UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM
ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

CYNTHIA ELIAS TABOADA

**O tratamento documental de coleções fotográficas
em museus de arte**

São Paulo
2011

CYNTHIA ELIAS TABOADA

**O tratamento documental de coleções fotográficas
em museus de arte**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação Interunidades em Estética
e História da Arte da Universidade de
São Paulo para a obtenção do título de
Mestre em Estética e História da Arte.

Área de Concentração: Teoria e Crítica da Arte
Orientador (a): Prof^a Dr^a Helouise Costa

São Paulo
2011

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 da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Taboada, Cynthia Elias

O tratamento documental de coleções fotográficas em museus de arte / Cynthia Elias Taboada ; orientadora Helouise Costa. – São Paulo, 2011. 161 f.: fig.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Área de concentração: Teoria e Crítica da Arte) – Universidade de São Paulo.

1. Coleções fotográficas. 2. Documentação Museológica. 3. Museus de arte. I. Costa, Helouise. II. Título.

CDD 069.52

FOLHA DE APROVAÇÃO

Cynthia Elias Taboada

O tratamento documental de coleções fotográficas em museus de arte

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Área de Concentração: Teoria e Crítica da Arte

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Realizar o sonho impossível
Sofrer a angústia implacável
Pisar onde os bravos não ousam
Reparar o mal irreparável
Derrotar o inimigo invencível
Resistir quando as forças se esvaem
Alcançar a estrela inatingível.

(A partir de *Dom Quixote de La Mancha*)

À amiga Mari Rabachin

AGRADECIMENTOS

Considero nessa pesquisa a colaboração de todos, aos quais agradeço de forma sucinta e sincera, esperando perpetuá-los nessas páginas que quiçá sejam lidas em outras ocasiões. Registro aqui os agradecimentos:

À Universidade de São Paulo pela oportunidade de realizar o estudo nos meios acadêmicos. Aos professores do Programa de Pós-Graduação Interunidades pela incansável tarefa de docência e aos seus funcionários pelo espírito de solidariedade.

Aos museus de arte estudados e aos seus diretores, que autorizaram o uso das informações: Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e Museu Lasar Segall. Ao Instituto Moreira Salles e à Virgínia Albertini e Sérgio Burgi, por atender a consultas e solicitações dessa pesquisa. A todos os profissionais das instituições estudadas, que forneceram dados valiosos à pesquisa. Agradecimentos especiais à Andrés Hernández, Ana Paula dos Santos Salvat, Livia Lira, Leia Cassoni, Elvira Vernaschi, Silvana Karpinski, Maria Cristina Cabral, Fernando Piola, Rosa Esteves, Eunice Sophia, Ivani Di Grazia Costa e Tariana Stradiotto. E ao fotógrafo Henrique Lorca.

Agradeço à banca examinadora de qualificação, à professora sempre exigente e atenciosa Maria Cristina Oliveira Bruno e à professora Solange Ferraz de Lima, generosa em sua primeira avaliação e incentivadora dos novos rumos dados ao estudo.

À orientadora Helouise Costa por compartilhar informações de sua própria pesquisa, pela compreensão e por orientar em tudo o que foi possível.

Agradeço em especial aos meus pais Paulo e Eliana, sempre atentos e dispostos a auxiliar na minha trajetória acadêmica.

E finalmente, à Mari Rabachin, pelas orientações e acompanhamento no fim do processo, sem os quais não teria sido possível finalizar essa pesquisa.

Muito se escreveu, no passado, de modo tão
sutil como estéril, sobre a questão de saber se a
fotografia era ou não uma arte,
sem que se colocasse sequer
a questão prévia de saber
se a invenção da fotografia
não havia alterado a própria natureza da arte.

Walter Benjamin – A obra de arte na era de
sua reprodutibilidade técnica

RESUMO

TABOADA, Cynthia Elias. **O tratamento documental de coleções fotográficas em museus de arte.** 2011. 161 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

A pesquisa apresenta um levantamento de dados sobre o tratamento documental de coleções fotográficas em museus de arte, após a incorporação da fotografia em seus acervos. Foram selecionados, como estudos de caso, os seguintes museus de arte de São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Museu Lasar Segall eo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

A pesquisa é contextualizada através da compilação de dados sobre os caminhos institucionais para preservação da fotografia e sobre o processo de assimilação da fotografia pelos museus de arte, evidenciado a partir da segunda metade do século XX. No caso dos museus de arte, pode-se observar que cada instituição percorreu uma trajetória para incorporar e documentar fotografias. Utilizam atualmente sistemas informatizados e bancos de dados como métodos de documentação e enfrentam a problemática de classificar e documentar as fotografias da coleção detalhadamente, devido à diversidade da arte contemporânea que faz uso da linguagem fotográfica, bem como da fotografia produzida na contemporaneidade. A variedade de processos e técnicas relacionados à fotografia e o hibridismo entre tipologias artísticas fazem da documentação de fotografias nos museus de arte um trabalho em constante aperfeiçoamento.

Palavras-chave: Coleções de fotografia. Museus de arte. Museologia. Documentação.

