No exemplo acima, não sabemos se trata-se de um negativo ou ampliação, se foi publicada, se tinha verso ou anotação, se foi comprada ou em que circunstâncias foi produzida. Apenas o título associa Marlon Brando e o filme *The Men* (1950). Em outros casos, não se conta nem com essa generosidade do título. Cabe reconhecer que é, inclusive, para um roteiro comercial que preferencialmente se articulam os bancos de imagens, tendo em vista que “as coleções digitais dos bancos de imagens são dirigidas fundamentalmente ao setor criativo — design gráfico, publicidade, departamentos de comunicação e produção audiovisual de ficção — e editorial — imprensa, editoras e produção audiovisual da atualidade” (SÁNCHEZ-VIGIL; SALVADOR-BENÍTEZ, 2013, p. 104, tradução nossa)¹³¹.

A alienação do processo de produção da imagem com a finalidade de torná-la comerciável pode ser mais bem compreendida se recorrermos à noção marxista de mercadoria, uma vez que a forma-mercadoria descrita por Marx é um resultado da relação dual entre “valor de uso” e “valor de troca”, tendo por condição de existência o trabalho humano, não valorável por tempo, mas reduzido a uma abstrata

¹³¹ “Las colecciones digitales de los bancos de imágenes están dirigidas fundamentalmente al sector creativo – diseño gráfico, publicidad, departamentos de comunicación y producción audiovisual de ficción – y editorial – prensa, editoriales y producción audiovisual de actualidad.”

concepção geral de “trabalho”. Ao trocarmos mercadorias, não nos relacionamos com pessoas ou processos, mas coisas se relacionam com outras coisas, condição a que Marx atribui o fetichismo associado à mercadoria. Por meio da interpretação de Harvey a esse respeito, podemos tornar esse processo mais claro:

Digamos que você vá ao supermercado para comprar alface. Para comprá-la, tem de desembolsar certa quantia de dinheiro. A relação material entre o dinheiro e a alface expressa uma relação social, porque o preço — o “quanto” — é socialmente determinado, é uma representação monetária de valor. O que está por trás dessa troca mercantil de coisas é uma relação entre você, o consumidor, e os produtores diretos, aqueles que trabalharam para produzir a alface. Para comprar a alface, você não precisa conhecer o trabalho daqueles que incorporaram valor a ela; contudo, em sistema altamente complexos de troca, é impossível conhecer a atividade dos trabalhadores, e é isso que torna o fetichismo inevitável no mercado mundial. O resultado é que nossa relação social com as atividades laborais dos outros é dissimulada em relações entre coisas. (2013, p. 47)

Embora o conceito não tenha sido elaborado a partir da estrutura que temos em tela, cabe considerar que a imagem alijada da sua contextualização não é mais útil em termos documentais e só pode ser útil à utilização comercial, o que justifica os principais usuários dos bancos, conforme sinalizamos. Para essa utilidade, estabelece-se um valor de troca e, assim, converte-se a imagem em mercadoria. Da alienação da imagem, que se oferece virtualmente quase como a alface na prateleira, em geral resta como informação fundamental a sua autoria, o que implica também no seu valor de troca e no aprofundamento do fetiche que passa a envolver.

Depois do que discutimos, podemos considerar que é familiar à fotografia de imprensa a ideia de interpretar a imagem como algo comerciável. No entanto, é um equívoco considerar que o documento fotográfico de imprensa, suporte da imagem, é esvaziado de elementos contextuais que precisam ser preservados. Como demonstramos, justamente se forem inseridos num regime de confiabilidade arquivística, podemos remontar o contexto de produção e acumulação dos documentos fotográficos envolvidos na construção da imagem, que, colocada em perspectiva processual, recupera estatuto informacional. Esse contexto produzido pelo próprio jornal faz com que, mesmo que eventualmente a imagem seja vendável, o documento fotográfico persista em outra categoria de relacionamento com o produtor, que não o da mercadoria.

Além disso, a ordenação por assunto, como demonstramos, encontra sentido arquivístico dentro de uma empresa jornalística, mas não pode ser aplicada a documentos fotográficos que não foram produzidos nessas condições. E mesmo aqueles produzidos dessa forma podem ser descontextualizados inclusive dessa estruturação temática original, como o banco de imagens da revista Life permite exemplificar. Mesmo nesses veículos, o entendimento da imagem como produto pode ganhar caráter predominante, o que se observa no Brasil sobretudo a partir da década de 1970, e é também muitas vezes seguido do esvaziamento documental da imagem. Muitos jornais, como a Folha de S. Paulo e o Estado de

S. Paulo, mantêm bancos de imagens nos moldes que apresentamos, voltados exclusivamente para a comercialização.

Motivo de maior preocupação, no entanto, é a adoção desse tipo de estruturação por arquivos e centros de documentação públicos. O banco de imagens não pode ser uma finalidade de preservação e só pode cumprir um papel de serviço à informação pública quando bem-elaborado e em conformidade com a manutenção dos atributos contextuais do acervo, priorizando a qualidade e não a quantidade de informação. Instituições públicas que assumem esse papel de “agenciadoras” de imagens, por vezes reduzindo sua riqueza documental ao aparentemente variado, mas na realidade restrito cardápio de imagens sem sentido, realizam um desserviço à informação. Confundem, portanto, acessibilidade digital com a relação de “supermercado” descrita por Harvey. De fácil acesso pela internet e dificilmente contextualizado, o cardápio aproxima-se do entendimento de imagem como mercadoria, alienando o documento fotográfico de seu contexto de produção. Se realizado dessa forma, o futuro idealizado por Rodríguez tem pouco a acrescentar à arquivística e ao acesso à informação de qualidade. Cabe-nos lembrar as instituições públicas disso.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho partiu de uma investigação em torno da produção estatal de fotografias no estado de São Paulo. Percebemos que, embora o Estado já fizesse uso do dispositivo fotográfico desde o último quartel do século XIX para desempenhar uma série de atividades, sua presença no Arquivo Público do Estado de São Paulo (Apesp) não é capaz de dimensionar isso, pois a maior parte dessas fotografias não encontrou permanência na instituição. Sobre esse cenário, concluímos que ao menos quatro motivações podem explicá-lo: a ausência dos expedientes fotográficos nos organogramas das instituições, o que prejudica o processo de avaliação arquivística; lacunas metodológicas para o tratamento de fotografias em arquivos, cujo vácuo, com muita frequência, é preenchido por noções de conservação preventiva; dificuldade de estabelecimento de políticas públicas para os arquivos; e excessiva valorização artística e histórica do recurso fotográfico, o que promove o transbordamento de noções de avaliação oriundas de outros campos do conhecimento para a prática arquivística.

Ao discutirmos a formação do acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo, percebemos também que não são apenas as fotografias que apresentam um encaminhamento historicamente mal definido pelo Estado. O estabelecimento muito recente de um sistema de arquivos nos ajudou a entender que há uma desconexão entre o que se defende como apropriado em termos de gestão documental e o que se praticou por muitos anos na instituição, sendo parte disso o acidentado tratamento de documentos fotográficos. Cumpre notar que um sistema bem estabelecido ainda é realidade distante para muitas instituições desse tipo no Brasil.

Ao nos determos na análise da formação do Setor Iconográfico, atual Núcleo de Acervo Iconográfico do Apesp, percebemos que ele foi criado fundamentalmente para a recepção do fundo Última Hora, e que o tratamento desse fundo foi modelar para o restante do acervo. Em que pesem as muitas inconsistências de políticas públicas que podem ser apontadas nesse cenário, duas delas pedem nossa especial atenção: o fortalecimento de um discurso de valorização da fotografia e a progressiva adoção de padrões estabelecidos para o tratamento de documentos de imprensa para a totalidade dos documentos fotográficos acumulados pela instituição. A incapacidade que o Arquivo Público do Estado de São Paulo teve de lidar com a massa documental fotográfica produzida pelo Estado guarda relações, portanto, com a impossibilidade de enquadrar essa produção na lógica de preservação desenvolvida a partir da trajetória dos documentos fotográficos de imprensa.

Dessa maneira, o quarto motivo que apresentamos para a dificuldade de conduzir documentos fotográficos ao arquivo público ganhou maior relevância. Discursos de valoração são constantemente associados à fotografia, e o caso que temos em tela demonstra a centralidade desse tema para a discussão. Valores econômicos, históricos, estéticos e artísticos concorrem com o trabalho arquivístico, promovendo

conflitos entre um modelo comunicacional e outro probatório de tratamento. Além disso, a aproximação entre “fotografia produzida pelo Estado” e “fotografia produzida pela imprensa”, condição apresentada por nosso objeto, permitiu-nos ainda outras conclusões.

Traçamos um percurso procurando compreender diversos aspectos da noção de valor aplicada ao documento fotográfico e as relações entre essa noção e a fotografia de imprensa. Percebemos que a imprensa atribui um discurso de excepcionalidade para a fotografia, remontando aos primórdios de sua utilização. O processo de valoração que mencionamos conflui com a construção desse discurso e se intensifica com o também crescente processo de autonomização da imagem observado no contexto de comunicação.

Demonstramos, por outro lado, que a compreensão do arquivo do jornal empresta sentido para essa produção de fotografias, inclusive atribuindo-lhe o caráter processual que torna mais crítica a forma como nos relacionamos com elas. Compreendendo que existe organicidade na formação desses arquivos, rompemos com a excessiva autonomização da imagem, dando-lhe contexto e evitando a sua alienação.

A alienação da imagem pode ser observada com muita frequência no seu agenciamento, quando elementos contextuais de produção dos registros fotográficos são descartados em favor da potencialização de sua utilidade visual. Esse processo é mais dificilmente aplicável à fotografia ordinária produzida pelo Estado, cujos elementos documentais não se submetem em sentido aos elementos visuais. Um retrato produzido pela polícia, por exemplo, a rigor não significa nada fora de seu processo original. Ainda assim, essa alienação eventualmente ainda ocorre, com sério comprometimento à capacidade informacional desse tipo de documentação.

O estabelecimento de bancos de imagens como finalidade de preservação, prática que associamos ao universo do agenciamento, não só representa o ponto culminante desse cenário, como também uma prática de crescente adoção pelas instituições públicas. Encerramos este trabalho sinalizando os riscos iminentes desse processo, que pode tornar ainda mais grave um problema já antigo. Nesses casos, o estabelecimento do regime arquivístico não pode ser encarado como um preciosismo do preservador, mas como uma conduta que oferece benefícios diretos ao entendimento do documento fotográfico.

Para a historiografia, apontamos esses benefícios ao destacar as vantagens da “perspectiva do documento fotográfico”, que cobra a atenção do historiador ao arquivo. Não apenas aos aspectos imateriais da lógica de acumulação de documentos fotográficos, mas aos aspectos materiais dos documentos, no que só a materialidade pode trazer como informação completa do que se busca compreender da fotografia. Nos diversos contextos que discutimos, o documento fotográfico foi sempre muito mais que a imagem.

Embora a linguagem da fotografia seja visual, sua realização como documento não se encerra na representação visual. A imagem, em contexto arquivístico, não é autossuficiente, tampouco

autossignificante. Ela depende necessariamente de uma estrutura contextual que lhe atribua sentido. Longe dos processos de atribuição de valor e importância, buscamos salientar, neste trabalho, a necessidade da manutenção de um regime coerente de produção, acumulação e circulação documental. Por fim, entendemos que, para a preservação arquivística da fotografia, não basta ver — é preciso compreender as circunstâncias e encontrar sentidos.

REFERÊNCIAS¹³²

- ALBUQUERQUE, Ana Cristina de. **A classificação de documentos fotográficos**: um estudo em arquivos, bibliotecas e museus. 2012. 287 f. Tese (Doutorado) — Curso de Ciência da Informação, Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2012.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **História da fotorreportagem no Brasil**: a fotografia na imprensa do rio de janeiro de 1839 a 1900. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004. 281 p.
- ANTONIO Nery: o fotógrafo da Bossa Nova. Roteiro e Direção: Ana Mauad e Tarsila Pimentel. Rio de Janeiro: LABHOI-UFF. 2009. 14min 24s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HgMWgvbj5cc>. Acesso em: 11 mar. 2020.
- ARQUIVO NACIONAL (Brasil). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. 232 p.
- ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. Processo nº 1.625/89 da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1989-2001.
- ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Guia do Acervo**. São Paulo, 2019. Disponível em: <http://icaatom.arquivoestado.sp.gov.br/ica-atom/index.php/jornal-ultima-hora-2;isad>. Acesso em: 16 jul. 2020.
- ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Guia do Acervo**. São Paulo, 2008. Disponível em: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/guia/guia_antigo. Acesso em: 16 jul. 2020.
- ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Relatório Anual do Setor Iconográfico do Arquivo do Estado** – Exercício de 1998. São Paulo: Apesp, 1998a.
- ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Relatório de atividades do Setor Iconográfico**. São Paulo: Apesp, 1998b.
- ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Relatório**: Ações desenvolvidas na sétima etapa do Programa de Desenvolvimento Cultural. Referência Processo SC Nº 2559/95. São Paulo: Apesp, 1997a.
- ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Relatório de Arquivo Permanente**. São Paulo: Apesp, 1997b.
- ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Atribuições do Setor Iconográfico**. São Paulo: Apesp, 1994a.
- ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Relatório de Atividades 1993** – Projeto de preservação do acervo iconográfico do Arquivo do Estado de São Paulo. São Paulo: Apesp, 1994b.
- ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Projeto de preservação da documentação iconográfica**. São Paulo: Apesp, 1993.

¹³² De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Ofício do diretor Carlos Guilherme Mota.** São Paulo, 1992.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Projeto Piloto Fundo Última Hora – Relatório N°4.** São Paulo: Apesp, 1991.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Projeto Organização do Acervo Samuel Weiner: Última Hora.** São Paulo: Apesp, 1990a.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Relatório N° 01:** Avaliação das condições imediatas para a implantação do Projeto Piloto Samuel Wainer e orçamento. São Paulo: Apesp, 1990b.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Relatório N° 02:** Projeto Piloto Samuel Wainer. São Paulo: Apesp, 1990c.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Relatório N° 03:** Projeto Piloto Fundo Última Hora. São Paulo: Apesp, 1990d.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Parecer I.** São Paulo: Apesp, 1989a.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Parecer II.** São Paulo: Apesp, 1989b.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Parecer III.** São Paulo: Apesp, 1989c.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Relatório Anual do Arquivo do Estado de 1987.** São Paulo: Apesp, 1987.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Projeto para informatização do acervo fotográfico do Arquivo do Estado de São Paulo.** São Paulo: Apesp, s/d.