ABSTRACT

TABOADA, Cynthia Elias: **The documental treatment of photographic collections in art museums.** 2011. 161 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

The research presents a survey of data about the documentary treatment of the photographic collections in art museums, after the incorporation of photograph in your holdings. It were selected, as case studies, the following São Paulo art museums: Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Museu Lasar Segall and Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. The research is contextualized by compiling data about institutional paths for preservation of photography and about the process of assimilation of photography by art museums, evidenced from the second half of the 20th century.

In the case of art museums, it can be seen that each institution traveled a trajectory for incorporate and documenting photographs. They currently use computerized systems and databases as methods of documentation and face the problematic of classifying and documenting the photographs of the collection in detail, because of the diversity of contemporary art that makes use of the photographic language and the photography produced in contemporary times.

The variety of processes and techniques related to photography and hybridism between artistic typologies make of the documentation of photography in art museums a work in constant improvement.

Keywords: Photographic collections. Art Museums. Museology. Documentation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Formulário do Sistema de Catalogação do Acervo de Obras MAM-SP	84
Figura 2. Formulário do Sistema de Catalogação com acréscimo de informações complementares para fotografias.....	85
Figura 3. Tela de consulta do Sistema de Catalogação do Acervo de Obras MAM-SP	86
Figura 4. Livro de Tombo da coleção de fotografias do MASP	95
Figura 5. Ficha catalográfica teste para a Coleção Pirelli-MASP de Fotografia	96
Figura 6. Ficha catalográfica da base de dados <i>Simba</i> – f. 1. Sugestão de documentação para a Coleção Pirelli-MASP de Fotografia.....	98
Figura 7. Ficha catalográfica da base de dados <i>Simba</i> – f. 2. Sugestão de documentação para a Coleção Pirelli-MASP de Fotografia.....	99
Figura 8. Ficha catalográfica da base de dados <i>Simba</i> – f. 3. Sugestão de documentação para a Coleção Pirelli-MASP de Fotografia.....	100
Figura 9. Ficha catalográfica da base de dados <i>Simba</i> – Ficha Resumida.....	101
Figura 10. Formulário de pesquisa da Coleção Pirelli-MASP de Fotografia na base de dados <i>eColeção</i>	103
Figura 11. Relatório de consulta à base de dados <i>eColeção</i>	104
Figura 12. Detalhe ampliado de item do relatório de consulta.....	104
Figura 13. Tela de pesquisa do Acervo Virtual MAC-USP.....	114
Figura 14. Ficha catalográfica manual do Acervo MAC-USP – (frente)	117
Figura 15. Ficha catalográfica manual do Acervo MAC-USP – (verso).....	117
Figura 16. Formulário do Sistema de Informação e Gerenciamento do Acervo MAC-USP.....	120
Figura 17. Subformulário catalográfico vinculando exposição à obra do acervo MAC-USP	121
Figura 18. Subformulário catalográfico vinculando publicação à obra do acervo MAC-USP.....	121
Figura 19. Subformulário - Compromisso de empréstimo de obra do acervo MAC-USP	122
Figura 20. Subformulário – Detalhamento para montagem de instalações e obras similares.....	123
Figura 21. Ficha Catalográfica do Acervo MAC-USP. Relatório impresso - f. 1	126
Figura 22. Ficha Catalográfica do Acervo MAC-USP. Relatório impresso - f. 2	126
Figura 23. Ficha Catalográfica do Arquivo Fotográfico Lasar Segall	133
Figura 24. Campos do formulário da base de dados <i>SIMFOTO</i> - AFLS.....	135
Figura 25. Campos do formulário da base de dados <i>SIMFOTO</i> - AFLS.....	136
Figura 26. Detalhe - Forma de pesquisa na base de dados <i>SIMFOTO</i> - AFLS	139

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Incorporação de fotografias ao Acervo MAC-USP por década.....	65
Tabela 2. Categorias e Técnicas relacionadas à Fotografia – Acervo MAM-SP.....	88
Tabela 3. Síntese a partir do Questionário Preliminar – MAM-SP	90
Tabela 4. Tratamento documental para fotografias – MAM-SP.....	90
Tabela 5. Síntese a partir do Questionário Preliminar – MASP	108
Tabela 6. Tratamento documental para fotografias – MASP	109
Tabela 7. Síntese a partir do Questionário Preliminar – MAC-USP	128
Tabela 8. Tratamento documental para fotografias – MAC-USP.....	129
Tabela 9. Síntese a partir do Questionário Preliminar – MLS	141
Tabela 10. Tratamento documental para fotografias – MLS	141

LISTA DE ABREVIATURAS

AFLS	Arquivo Fotográfico Lasar Segall
CAIC	Centro de Acervo Iconográfico e Cartográfico
CCPF	Centro de Conservação e Preservação Fotográfica
CCSP	Centro Cultural São Paulo
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico/Centro Nacional de Pesquisa
CPDOC/FGV	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas
DIM	Divisão de Iconografia e Museus
DPH	Departamento de Patrimônio Histórico
FBN	Fundação Biblioteca Nacional
FCCB	Foto Cine Clube Bandeirante
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
IDART	Departamento de Informação e Documentação Artísticas
IMS	Instituto Moreira Salles
INFOTO	Instituto Nacional de Fotografia
MAC	Museu de Arte Contemporânea
MAM	Museu de Arte Moderna
MASP	Museu de Arte Assis Chateaubriand
MIS	Museu de Imagem e Som
MoMA	Museu de Arte Moderna de Nova York
MP	Museu Paulista
MLS	Museu Lasar Segall
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

Introdução	14
Capítulo 1. Fotografia: os caminhos institucionais para sua preservação	23
Capítulo 2. A Assimilação da Fotografia pelos Museus de Arte de São Paulo	40
2.1. O MoMA, os Museus de arte de São Paulo e a Fotografia	43
2.2. Museu de Arte Moderna de São Paulo	46
2.3. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.....	52
2.4. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo	62
2.5. Museu Lasar Segall	68
2.6. Sobre a Assimilação da Fotografia pelos Museus de Arte de São Paulo: Um balanço parcial	73
Capítulo 3. O Tratamento Documental de Coleções Fotográficas nos Museus de arte de São Paulo	75
3.1. Museu de Arte Moderna de São Paulo	81
3.2. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.....	91
3.3. Museu de Arte Contemporânea da USP	110
3.4. Museu Lasar Segall	130
Considerações finais	142
Bibliografia e Referências	149
Anexos.....	157

Introdução

Atualmente os museus de arte se deparam com uma problemática peculiar a respeito da incorporação da fotografia em seus acervos. Refiro-me ao tratamento documental dispensado a esse tipo de imagem pelos setores de documentação dessas instituições. A princípio a questão seria facilmente solucionada pelos profissionais documentalistas em suas atribuições ao documentarem a fotografia da mesma forma que os demais objetos de arte de um acervo, a partir dos meios disponíveis. Porém, diante da diversidade que o meio fotográfico atingiu na contemporaneidade, tal tarefa tornou-se mais complexa. E na mesma medida, estabeleceram-se novas percepções sobre a fotografia no universo da arte, como meio e linguagem para a produção da arte contemporânea.

A problemática que surge dessas duas premissas é: como aperfeiçoar as ferramentas de documentação para fotografias nos museus de arte, tendo em vista toda sua diversidade, especificidades e intersecções com outras tipologias artísticas? E mais, como documentar coleções de fotografia tendo em vista as necessidades de pesquisa dos curadores e pesquisadores dessas coleções? Embora essa problemática não seja exclusiva da fotografia – é presente também nas coleções de arte conceitual – é sobre a fotografia que discorrerá este trabalho.

O objetivo da pesquisa é apresentar um levantamento das condições de tratamento documental dispensado às coleções fotográficas no âmbito dos museus de arte de São Paulo. Para isso, foram mapeadas as metodologias utilizadas no processo de documentação, do momento em que fotografias foram incorporadas ao acervo até o momento presente, abrangendo o período da década de 1970 em diante.

A pesquisa também aborda, por meio da compilação de dados extraídos de estudos prévios sobre as instituições pesquisadas, o histórico das políticas de acervo, que envolve escolhas efetuadas por gestores, curadores e/ou pesquisadores para a formação de coleções fotográficas e sua exposição. Dessa forma, a dissertação pretende contribuir com a percepção de aspectos importantes relacionados ao universo da fotografia quando esta é incorporada ao espaço físico e conceitual dos museus de arte por meio de duas situações distintas: seja como documento visual, nas bibliotecas, arquivos e centros de documentação dos museus, seja como objeto de arte, acondicionada nas reservas técnicas.

Os quatro museus de São Paulo selecionados para esta pesquisa possuem importante papel na história da arte brasileira, são as principais referências em museus de arte de São Paulo e possuem a fotografia em seus acervos, motivos pelos quais foram selecionados¹. São eles: Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e Museu Lasar Segall (MLS).

Para desenvolver esta pesquisa fez-se necessário realizar uma síntese histórica, apontando os primeiros momentos em que a fotografia passa a ser vista, entendida e tratada como documento, ou seja, objeto de pesquisa e produção de conhecimento e as primeiras iniciativas de tratamento documental da fotografia. Este assunto estará presente no Capítulo 1 desta pesquisa.

Em seguida, a título de contextualização, houve a necessidade de discorrer sobre o processo de assimilação da fotografia pelos museus de arte estudados, apontando as situações em que a fotografia passa a ser percebida como objeto artístico e a ser incorporada nos temas de exposição e nos acervos dos museus. Este assunto será tratado no Capítulo 2.

Como terceiro passo, tratou-se de levantar efetivamente o histórico das condições de tratamento documental de fotografias nos museus pesquisados e sua situação atual, a fim de estabelecer um quadro comparativo entre as instituições. Nesse levantamento ainda são apresentados alguns dados sobre o perfil das coleções e aspectos sobre sua conservação, divulgação e pesquisa atuais, como informações auxiliares à configuração de um panorama sobre a preservação da fotografia nas instituições. Isto estará presente no Capítulo 3 da dissertação.

Nas Considerações finais dessa dissertação, as situações encontradas sobre o tratamento documental são apresentadas em análise comparativa, apontando o estágio de desenvolvimento de metodologias e procedimentos para documentação de fotografias que contribuem para sua preservação nos museus de arte pesquisados.

Após a descrição do conteúdo dos capítulos, passo a tratar das opções metodológicas adotadas e do instrumental teórico utilizado.

A metodologia apoiou-se basicamente em três frentes de trabalho: estudo bibliográfico, levantamento de dados junto às instituições e seus profissionais e visitas técnicas às instituições pesquisadas.