ARQUIVOS e Democracia: 30 anos do Sistema de Arquivos do Estado de São Paulo – SAESP (1984–2014). Produção: Arquivo Público do Estado de São Paulo. São Paulo: [s. n.], 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JmQHsfZ_1k. Acesso em: 14 nov. 2019.

BARRAZA LESCANO, Sérgio. História de los archivos. In: INSTITUTO PANAMERICANO DE GEOGRAFIA E HISTÓRIA (Lima) (org.). **Nuestra Palabra:** textos archivísticos pan-americanos. Lima: Instituto Panamericano de Geografía e História, 1996. p. 11–47.

BARTHES, Roland. **A câmara clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BELLOTTO, Heloisa Liberalli. **Arquivos permanentes:** tratamento documental. 4. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

BELTRAMIM, Fabiana. **Sujeitos iluminados:** a reconstituição das experiências vividas no estúdio de Cristiano Jr. São Paulo: Alameda, 2013.

BERGER, John. **Modos de ver.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERNARDES, Ieda Pimenta. Os Arquivos e a construção da Democracia: 30 anos do sistema de arquivos do estado de São Paulo — Saesp (1984-2014). In: ANDRADE, Ana Célia Navarro de; PAULO, Associação de Arquivistas de São (org.). Arquivos, entre tradição e modernidade, volume 1:

conferências e trabalhos premiados com menção honrosa apresentados no XI Congresso de Arquivologia do Mercosul [recurso eletrônico]. São Paulo: Arq-Sp, 2017. p. 201–2014.

BERNARDES, Ieda Pimenta; DELATORRE, Hilda; SOUZA, Camila Brandi de; MARTINELLI, Eliana; BREGANHOLA, Marcelo Carlos Cunha (org.). **Manual de elaboração de planos de classificação e tabelas de temporalidade de documentos da administração pública do Estado de São Paulo**: atividades-fim. São Paulo: Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2008. 107 p.

BONI, Paulo César. Fotografia e imprensa: a importância do fotojornalismo e o papel da academia na pesquisa, recuperação e preservação da história. In: BONI, Paulo César; OLIVEIRA, Michel de (org.). **A fotografia na mídia impressa**. Londrina: Midiograf, 2016. p. 13–38.

BRASIL. Lei n.º 5.988, de 14 de dezembro de 1973. Regula os direitos autorais e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: 1–4, 14 dez. 1973. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/15988.htm. Acesso em 16 jul. 2020.

BRASIL. Lei n.º 12.527, de 18 de novembro de 2012. Regula o acesso a informações. **Diário Oficial da União**: 18 nov. 2012. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12527.htm. Acesso em: 23 abr. 2021.

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

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Os arquivos e o acesso à verdade. In: MACDOWELL, Cecília *et al* (org.). **Desarquivando a ditadura**: memória e justiça no Brasil. São Paulo: Hucitec, 2009. p. 424–443. (v. 2).

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Sobre o valor histórico dos documentos. **Arquivo Rio Claro**, Rio Claro, v. 1, p. 11–17, 2003.

CAMARGO, Ana Maria; GOULART, Silvana. **Centros de memória**: uma proposta de definição. São Paulo: Sesc, 2015.

CANCLINI, Néstor García. **A Sociedade sem relato**: antropologia e estética da iminência. São Paulo: Edusp, 2012.

CARDOSO, Rodrigo. Documentos secretos da ditadura. **Istoé**. [s.l.], 12 dez. 2012. Disponível em: https://istoe.com.br/259689_DOCUMENTOS+SECRETOS+DA+DITADURA/. Acesso em: 28 out. 2019.

CARVALHO, Mario Cesar. Abandonado, arquivo secreto da ditadura é achado em Santos. **Folha de S.Paulo**. São Paulo, 26 fev. 2010. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/poder/2010/02/699355-abandonado-arquivo-secreto-da-ditadura-e-achado-em-santos.shtml>. Abandonado, arquivo secreto da ditadura é achado em Santos. Acesso em: 14 jul. 2020.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento: por uma relação solidária entre pesquisa e sistema documental. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 32, p. 15–32, 2000.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Fotografia no Museu: o projeto de curadoria da coleção Militão Augusto de Azevedo. *Anais do Museu Paulista* (Impresso), São Paulo, v. 5, p. 205–245, 1997.

CARVALHO, Vânia Carneiro de *et al.* Fotografia e História: ensaio bibliográfico. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, [s.l.], v. 2, n. 1, p. 253–300, 1994.

CASSARES, Norma Cianflone. **Como fazer conservação preventiva em arquivos e biblioteca**. São Paulo: Arquivo do Estado/Imprensa Oficial, 2000.

CAVALCANTI, Alcyr Mesquita. Mídias no Brasil: Fotojornalismo no Brasil. Entrevista concedida a Ana Mauad. **Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (LABHOI-UFF)**, s/d. Disponível em <http://www.labhoi.uff.br/arquivo-sonoro/2939>. Acesso em: 10 nov. 2020.

CEDH–PB. Conselho Estadual de Direitos Humanos do Estado da Paraíba. **Relatório de visita realizada na Penitenciária Modelo Desembargador Flóscolo da Nóbrega — Presídio do Róger**. Paraíba: MPF, 2014.

COSTA, Helouise. Entre o local e o global: a invenção da revista O Cruzeiro. In: COSTA, Helouise; BURG, Sérgio (org.). **As origens do fotojornalismo no Brasil**: um olhar sobre O Cruzeiro 1940/1960. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012. p. 8–31.

COSTA, Helouise. Da fotografia de imprensa ao fotojornalismo. **Acervo**: revista do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, v. 1, p. 75–85, 1993.

COSTA, Helouise. **Aprenda a ver as coisas**: fotojornalismo e modernidade da revista O Cruzeiro. 1992. 1 v. Dissertação (Mestrado), Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

CRUZEIRO. **Cruzeiro**: Revista semanal ilustrada. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 1928.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. Tradução de: Estela dos Santos Abreu.

DELMAS, Bruno. **Arquivos para quê?**: textos escolhidos. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2010. Tradução de: Danielle Ardaillon.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A invenção da histeria**: Charcot e a iconografia da Salpêtrière. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DOCUMENTOS do período da ditadura militar são descobertos em Santos. *Correio Braziliense*, Brasília, 26/02/2010. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2010/02/26/interna_politica,176180/documentos-do-periodo-da-ditadura-militar-sao-descobertos-em-santos.shtml Acesso em 23 abr. 2021.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 2012. Tradução de: Marina Appenzeller.

DURANTI, Luciana. **The concept of appraisal and archival theory**. *American Archivist*, V. 57, Spring, 1994.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FARGE, Arlette. **O sabor do Arquivo**. São Paulo: EDUSP, 2009. p. 58.

FAUSTO, Boris. **Crime e cotidiano**: a criminalidade em São Paulo (1880–1924). São Paulo: Edusp, 2001.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas**: fotografia e verdade. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. Tradução de: Raquel Ramalhete.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. Org. e trad.: Roberto Machado.