¹ A justificativa da escolha dos quatro museus de São Paulo será detalhada no Capítulo 2 da pesquisa.

No estudo bibliográfico, foram buscados subsídios teóricos para abordar a contextualização histórica sobre a valorização da fotografia enquanto objeto de estudo e produção de conhecimento, abordar o processo de incorporação da fotografia pelos museus de arte e discorrer sobre o tratamento documental aplicado à fotografia no âmbito de bibliotecas, arquivos, centros de documentação e museus históricos, como ponto de partida para analisar o que poderia ser visto em andamento nos museus de arte.

Para o levantamento dos dados, foi utilizado um questionário preliminar, respondido total ou parcialmente pelos profissionais dos museus de arte pesquisados, com questões que englobam as políticas para aquisição de coleções, cuidados de conservação, formas de documentação, atendimento a pesquisadores, entre outras, que serão apresentadas adiante. O levantamento de dados específico sobre o tratamento documental foi realizado em consultas posteriores feitas por correspondência eletrônica, onde foram fornecidos relatos e respostas a diversas questões, além de relatórios de bases de dados e material compilado, cedido pelas instituições.

Durante as visitas técnicas, a avaliação das condições físicas e dos procedimentos museológicos adotados pelas instituições no tratamento de coleções de fotografias para sua salvaguarda (conservação e documentação) apoiaram-se em guias de diagnóstico e recomendações, provenientes do estudo de De Filippi, Lima e Carvalho² (2000) e da série *Museologia: Roteiros práticos*³. Através das visitas técnicas, verificamos com maior detalhamento os locais onde são guardadas essas coleções – reserva técnica, arquivos, bibliotecas e centros de documentação – e as formas como estão acondicionadas, aspectos que poderiam refletir tanto uma situação circunstancial quanto uma escolha conceitual e/ou política, por vezes valorativa, revelando a posição ocupada pela fotografia nos museus de arte.

Com relação ao embasamento teórico, as leituras utilizadas para a realização desta pesquisa se iniciaram em 2005, a partir de estudos sobre história da fotografia, sobre o contexto da fotografia em acervos histórico-museológicos e seu tratamento

²DE FILIPPI, Patricia, LIMA, Solange Ferraz de, CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Como tratar coleções de fotografias*. São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial, 2000. (Projeto Como fazer, 4).

³ Foram consultadas as seguintes publicações: MUSEUMS AND GALLERIES COMMISSION. *Planejamento de Exposições*; tradução Maria Luiza Pacheco Fernandes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: [Fundação] Vitae, 2001. (Série Museologia, 2); MUSEUMS, LIBRARIES AND ARCHIVES COUNCIL. *Conservação de Coleções*; tradução Maurício O. Santos e Patrícia Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: [Fundação] Vitae, 2005. (Museologia. Roteiros práticos; 9) e RESOURCE: THE COUNCIL FOR MUSEUMS, ARCHIVES AND LIBRARIES. *Parâmetros para a Conservação de Acervos*; tradução Maurício O. Santos e Patrícia Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: [Fundação] Vitae, 2004. (Museologia. Roteiros práticos; 5).

documental, sobre as interseções entre arte e fotografia e seu histórico de assimilação pelos museus de arte. As leituras realizadas tiveram a função de fornecer um amplo panorama sobre a fotografia e o detalhamento do universo fotográfico necessário nos processos de documentação, detalhamento que foi utilizado como critério de análise das metodologias de documentação aplicadas à fotografia pelos museus de arte.

As leituras sobre história da fotografia no Brasil, dos autores Ferrez⁴ (1985) e Kossoy⁵ (1980), trouxeram subsídios teóricos para conhecer o desenvolvimento da fotografia a partir de sua invenção, necessário à identificação de processos fotográficos experimentados pelos precursores da fotografia⁶, bem como a identificação de formatos da produção fotográfica, como os *carte-de-visite* e a fotografia estereoscópica, para citar dois deles. Foram referências de pesquisa os artigos organizados por Fabris⁷ (1991), que apresentam um panorama dos usos e funções da fotografia ao longo do século XIX. Especificamente os artigos de Carvalho⁸, Costa⁹, Lima¹⁰, Pavan¹¹, Carvalho e Wolff¹² (1991) forneceram um levantamento de tipos de fotografia aplicada, ou seja, fotografias que tiveram um uso específico e um determinado contexto de produção, e trouxeram a percepção de que essas informações poderiam ser incluídas no processo de documentação. Dessa leitura também foram extraídos, por exemplo, os termos *pictorialismo*, *fotojornalismo*, *fotopintura*, *fotomontagem*, termos descritores de paisagismo na fotografia, gêneros fotográficos como *fotografia de arquitetura*, entre outros, que detalham o tipo de produção fotográfica com suas definições e historicidades apresentadas pelos pesquisadores.

Para compreender a valorização da fotografia e de sua potencialidade como documento social, enquanto objeto de conhecimento e pesquisa nos museus e arquivos históricos, foram fundamentais as leituras de Kossoy¹³ (2001, 2002) e Menezes¹⁴

⁴ FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil: 1840-1900*. Rio de Janeiro: Funarte/Pró-Memória, 1985.

⁵ KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil; século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

⁶ Processos retomados por artistas no século XX. Cf. MONFORTE, Luiz Guimarães. *Fotografia pensante*. São Paulo: SENAC, 1997.

⁷ FABRIS, Annateresa, org. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.

⁸ CARVALHO, Vânia Carneiro de. A Representação da Natureza na Pintura e na Fotografia Brasileiras do Século XIX. In: FABRIS, op. cit.

⁹ COSTA, Helouise. Pictorialismo e Imprensa: O Caso da Revista O Cruzeiro. In: FABRIS, op. cit.

¹⁰ LIMA, Solange Ferraz de. O Circuito Social da Fotografia: Estudo de Caso – I. In: FABRIS, op. cit.

¹¹ PAVAN, Margot. Fotomontagem e Pintura Pré-Rafaelista. In: FABRIS, op. cit.

¹² CARVALHO, Maria Cristina Wolff; WOLFF, Silvia Ferreira Santos. Arquitetura e Fotografia no Século XIX. In: FABRIS, op. cit.

¹³ KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. Idem. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

(2003), que apontam para a importância de serem analisados por historiadores os contextos de produção e circulação da fotografia. No caso dessa pesquisa considerei como critério de análise a existência da informação sobre os contextos de produção e circulação na documentação realizada pelos museus. Kossoy¹⁵ (2002) apresenta em um de seus estudos um esquema visual para identificar o processo de produção, recepção e circulação da imagem, e todos os vieses de manipulação fotográfica possíveis no processo. Esta metodologia poderia ser aplicada numa documentação especializada onde seriam apontados, além dos contextos de produção, os tipos de manipulação executados pelo fotógrafo, seja no ato da tomada fotográfica, seja no processo de revelação ou ampliação, por exemplo.

O instrumental teórico sobre o tratamento museológico de coleções fotográficas, tanto para o tratamento de conservação e documentação quanto para a curadoria e elaboração de exposições, foi encontrado nas publicações técnicas *Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica*¹⁶ (2004), *Conservação de Coleções*¹⁷ (2005) e *Manual para catalogação de documentos fotográficos*¹⁸ (1992). Além destes, contribuíram com a pesquisa estudos publicados pelas autoras Lima e Carvalho¹⁹ (1997) sobre o tratamento documental e curadoria de coleções de fotografia. Essas leituras forneceram o detalhamento de termos técnicos e de processos fotográficos, além de procedimentos de documentação desenvolvidos por arquivos, bibliotecas e museus históricos para documentos fotográficos. Para estabelecer um vocabulário controlado sobre os gêneros fotográficos, processos e técnicas existentes e analisar sua utilização nos museus de arte

¹⁴ MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. *Tempo*, Rio de Janeiro, nº 14. Universidade Federal Fluminense, jan.-jun., p. 131-151, 2003.

¹⁵ KOSSOY, op. cit.

¹⁶ CENTRO DE CONSERVAÇÃO E PRESERVAÇÃO FOTOGRÁFICA DA FUNARTE. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/preservacaofotografica/cadernos-tecnicos> Acesso em 10 jan. de 2011.

¹⁷ MUSEUMS, LIBRARIES AND ARCHIVES COUNCIL. *Conservação de Coleções*; tradução Maurício O. Santos e Patrícia Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: [Fundação] Vitae, 2005. (Museologia. Roteiros práticos; 9).

¹⁸ FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *Manual para catalogação de documentos fotográficos* (versão preliminar). Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional: FUNARTE, 1992. Considerando que sua formulação já continha as orientações da segunda edição do *Código de Catalogação Anglo-Americano* (CCAA-2) e da publicação *Graphic materials: rules for describing original items and historical collections*, editada em 1982 pela Biblioteca do Congresso norte-americano, principais referências até então.

¹⁹ 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 Revista de História e Cultura Material*, Nova Série, São Paulo, v. 5, p. 205-245, 1997.

estudados, utilizei como referências as recomendações de Smit e Kobashi²⁰ (2003) e a Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais²¹.

Para o levantamento de características da produção fotográfica valorizada como objeto de arte e incorporada pelos museus de arte contribuiu com a pesquisa a leitura do estudo de Costa e Rodrigues²² (2004) sobre a fotografia moderna brasileira, que apresenta a formação e popularização dos chamados Foto Clubes, a prática amadora e experimental da fotografia e sua valorização artística e autoral. Sobre as interseções entre fotografia e arte utilizei como base principal o estudo de Dubois²³ (1994). Através dele, que mostra a influência da fotografia na transformação das bases artísticas, desde a maneira como foi utilizada pelas vanguardas artísticas históricas até sua contribuição para a produção da arte contemporânea que se tornou fotográfica, algumas definições que podem ser utilizadas na documentação para classificar a produção fotográfica por tipologia foram extraídas, quais sejam: *Instalação fotográfica*, *Objeto/Escultura fotográfica*, *Agrupamento fotográfico*, *Ambiente fotográfico*. O estudo contribuiu também com o levantamento de termos de pesquisa e contextualização que considerei apropriados para inserção no processo de documentação, relacionados a correntes artísticas que mantêm relações privilegiadas com a fotografia (tornando-a parte inerente à lógica de produção dos trabalhos). São eles: *Hiper-realismo*, *Nova-figuração*, *Arte do cotidiano ou do irrisório*, *Pop art*, *Body art*, *Land art*, *Happening*, *Arte conceitual* e assim por diante.