FRAIZ, Priscila Moraes Varella. **Coleções em arquivos, museus e bibliotecas**: uma abordagem arquivística. 2005. 109 f. Tese (Doutorado) — Curso de História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

FUGUERAS, Ramon Alberch I. **Los archivos**: entre la memoria histórica y la sociedad del conocimiento. Barcelona: UOC, 2003.

GERVAIS, Thierry. Witness to War: the uses of photography in the illustrated press, 1855–1904. **Journal Of Visual Culture**, [s.l.], v. 9, n. 3, p. 370–384, dez. 2010.

GONÇALVES FILHO, Antonio. A face oculta de Cartier-Bresson. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 21 ago. 2010. Sabático, S8. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-face-oculta-de-cartier-bresson-imp-,598138>. Acesso em: 27 fev. 2020.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003. Tradução de: Flávio R. Kothe.

HARVEY, David. **Para entender O Capital**: livro I. São Paulo: Boitempo, 2013. Tradução de: Rubens Enderle.

HEYMANN, Luciana Quillet. Indivíduo, memória e resíduo histórico: uma reflexão sobre arquivos pessoais e o caso Filinto Müller. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 41–66, 1997.

HORROR na Paraíba: presos vivem nus no meio de fezes e urina. **Pragmatismo Político**, 2012. Disponível em: <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2012/09/paraiba-pb1-presos-fezes-direitos-humanos.html>. Acesso em: 10 fev. 2020.

JENKINSON, Hilary. **A manual of archive administration**: including the problems of war archives and archive making. Londres, Edimburgo, Nova York, Toronto, Melbourne e Mumbai: Oxford, Clarendon Press, 1922.

KOSSOY, Boris. **Origens e expansão da fotografia no Brasil**: século XIX. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1980.

KUSHNIR, Beatriz. Da manchete à notinha de canto: os furtos do patrimônio público, a privatização dos acervos do cidadão. **Revista Museologia e Patrimônio**, V. 2, nº 1, jan/jun de 2009. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/42/22>. Acesso em 23 abr. 2021.

LACERDA, Aline Lopes de. Quatro variações em torno do tema acervos fotográficos. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, v. 7, p. 239–248, 2013.

LACERDA, Aline Lopes de. **A fotografia nos arquivos**: a produção de documentos fotográficos na Fundação Rockfeller durante o combate à febre amarela no Brasil. 2008. 259 f. (Tese Doutorado) — Curso de História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

LE MOS, Eric Danzi. **Fotografia profissional, arquivo e circulação**: a produção de Theodor Preising em São Paulo (1920–1940). 2016. 198 f. Dissertação (Mestrado) — Curso de História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

LOPEZ, André Porto Ancona. Contextualización archivística de documentos fotográficos. **Alexandria: Revista de Ciencias de la Información**, Peru, v. 5, n. 8, p. 3–16, 9 mar. 2011.

LOPEZ, André Porto Ancona. **As razões e os sentidos**: finalidades da produção documental e interpretação de conteúdos na organização arquivística de documentos imagéticos. 2000. 131 f. Tese (Doutorado) — Curso de História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

LOPEZ, André Porto Ancona. **Tipologia documental de partidos e associações políticas brasileiras**. São Paulo: Loyola, 1999.

LOPEZ, André Porto Ancona; AGUAYO, Fernando; ROCCA, Lourdes. La clasificación archivística como actividad previa para la descripción de documentos imagéticos. **Imágenes e Investigación Social**, Cidade do México, p. 243–270, 2005.

LOPEZ, André Porto Ancona; CARVALHO, Pedro Davi Silva. A classificação arquivística por assunto em documentos fotográficos: o exemplo do arquivo público do distrito federal. **Perspectivas em Gestão & Conhecimento**, [s. l.], v. 3, n. 2, p. 271–279, 14 dez. 2013.

LOUZADA, Silvana. **Fotógrafos e Fotografia no Rio de Janeiro (1950–1960)**. Rio de Janeiro: Eduff, 2014.

LOWENTHAL, David. **The past is a foreign country: revisited**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2015.

MACASKILL, Ewen. Google makes Life magazine photo archives available to the public. *The Guardian*, Washington, 18 nov. 2008. Disponível em: <https://www.theguardian.com/media/2008/nov/18/google-life-magazine-photographs-images>. Acesso em: 8 ago. 2020.

MACHADO, Rodolpho. Mídias no Brasil: Fotojornalismo no Brasil. Entrevista concedida a Ana Mauad e Silvana Louzada. **Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense**

(LABHOI–UFF), s/d. Disponível em <http://www.labhoi.uff.br/arquivo-sonoro/2939>. Acesso em: 14 jul. 2020.

MADIO, Telma Campanha de Carvalho. Imagens de jornais enquanto documentos de arquivo: discutindo os processos de produção, fluxo e guarda. In: Encontro Nacional de Estudos da Imagem (Eneimagem)/II Encontro Internacional de Estudos da Imagem (Eieimagem), 2015, Londrina. **Anais do V Encontro Nacional de Estudos da Imagem [e do] II Encontro Internacional de Estudos da Imagem**. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2015. p. 154–173.

MADIO, Telma Campanha de Carvalho. Uma Discussão dos Documentos Fotográficos em Ambiente de Arquivo. In: VALENTIM, Marta Lígia Pomim (org.). **Estudos avançados em Arquivologia**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. p. 55–68.

MADIO, Telma Campanha de Carvalho. A fotografia na imprensa diária paulistana nas primeiras décadas do século XX: O Estado de S. Paulo. **História (São Paulo)**, Franca, v. 26, n. 2, p. 61–91, 2007.

MAKINO, Miyoko; SILVA, Shirley Ribeiro da; LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. O Serviço de documentação textual e iconografia do Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista (Impresso)**, São Paulo, v. 10-11, p. 259-304, 2003.

MANUAL de normas e procedimentos de protocolo para a administração pública do estado de São Paulo. São Paulo: Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2000. 116 p.

MARIZ, Anna Carla Almeida; VIEIRA, Thiago de Oliveira. A construção da noção de documentos especiais na Arquivologia. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 287–302, 2015.

MARTINS, José de Souza. A imagem incomum: a fotografia dos atos de fé no Brasil. **Estudos Avançados**, [s.l.], v. 16, n. 45, p. 223–260, ago. 2002.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia pública e cultura visual, em perspectiva histórica. **Revista Brasileira de História da Mídia**, [s.l.], v. 2, n. 2, p. 11–20, 14 set. 2013.

MENDES, Ricardo. Once upon a time: uma história da história da fotografia brasileira. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, [s.l.], v. 6–7, n. 1, p. 183-205, 1999.

MENNE-HARITZ, Angelika. Avaliação ou documentação: podemos avaliar arquivos através da seleção de conteúdos?. **Registro: Revista do Arquivo Público Municipal de Indaiatuba**, Indaiatuba, v. 4, n. 4, p. 19–34, jul. 2005. Tradução de: Pedro Condolleo de Queiroz.

MILLAR, Laura. Discharging our debt: the evolution of the total archives concept in English Canada. **Archivaria**, [s. l.], v. 46, p. 103–146, jan. 1998.

MONTEIRO, Charles; PROENÇA, Caio de Carvalho. O fotojornalismo em revista: o trabalho do fotógrafo e do editor de fotografia na veja (1977). **Revista Maracanan**, [s.l.], v. 12, n. 14, p. 190–209, 21 jan. 2016.

MOSCIARO, Clara. **Diagnóstico de conservação em coleções fotográficas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. 56 p.

MOURA, Washington José de Almeida. Atualidade dos estudos de biblioteca e arquivos jornalísticos. **Comunicações & Problemas**, Brasília, v. 3, n. 2–3, p. 56–62, 1968.

NETTO, Accioly. **O Império de Papel**: os bastidores de O Cruzeiro. Porto Alegre: Sulina, 1998.

OLIVEIRA, Vânia Aparecida Rezende de; PEREIRA, José Roberto. Interesse público: significados e conexões. **Cadernos Gestão Social**: Revista do Centro Interdisciplinar de Desenvolvimento e Gestão Social, Salvador, v. 4, n. 1, p. 13–23, jan./jun. 2013.

OPERAÇÃO foi toda filmada. **O Estado de S. Paulo**, ano 89, n.º 28.566, 28 de maio de 1968, p. 17.

PANZER, Mary. The Meaning of the Twentieth-Century Press Archive. **Aperture**, [s.l.], n. 202, p. 46–51, 2011.

PANZER, Mary. Introduction. In: PANZER, Mary; CAUJOLLE, Christian. **Things as they are**: photojournalism in context since 1955. Nova York: Aperture, 2006. p. 8–13.

POMARI, Elisa; MENEGUELLO, Cristina. Aos homens de Estado e aos homens de ciência: a produção de imagens pela Secretaria de Agricultura do Estado de São Paulo (1904-1914). **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 32, n. 2, p. 133–150, 17 maio 2019.

QUEIROZ, Fernando Frazão de. **Agência Fotocom**: fotojornalismo a serviço da publicidade. 2009. 81 f. Monografia (Especialização) — Curso de Jornalismo, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

RODRÍGUEZ, Vicen. Sobre a iconoteca inteligente. In: SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 347–357.

ROCHA, Aline. MPDFT e MPMG deflagram operação “Páginas Históricas”. *Jornal de Brasília*, Brasília, 18/07/2019. Disponível em: <https://jornaldebrasil.com.br/brasil/mpdft-e-mpmg-deflagram-operacao-paginas-historicas/>. Acesso em 23 abr. de 2021.

ROMA, Bruno de Andrea. As múltiplas personalidades do documento fotográfico em arquivos: o caso do Arquivo Público do Estado de São Paulo. In: XXIX Simpósio Nacional de História, 2017, Brasília. **Anais do XXIX Simpósio Nacional de História — Contra os preconceitos**: história e democracia. Brasília: Anpuh, 2017. p. 1–11.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre o documento e a arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.

SÁNCHEZ-VIGIL, Juan Miguel; SALVADOR-BENÍTEZ, Antonia. **Documentación fotográfica**. Barcelona: UOC, 2013.

SÃO PAULO. Decreto nº 2.187 de 26 de dezembro de 1911. Reorganiza a Repartição de Estatística e Arquivo do Estado. **Diário Oficial do Estado de São Paulo**. 26/12/1911. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1911/decreto-2187-26.12.1911.html> Acesso em 23 abr. de 2021.

SÃO PAULO. Decreto nº 3.868, de 03 de julho de 1925. Reorganiza o quadro do pessoal da Repartição de Estatística e Arquivo do Estado, e dá outras providências. **Diário Oficial do Estado de São Paulo**. 03/07/1925. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1925/decreto-3868-03.07.1925.html> Acesso em 23 abr. de 2021.

SÃO PAULO. Decreto nº 9.285 de 01 de julho de 1938. Reorganiza a Repartição de Estatística e Arquivo do Estado. **Diário Oficial do Estado de São Paulo**. 01/06/1938. Disponível em: <https://governo-sp.jusbrasil.com.br/legislacao/225239/decreto-9285-38> Acesso em 23 abr. de 2021.

SÃO PAULO. Decreto nº 29.922 de 18 de outubro de 1957. Regulamento do Departamento do Arquivo do Estado. **Diário Oficial do Estado de São Paulo**. 18/10/1957. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1957/decreto-29922-18.10.1957.html> Acesso em 23 abr. de 2021.

SÃO PAULO. Decreto nº 7.730 de 23 de março de 1976. Reorganiza a Secretaria de Estado da Cultura, Ciência e Tecnologia. **Diário Oficial do Estado de São Paulo**. 23/03/1976. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1976/decreto-7730-23.03.1976.html> Acesso em 23 abr. de 2021.

SÃO PAULO. Decreto nº 22.789, de 19 de outubro de 1984. Institui o Sistema de Arquivos do Estado de São Paulo – SAESP. **Diário Oficial do Estado de São Paulo**. 19/10/1984. Disponível em: <https://governo-sp.jusbrasil.com.br/legislacao/196171/decreto-22789-84> Acesso em: 23 abr. 2021.

SÃO PAULO. Decreto nº 30 de 10 de março de 1990. **Diário Oficial do Estado de São Paulo**. 10/03/1990.

SÃO PAULO. Decreto nº 58.052, de 16 de maio de 2012. Regulamenta a Lei Federal nº 12.527, de 2011, e dá providências correlatas. **Diário Oficial do Estado de São Paulo**. 16/05/2012. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/2012/decreto-58052-16.05.2012.html> Acesso em: 23 abr. 2021.

SÃO PAULO. Decreto nº 58.589, de 26 de dezembro de 2018. Fixa o valor dos preços de serviços prestados por unidades da Prefeitura do Município de São Paulo. **Diário Oficial da Cidade de São Paulo**. 26/12/2018. Disponível em: <http://documentacao.camara.sp.gov.br/iah/fulltext/decretos/D58589.pdf> Acesso em: 23 abr. 2021.

SÃO PAULO. Governo do Estado de São Paulo. Casa Civil. **Órgãos e entidades Integrantes do Saesp**. [201?]. Disponível em: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/assets/material_apoio/relacao_orgaos.pdf. Acesso em: 26 dez. 2020.

SÃO PAULO. Lei nº 116, de 01 de outubro de 1892. Reforma a repartição de Estatística deste Estado. **Diário Oficial do Estado de São Paulo**. 01/10/1892. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1892/lei-116-01.10.1892.html> Acesso em: 23 abr. 2021.

SÃO PAULO. Lei nº 2.800 de 02 de setembro de 1936. **Diário Oficial do Estado de São Paulo**. 02/09/1936.

SÃO PAULO. Lei nº 6.247, de 13 de dezembro de 1988. Orça a Receita e fixa a Despesa do Orçamento-Programa do Estado para o exercício de 1989. **Diário Oficial do Estado de São Paulo**. 13/12/1988. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1988/lei-6247-13.12.1988.html#:~:text=Artigo%205%C2%BA%20%2D%20No%20curso%20da,estimada%20a%20pr e%C3%A7os%20de%201989>. Acesso em: 23 abr. 2021.

SÃO PAULO. Tabela de temporalidade de documentos das Atividades-fim da Secretaria de Estado da Cultura. **Diário Oficial do Estado de São Paulo** — Poder Executivo. São Paulo, 120 (12), 19 jan. 2010. Seção I, p. 27–30. Anexo III.