Para um detalhamento mais aprofundado dos termos de pesquisa e contextualização da fotografia vinculados a determinadas correntes, escolas, grupos de artistas e fotógrafos, tais como *Nova Objetividade*, *Fotografia Direta*, *Nova Visão*, *Fotoforma*, *Photo-secession*, entre outros, utilizei como principal referência a publicação de Mora²⁴ (1998), por apresentar um panorama cronológico da utilização de processos fotográficos além de definições concisas para técnicas de produção da fotografia e apresentar verbetes de contextualização para cada um dos grupos, escolas,

²⁰ SMIT, Johanna; KOBASHI, Nair. Como elaborar vocabulário controlado para aplicação em arquivos. São Paulo: Arquivo do Estado/Imprensa Oficial, 2003. (Projeto Como fazer, 10)

²¹ ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural Artes Visuais. Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm Acesso em 15 de out. de 2010.

²² COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna brasileira*. São Paulo: Cosac&Naif, 2004.

²³ DUBOIS, Philippe. A arte é (tornou-se fotográfica)? Pequeno percurso das relações entre a arte contemporânea e a fotografia no século XX. In: DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Papyrus, p. 251-299, 1994.

²⁴ MORA, Gilles. *Photo Speak*. A guide to the ideas, movements and techniques of photography, from 1839 to the present. New York: Abbeville, 1998.

movimentos ligados à fotografia, apresentando suas principais características, representantes e objetivos de existência. Embora os termos de pesquisa não sejam consenso entre os pesquisadores de fotografia, eles podem ser utilizados na documentação como ponto de partida para a contextualização histórica da fotografia incorporada pelos museus de arte.

Todas as leituras para levantamento de informações e especificidades sobre o universo fotográfico foram fundamentais para a análise da utilização desse detalhamento no tratamento documental da fotografia realizado pelos museus de arte pesquisados.

Por fim, a base para o histórico sobre a incorporação da fotografia pelos museus de arte de São Paulo foi encontrada nos estudos de Martins²⁵ (2005), Costa²⁶ (2008), Soares²⁷ (2006) e Mendes²⁸ (2004), que discorrem e analisam o processo de assimilação da fotografia pelos museus de arte, estudos nos quais a contextualização histórica dessa pesquisa foi pautada. O acréscimo da dissertação no que concerne a esse histórico se dá pelo levantamento das condições de incorporação da fotografia pelo Museu Lasar Segall e informações recentes sobre as políticas de acervo nos museus pesquisados.

É necessário esclarecer que as nomenclaturas *coleção fotográfica* e *fotografia* são utilizadas nesta dissertação amparadas pelas seguintes considerações: Na definição presente no Dicionário de terminologia arquivística²⁹ (2005) o termo *fotografia* é utilizado de forma ampla, para classificar toda imagem produzida pela ação da luz sobre película coberta por emulsão fotossensível, revelada e fixada por meio de reagentes químicos, ou seja, todo documento produzido com a tecnologia fotográfica, com diferentes finalidades e funções e presentes em diversas tipologias de museus. Em museus de arte, o termo *fotografia* é utilizado usualmente como categoria artística dentre as demais categorias tradicionais, divididas em pintura, escultura, gravura,

²⁵ MARTINS, Mariana Esteves. *Presenças e ausências: a fotografia no Museu de Arte Moderna de São Paulo*. 2005. 67 f. + anexos. Monografia (Curso de especialização em estudos de museus de arte). Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

²⁶ COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.16. n.2. p. 131-173. jul.-dez., 2008.

²⁷ SOARES, Carolina Coelho. *Coleção Pirelli-MASP de Fotografia: fragmentos de uma memória*. 2006. 189 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

²⁸ MENDES, Ricardo. Reflexos do Brasil: uma leitura inicial da Coleção Pirelli-MASP de fotografia. *Jornada de Estudos: Representações do Brasil: da viagem moderna às coleções fotográficas*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2004. (versão digital).

²⁹ ARQUIVO NACIONAL. *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005, 232 p., Publicações Técnicas, n° 51, p. 95.

desenho, objeto e outras, a partir de um sistema de classificação que privilegia a especificidade técnica e formal como atributos para a reunião de conjuntos.

Em virtude da interseção da fotografia com demais categorias artísticas, produzindo novas classificações, tais como instalação fotográfica, escultura fotográfica, objeto fotográfico e uma infinidade de outras situações próprias da arte contemporânea, passei a considerar todas as situações reunidas (em que a tecnologia fotográfica esteja presente em sua forma material, total ou parcialmente) como *coleção fotográfica* no acervo, mesmo que algumas obras façam parte de outras categorias e classificações nos museus estudados, como *arte conceitual*, *múltiplo*, *objeto* e assim por diante.

Embora os termos *fotografia* e *coleção fotográfica* sejam facilmente assimilados em situações tradicionais de divisão do acervo por categorias, no contexto dos museus de arte, sobretudo naqueles em que nos deparamos com a arte contemporânea em toda sua amplitude, o termo *coleção fotográfica* sem dúvida força o agrupamento de conjuntos pertencentes a diversas vertentes artísticas que muitas vezes são classificados de outra forma ou simplesmente como coleções de arte, uma vez que são coleções híbridas em termos materiais e conceituais onde há incidência da fotografia.

Assim, o agrupamento proposto nesta dissertação, amparado pelo termo *coleção fotográfica*, (conjunto com características comuns, reunidos intencionalmente³⁰), visa abranger um lastro maior da produção artística onde há a presença da fotografia, expor a problemática com que os setores de documentação se deparam face à diversidade da produção fotográfica e apontar a necessidade de melhorias nos processos de documentação dessas coleções, para o qual algumas soluções podem ser pensadas.

Esta dissertação pretende contribuir com os pesquisadores que tratam da matéria, ou que pesquisam a fotografia como membros do corpo técnico e científico de museus de arte e principalmente com os profissionais documentalistas que enfrentam essa problemática de documentação nos museus de arte e instituições congêneres. Espero que a apresentação de um panorama sobre o tratamento documental que vem sendo desenvolvido no âmbito dos museus de arte possa alertar esses profissionais sobre a questão, que pode ser aperfeiçoada a partir de estratégias de documentação que permitam o detalhamento de informações sobre o universo fotográfico.

A pesquisa se justifica pela ausência de estudos sobre o tratamento documental da produção fotográfica que é direcionada aos museus de arte, dado que foi previamente

³⁰ Op. cit., p. 52.

levantado e vivenciado na minha trajetória como pesquisadora durante trabalho técnico de documentação que me impulsionou a esta pesquisa.

As contribuições pretendidas pela dissertação serão apresentadas nas Considerações finais, constituídas pela análise dos resultados obtidos no levantamento sobre o tratamento documental nos museus de arte pesquisados e pela indicação de caminhos que podem ser seguidos para o aperfeiçoamento da prática documental.

Capítulo 1. Fotografia: os caminhos institucionais para sua preservação

Para contextualizar a pesquisa a respeito do processo de valorização da fotografia como objeto de conhecimento e dos caminhos institucionais que começam a ser delineados por arquivos, bibliotecas, centros de documentação e museus históricos para sua preservação, serão apresentadas as principais iniciativas desenvolvidas no contexto geográfico de São Paulo e Rio de Janeiro no período que cobre a criação do Departamento de Cultura de São Paulo até o final da década de 1990, momento em que os procedimentos para conservação e documentação de fotografias são disseminados e tornam-se práticas consolidadas no trabalho de preservação desempenhado por essas instituições.

Uma das primeiras iniciativas de preservação de coleções de fotografia foi tomada por Benedito Junqueira Duarte³¹ no Departamento de Cultura de São Paulo, criado em 1935. Idealizado por Mário de Andrade³² e Paulo Duarte, com a colaboração de vários intelectuais, o Departamento de Cultura buscava em seu ato constitutivo³³ os seguintes objetivos:

- a) estimular e desenvolver todas as iniciativas destinadas a favorecer o movimento educacional, artístico e cultural;
- b) promover e organizar espetáculos de arte e cooperar em um conjunto systemático de medidas, para o desenvolvimento da arte dramática, e, em geral, da música, do canto, do teatro e do cinema;
- c) pôr ao alcance de todos, pelos serviços de uma estação rádio-difusora, palestras e cursos populares e organização literária ou científica, cursos de conferências universitárias, sessões literárias e artísticas, enfim, tudo o que possa contribuir para o aperfeiçoamento e extensão da cultura;

³¹ Cf. SILVA, Carolina da Costa e. Benedito J. Duarte e o Departamento de Cultura de São Paulo: construindo imagens de uma paulicéia cultural (1935-38). *Anais do VI Congresso Luso-Brasileiro de História e Educação*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, abr. 2006, p. 3967-3980. Cf. FERNANDES JUNIOR, Rubens. B. J. Duarte: Invenção e Modernidade na Fotografia Documental. In: B. J. Duarte *Caçador de Imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 12-21.

³² É necessário mencionar que Mário de Andrade em suas atribuições no Departamento do Patrimônio Histórico da cidade de São Paulo e posteriormente no SPHAN (Serviço de Proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), dedicava especial atenção à documentação fotográfica do patrimônio arquitetônico e artístico do país, chegando a explicitar a maneira de coleta, armazenamento e recuperação da informação. Além disso, a documentação fotográfica fez parte do projeto idealizado por Mário de Andrade *Missões de Pesquisas Folclóricas*, resultando num conjunto de 1066 fotografias que foram organizadas por Oneyda Alvarenga no *Fichário Folclórico*, recuperadas anos mais tarde nos projetos de conservação, catalogação e informatização dos acervos do Centro Cultural São Paulo. Cf.: CENTRO Cultural São Paulo. *A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura*. São Paulo: Divisão de Difusão Cultural, s.d., p. 44-46.

³³ ACTO n. 861 de 30 de maio de 1935. In: *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, Departamento de Cultura, ano 1, vol. 12, maio/1935, p. 229-331.

- d) crear e organizar bibliothecas publicas de forma a diffusão da cultura em todas as camadas da população;
- e) organizar, instalar e dirigir parques infantis, campos de athletismo, piscinas e estádio da cidade de São Paulo, para certames esportivos nacionaes ou internacionaes;
- f) fiscalizar todas as instituições recreativas e os divertimentos públicos, de caracter permanente ou transitório, que forem estabelecidos no Município;
- g) recolher, collecionar, restaurar e publicar documentos antigos³⁴, material e dados históricos e sociaes, que facilitarem as pesquisas e estudos sobre a história da cidade de São Paulo, suas instituições e organizações em todos os domínios da actividade. (sic.).