SÃO PAULO. **Diário Oficial do Estado de São Paulo** — Poder Executivo. São Paulo, 116 (35), 21 fev. 2006. Seção I, p. 63.

SCHELLENBERG, Theodore R. **Arquivos modernos**: princípios e técnicas. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1974. 2.^a tiragem. Tradução de: Nilza Teixeira Soares.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARTZ, Joan. "Records of Simple Truth and Precision": photography, archives, and the illusion of control. **Archivaria**, [s.l.], v. 50, p. 1–40, jan. 2000.

SCHWARTZ, Joan. "We make our tools and our tools make us": lessons from photographs for the practice, politics, and poetics of diplomacy. **Archivaria**, [s.l.], v. 40, p. 40–74, 1995.

SEGALA, Lygia. Arquivo e coleção fotográfica. In: ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (org.). **O olho fotográfico, Marcel Gautherot e seu tempo**. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado/Museu de Arte Brasileira, 2007. p. 168–177.

SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. **Anais do Museu Paulista (Impresso)**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 73–134, dez. 2005.

SILVA, Armando B. Malheiro. Documento e informação: as questões ontológica e epistemológica. **Arquivo & Administração**. Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 327–355, jul./dez. 2005.

SILVA, James Roberto. **Fotogenia do caos**: fotografia, medicina e saúde pública em São Paulo (1880–1920). São Paulo: CRV, 2016. 146 p.

SILVA, Márcia Regina Barros da. Concepção de saúde e doença nos debates parlamentares paulistas entre 1830 e 1900. In: MOTT, Maria Lucia *et al* (org.). **História da saúde em São Paulo**: instituições e patrimônio arquitetônico (1808-1958). Barueri/São Paulo: Minha Editora/Manole/Fiocruz, 2011. p. 63–92.

SMIT, Johanna W.. O documento audiovisual ou a proximidade entre as 3 Marias. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, São Paulo, v. 26, n. 1/2, p. 81–85, jan./jun. 1993.

SOARES, Ana Paula Alves; PINTO, Adilson Luiz; SILVA, Armando Malheiro da. O Paradigma pós-custodial na arquivística. **Páginas A&B**: arquivos e bibliotecas (Portugal), [s.l.], n. 4, p. 22–39, 2015.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

TAGG, John. **The Burden of Representation**: essays on photographs and histories. 6. ed. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 2005.

TAYLOR, Hugh A.. Documentary Art and the Role of the Archivist. **The American Archivist**, [s.l.], v. 42, n. 4, p. 417–428, out. 1979.

TROITIÑO, Sonia. De interesse público: política de aquisição de acervos como instrumento de preservação de documentos. **Revista do Arquivo**, São Paulo, v. 1, p. 1–9, 2017.

TROITIÑO, Sonia. Avaliar para incorporar: políticas institucionais de formação de acervo. **Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura**, [s.l.], v. 24, n. 2, p. 27–46, 22 dez. 2016.

WISSENBAACH, Maria Cristina Cortez. **Sonhos africanos, vivências ladinhas**: escravos e forros em São Paulo (1850–1880). 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

ANEXO

ANEXO A — Tabela integrante do Decreto n.º 58.589, de 26 de dezembro de 2018

28. Outras Receitas / FEPAC (RUBRICA DA RECEITA 1.9.9.0.99.1.1-03.00.000.000.11.01.000) - SAF 28978				
28.1		ACERVO GERAL - SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA		
28.1.1.		Pesquisa Acadêmica		
28.1.1.1.	5312	Certidões, imagens fotograficas, reproduções de imagens ou microfilme		35,00
28.1.1.2.	5313	Reprodução de documentos históricos ou obras raras e especiais		15,00
28.1.1.3.	5314	Reprodução de plantas e mapas		40,00
28.1.1.4.	5315	Filmes históricos - Discoteca Oneyda Alvarenga (por minuto ou fração)		45,00
28.1.2.		Publicação/Edição com até 2000 exemplares		
28.1.2.1.	5316	Certidões, imagens fotograficas, reproduções de imagens ou microfilme, Reprodução de documentos historicos ou obras raras e especiais		125,00
28.1.2.2.	5317	Reprodução de plantas e mapas, Filmes historicos - Discoteca Oneyda Alvarenga (por minuto ou fração)		380,00
28.1.2.3.	5318	Duplicação de material audiovisual (por minuto ou fração), Fonogramas - Discoteca Oneyda Alvarenga (por unidade)		119,00
28.1.2.4.	5319	Obras de arte, obras raras e especiais ou historicas - reprodução fotografica, audiovisual ou meios digitais - por unidade		188,00
28.2		Biblioteca Mario de Andrade		
28.2.1		Pesquisa Acadêmica		
28.2.1.1	5320	Certidões, imagens fotograficas, reproducoes de imagens ou microfilme, microfichas ou obras raras e especiais, reproducao de plantas e mapas, obras de arte		isento mediante comprovacao
28.2.1.2.	5321	Obras das Coleções de Humanidades, Artes, Sao Paulo e Periodicos		isento mediante comprovacao
28.2.2		Publicação / Edição com até 2.000 exemplares		
28.2.2.1.	5322	Certidões, imagens fotograficas, reproduções de imagens ou microfilme, Reprodução de documentos historicos ou obras raras e especiais		63,00
28.2.2.2	5323	Reprodução de plantas e mapas, Filmes historicos		186,20
28.2.2.3.	5324	Obras de arte, obras raras e especiais ou historicas - reprodução fotografica, audiovisual ou meios digitais - por unidade		92,40
28.2.3		Obras das Colecoes de Humanidades, Artes, Sao Paulo e Periodicos (por pagina)		
28.2.3.1.	5325	Reproduções de arte, cartazes, convites, calendarios (por página)		63,70
28.2.3.2.	5326	Fac-símiles até 50 paginas (por página)		50,00
28.2.3.3.	5327	Acima de 50 paginas (por página)		30,00
28.2.3.4.	5328	Duplicação de material audiovisual (por minuto ou fração)		73,50
28.2.4		Publicação/Edição acima de 2000 exemplares e/ou fins comerciais		
28.2.4.1.	5329	Certidões, imagens fotograficas, reproduções de imagens ou microfilme, Reprodução de documentos historicos ou obras raras e especiais		122,50
28.2.4.2.	5330	Reprodução de plantas e mapas, Filmes historicos		308,00
28.2.4.3.	5331	Obras de arte, obras raras e especiais ou historicas - reprodução fotografica, audiovisual ou meios digitais - por unidade		122,50
28.2.4.4.	5332	Biblioteca Mario de Andrade - Obras das Coleções de Humanidades, Artes, São Paulo e Periodicos (por página)		117,60
28.2.4.5.	5333	Fac-símiles até 50 paginas (por pagina)		75,00
28.2.4.6.	5334	Acima de 50 paginas (por pagina)		50,00
28.2.5		Publicação/Edição acima de 2000 exemplares com fins jornalisticos e outros		
28.2.5.1.	5335	Certidões, imagens fotograficas, reproduções de imagens ou microfilme, Reprodução de documentos historicos ou obras raras e especiais, Obras de arte, obras raras e especiais ou historicas - reproducao fotografica, audiovisual ou meios digitais - por unidade		31,85
28.2.5.2.	5336	Reprodução de plantas e mapas		98,00
28.2.6		Publicação/Edição acima de 2000 exemplares com fins publicitarios		
28.2.6.1.	5337	Certidões, imagens fotograficas, reproduções de imagens ou microfilme		926,10
28.2.6.2.	5338	Reprodução de documentos historicos ou obras raras e especiais, Duplicação de material audiovisual (por minuto ou fração)		588,00
28.2.6.3.	5339	Reprodução de plantas e mapas (por unidade)		1.155,70
28.2.6.4.	5340	Filmes historicos		882,00
28.2.6.5.	5341	Obras de arte, obras raras e especiais ou historicas - reprodução fotografica, audiovisual ou meios digitais - por unidade		1.236,90
28.2.6.6.	5342	Obras das Coleções de Humanidades, Artes, São Paulo e Periodicos (por pagina)		171,50
28.2.7		Obras de arte, obras raras e especiais ou historicas - empréstimo por obra		
28.2.7.1		Exposições em territorio nacional (por obra)		
28.2.7.1.1.	5343	Até 3 meses		350,00
28.2.7.1.2.	5344	Mais de 3 meses		700,00
28.2.7.1.3.	5345	Após 3 meses, acrescentar valor por mês		35,00
28.2.7.1.4.	5346	Exposição com itinerância (adicionar do valor por obra), Exposição com mais de 10 obras (reduzir do valor por obra)		280,00
28.2.7.2.		Exposições em territorio internacional (por obra)		
28.2.7.2.1	5347	Até 3 meses		700,00
28.2.7.2.2	5348	Mais de 3 meses		1.500,00
28.2.7.2.3	5349	Apos 3 meses, acrescentar valor por mes		70,00
28.2.7.2.4	5350	Exposicao com itinerância (adicionar do valor por obra), Exposicao com mais de 10 obras (reduzir do valor por obra)		420,00
28.3		Acervos do Arquivo Historico Municipal		
28.3.1.		Pesquisa Acadêmica		

28.3.1.1.	4866	Certidões, imagens fotograficas, reproducoes de imagens ou microfilme, Reproducao de documentos historicos ou obras raras e especiais, Reproducao de plantas e mapas, Duplicacao de material audiovisual (por minuto ou fracao)	25,00
28.3.2.		Publicacao/Edicao com até 2000 exemplares	
28.3.2.1	4867	Certidões, imagens fotograficas, reproducoes de imagens ou microfilme, Reproducao de documentos historicos ou obras raras e especiais, Duplicacao de material audiovisual (por minuto ou fracao)	250,00
28.3.2.2.	4868	Reproducao de plantas e mapas	350,00
28.3.3.		Publicacao/Edicao acima de 2000 exemplares e/ou fins comerciais	
28.3.3.1.	4869	Certidões, imagens fotograficas, reproducoes de imagens ou microfilme, Reproducao de documentos historicos ou obras raras e especiais, Duplicacao de material audiovisual (por minuto ou fracao)	300,00
28.3.3.2.	4870	Reproducao de plantas e mapas	450,00
28.3.4.		Fins jornalisticos e outros	
28.3.4.1.	4871	Certidões, imagens fotograficas, reproducoes de imagens ou microfilme, Reproducao de documentos historicos ou obras raras e especiais, Duplicacao de material audiovisual (por minuto ou fracao)	350,00
28.3.4.2.	4872	Reproducao de plantas e mapas	450,00
28.3.5.		Fins publicitarios	
28.3.5.1.	4873	Certidões, imagens fotograficas, reproducoes de imagens ou microfilme, Reproducao de documentos historicos ou obras raras e especiais, Duplicacao de material audiovisual (por minuto ou fracao)	350,00
28.3.5.2.	4874	Reproducao de plantas e mapas	500,00
28.3.6.		Emissao de Certidões com base em documentos historicos - por lauda	
28.3.6.1.	4875	Reproducao de documentos historicos ou obras raras e especiais	35,00
28.3.7.		Para exposicoes com cobrança de ingresso	
28.3.7.1.	4876	Certidões, imagens fotograficas, reproducoes de imagens ou microfilme, Reproducao de documentos historicos ou obras raras e especiais, Duplicacao de material audiovisual (por minuto ou fracao)	350,00
28.3.7.2.	4877	Reproducao de plantas e mapas	450,00
28.3.8.		Para exposicoes sem cobrança de ingresso	
28.3.8.1.	4878	Certidões, imagens fotograficas, reproducoes de imagens ou microfilme, Reproducao de documentos historicos ou obras raras e especiais, Duplicacao de material audiovisual (por minuto ou fracao)	300,00
28.3.8.2.	4879	Reproducao de plantas e mapas	400,00
28.3.9		Obras de arte, obras raras e especiais ou historicas - empréstimo por obra	
28.3.9.1.		Exposicoes em territorio nacional (por obra)	
28.3.9.1.1	4880	Até 3 meses	500,00
28.3.9.1.2.	4881	Mais de 3 meses	1.000,00
28.3.9.1.3.	4882	Exposicao com itinerância (adicionar do valor por obra), Exposicao com mais de 10 obras (reduzir do valor por obra)	400,00
28.3.9.2.		Exposicoes em territorio internacional (por obra)	
28.3.9.2.1.	4883	Até 3 meses	1.000,00
28.3.9.2.2.	4884	Mais de 3 meses	1.500,00
28.3.9.2.3.	4885	Exposicao com itinerância (adicionar do valor por obra), Exposicao com mais de 10 obras (reduzir do valor por obra)	600,00

NOTA: considera-se:

- I. Evento artistico-cultural: aquele que se relaciona às atividades de teatro, dança, música, circo, pintura, desenho, grafite, escultura, trabalhos manuais, literatura e poesia e cenograficas, fotografia, producao audiovisual e de radio, saberes, fazeres e bens culturais como culinaria e gastronomia, artesanato, moda e outras linguagens artisticas.
 - II. Filagem: todo ato de registrar imagens com impressao de movimento, assim como todo processo de realizacao de produtos audiovisuais independentemente da tecnologia utilizada.
 - III. Fins jornalisticos: referem-se às atividades de coleta, investigacao e analise de informacoes da atualidade para a producao e distribucao de relatorios sobre a interacao de eventos, fatos, ideias e pessoas que sao noticia e que afetam a sociedade em algum grau.
 - IV. Fins publicitarios: referem-se às atividades que utilizem técnicas de comunicacao em massa (revistas, jornais, outdoor, cartazes, painéis, radio, televisao, cinema, internet, redes sociais e aplicativos, folhetos, catalogos, cartas, prospectos, midia suplementar e outros) e que fornecam a promocao de ideias para estimular o ato da compra ou venda de algum produto, servico ou ideia.
 - V. Fotografia: refere-se ao ato de criacao de imagens por meio de exposicao luminosa, fixando-as em uma superficie sensivel.
 - VI. Evento corporativo, interesse diverso ou privativo: aquele que se relaciona à concretizacao dos interesses privados ou de um grupo especifico e seletivo de pessoas, que impeca o acesso, fisico ou digital, de algum cidadão aos bens públicos e que não tenha vinculo com atividades artistico-culturais.
 - VII. Fins comerciais: refere-se ao uso do espaco ou acervo públicos para atividades promovidas pelo segundo setor, isto é, todas as empresas que geram lucro.
- Observacoes para todo o acervo da Secretaria Municipal de Cultura:
1. O pagamento do preco público previsto para a cessao dos acervos da Secretaria Municipal de Cultura podera ser feito em espécie ou mediante conversao em bens e servicos, de valor igual ou superior ao estabelecido nesta tabela.
 2. O titular da Secretaria Municipal de Cultura:
 - 2.1. Nomeara Gestores Locais para as coordenadorias/departamentos/equipamentos públicos, competentes para:
 - 2.1.1. Receber pedidos, emitir parecer e decidir sobre seu mérito e viabilidade, bem como decidir sobre o preco correspondente, considerando as definicoes dos itens I, II, III, IV, V, VI da Nota e aplicando eventuais descontos de acordo com o item 6, ou sobre a dispensa de pagamento, conforme as hipoteses previstas no item 7;
 - 2.1.2. Indicar ao solicitante, no caso de conversao de pagamento, apos pesquisa de precos, os bens ou servicos de interesse da Administracao e as suas especificacoes.
 - 2.2. Constituir a Comissao de Avaliacao, competente para:
 - 2.2.1. Reavaliar e decidir sobre os processos encaminhados pelo Gestor Local nos casos de rejeicao do mérito e/ou de inviabilidade do pedido e/ou de concessao de descontos e dispensas não previstas nos itens 6 e 7.
 - 2.2.2. Analisar e decidir recursos apresentados pelos solicitantes em face da decisao do Gestor Local, em relacao ao mérito e/ou viabilidade do pedido, bem como no tocante ao preco por ele indicado.
 - 2.2.3. Elaborar orientacoes, estipular critérios de avaliacao de mérito e viabilidade, sugerir procedimentos e fluxos para a cessao dos acervos públicos da Secretaria Municipal de Cultura.
 3. Os Gestores Locais:
 - 3.1. Poderao delegar a funcionarios responsaveis pela guarda do acervo a competência estabelecida no item 2.1.1. para receber e deferir requerimentos de cessao nas hipoteses de não incidência de preco público previstas no item 7.
 - 3.2. Deverao dar ciência ao Diretor/Coordenador das decisoes quanto aos pedidos de cessao de acervo sob sua administracao, nas hipoteses em que é solicitado o empréstimo, a transferencia da posse ou a retirada do bem das dependências da Secretaria pelo solicitante ou preposto, assim como nas hipoteses de cessao de acervo de grande vulto ou de itens raros.
 4. O Secretario Municipal de Cultura podera avocar, a qualquer tempo, as competências delegadas nos itens anteriores para:
 - 4.1. aceitar ou negar a cessao de acervo e decidir sobre desconto ou dispensa do preco público.
 - 4.2. Decidir sobre a conversao do pagamento de preco público e sobre a natureza, quantidade e especificacoes dos bens ou servicos, indicando sua destinacao, preferencialmente para o departamento ou coordenadoria a que pertence o acervo cedido.
 5. O procedimento de solicitacao da cessao dos acervos sera regulado por portaria de competência privativa do Secretario Municipal de Cultura.
 6. O solicitante de acervo podera obter desconto sobre o preco base de:
 - 6.1. 60% no caso de constituir entidade privada sem fins lucrativos, nos termos da lei, quando o uso do acervo não estiver atrelado a eventos de mérito artistico-cultural, de interesse público, gratuidade e livre visualizacao dos itens de acervo.
 - 6.2. 40% no caso de constituir entidade filantropica, quando o uso do acervo não estiver atrelado a eventos de mérito cultural, interesse público, gratuidade e livre acesso ao evento.
 7. O Gestor Local podera dispensar o solicitante do pagamento do preco público, de acordo com o interesse da Administracao, exclusivamente, nos seguintes casos:

- 7.1. para solicitações de itens de acervo por Instituições Museológicas e de Patrimônio, para fins de cooperação entre elas e a Secretaria Municipal de Cultura, condicionada à manifestação favorável do Gestor Local, comprovado o mérito cultural e interesse na cessão.
- 7.2. para apresentação de projetos que visem à obtenção de leis de incentivo, caso em que o material solicitado - tratando-se de acervo - será fornecido em baixa resolução.
- 7.3. quando os direitos patrimoniais autorais ou conexos pertencerem ao solicitante.
- 7.4. para a reprodução de imagem de obra de arte em catálogos e outros materiais de divulgação da exposição ou evento, desde que a cessão da obra de arte a ser reproduzida esteja autorizada pela Secretaria Municipal de Cultura, ou pelo Prefeito, se o caso;
- 7.5. para uso em eventos gratuitos ou com cobrança de ingressos a preços populares, em espaços pertencentes a entidade privada sem fins lucrativos, entidade filantrópica ou pessoas jurídicas de direito público, havendo mérito cultural e interesse público na cessão do acervo.
- 7.6. para artistas e outros profissionais que tenham sido contratados ou patrocinados pela Secretaria Municipal de Cultura, cujo trabalho tenha sido fotografado, filmado e arquivado nos acervos da Secretaria, vedada a isenção no caso de Utilização ou reprodução para fins comerciais.
- 7.7. para Utilização do acervo em intervenções, publicações, apresentações ou eventos artísticos previstos em projetos patrocinados mediante leis de incentivo ou fundos de cultura, nos âmbitos Municipal, Estadual ou Federal, com entrada ou distribuição gratuita ou com cobrança de ingressos a preços populares.
- 7.8. para estudantes, professores e pesquisadores, que tenham projeto expressamente recomendado pela instituição de ensino a que estejam vinculados, vedado o uso com fins lucrativos ou, no caso de imagens, sua incorporação ao acervo do solicitante, no limite máximo de até 10 imagens ou quantidade maior, a critério do gestor local.
- 7.9. para a Utilização de imagens fotográficas, material audiovisual, gravação sonora ou meios digitais com fins jornalísticos, desde que demonstrado o interesse público e o solicitante seja pessoa física ou entidade privada sem fins lucrativos.
- 7.10. para registro fotográfico das fachadas dos edifícios pertencentes à Secretaria Municipal de Cultura.
- 7.11. quando a solicitação de Utilização ou reprodução de imagem recair sobre objeto doado à Secretaria Municipal de Cultura pelo próprio solicitante.
- 7.12. No caso de solicitações de entidades sem fins lucrativos ou de pessoas jurídicas de direito público, para Utilização do acervo em eventos gratuitos ou com cobrança de ingressos a preços populares, havendo mérito cultural e interesse público na cessão.
8. O Gestor Local poderá decidir que o solicitante fique obrigado a permitir gratuidade e livre acesso ao espaço cedido a professores e estudantes da rede pública.
9. Os custos de reprodução, duplicação, transcrição, laboratório, transporte e seguro "prego a prego" correrão por conta do solicitante.
10. A negociação e liberação dos Direitos Autorais das obras cedidas são de integral responsabilidade do solicitante, a administração pública não faz a intermediação entre os detentores e os solicitantes, devendo este responder por qualquer uso indevido da obra reproduzida e pelo seu uso diverso do finsolicitado.