Dentre os objetivos citados, o último, no tocante a recolher, colecionar, restaurar e publicar documentos antigos ficou sob o encargo de Benedito Duarte, que passou a chefiar a Seção de Iconografia criada no Departamento em 1937. Duarte assume a tarefa de organizar um arquivo documental, identificando, recuperando e organizando informações sobre as coleções fotográficas existentes e a serem constituídas. Um dos momentos importantes da atuação de Benedito Duarte e que fortaleceu o processo de valorização da fotografia pelo Departamento de Cultura foi a criação de um sistema de arquivamento e identificação do arquivo do repórter fotográfico Aurélio Becherini. Adquirido pela administração municipal, o arquivo se tornou o núcleo original do que viria a constituir a seção Arquivo de Negativos da Divisão de Iconografia e Museus. Além disso, Benedito Duarte teve importante atuação num projeto sistemático de documentação fotográfica e filmica de todas as atividades do Departamento de Cultura naquela época. Seu trabalho durante três décadas de registro das atividades urbanas da cidade de São Paulo foi fundamental para a valorização da fotografia como documento histórico.

A criação de departamentos públicos, setores de bibliotecas e arquivos que pudessem abrigar e conservar acervos iconográficos, incluindo coleções de fotografias, formadas em decorrência da atividade de documentação e preservação da memória das cidades e suas transformações, além do registro e arquivamento de atividades realizadas pelo poder público foi a tônica que norteou muito do processo de preservação da fotografia, nesse momento reunida e organizada nestes locais.³⁵

³⁴ De acordo com o parágrafo único do art. 64, do Ato 861, entende-se por documento antigo: *toda aquella existente no archivo municipal de trinta e um annos para traz* (sic.). ACTO n. 861, op. cit.

³⁵ Vale lembrar que muito da fotografia produzida no século XIX e XX por encomenda pública e que tinha, na maioria das vezes, a prerrogativa do trabalho documental, de registro de paisagens, de aspectos geográficos, do desenvolvimento das cidades e assim por diante, acabou sendo conservada por arquivos, bibliotecas e colecionadores particulares, antes mesmo de serem incorporadas pelos museus.

Em São Paulo, podemos citar o Arquivo do Estado como exemplo de instituição com longa trajetória de preservação de documentos públicos e com vasto acervo fotográfico de caráter documental. Em 1989, é criado o Centro de Acervo Iconográfico e Cartográfico (CAIC), com acervo formado atualmente por cerca de 1,5 milhão de imagens, entre cópias fotográficas, negativos, positivos, mapas e ilustrações. Nesse setor do Arquivo do Estado são preservadas coleções de fotografias e negativos provenientes, por exemplo, do jornal *Última Hora* (datadas entre 1951 e 1970), dos *Diários Associados*, dos jornais *Movimento* e *Aqui São Paulo*, álbum de fototipias do fotógrafo Guilherme Gaensly e diversos álbuns fotográficos produzidos sob a ótica da documentação, provenientes de várias Secretarias do Estado, sobre saneamento básico, educação, imigração, entre outros temas. Todos esses conjuntos fotográficos vêm sendo divulgados e colocados à disposição para consulta pública na medida em que passam pelas etapas de preservação: são organizados, identificados, diagnosticados, higienizados e/ou restaurados, documentados e reproduzidos digitalmente, processo permanente e continuado na instituição.³⁶

Podemos citar também o Arquivo Multimeios criado em 1975 como parte do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART), incorporado pelo Centro Cultural São Paulo em 1982 com a denominação de Divisão de Pesquisas e que atualmente faz parte da Divisão de Acervos, Documentação e Conservação do Centro Cultural. Segundo divulgação institucional:

O Arquivo Multimeios tem um acervo composto por 900.000 documentos, divididos entre registros visuais (negativos, contatos, ampliações, slides, microformas), audiovisuais (fitas de áudio, videoteipes, filmes 16 mm / super 8 mm) e documentos escritos (catálogos, programas, folhetos, press releases, convites, cartazes, fotos publicitárias, mapas, plantas, scripts, roteiros, textos de pesquisa, entre outros). Este material representa a consolidação do trabalho de documentação realizado tanto pelo IDART como pelo próprio CCSP.³⁷

O Arquivo Multimeios é organizado por temáticas, uma vez que seu acervo está vinculado ao trabalho do IDART, de pesquisa e documentação das manifestações artísticas brasileiras ocorridas na cidade de São Paulo, divididas em nove áreas: arquitetura, artes cênicas (teatro e dança), artes gráficas, artes plásticas, cinema,

³⁶ CENTRO DE ACERVO ICONOGRÁFICO E CARTOGRÁFICO. Disponível em: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/iconografico/index.php>, acesso em outubro de 2010.

³⁷ ARQUIVO MULTIMEIOS DO CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/arquivomultimeios.asp>, Acesso em 10 de março de 2009.

comunicação de massa (publicidade, rádio e televisão), fotografia, literatura e música. Sob essa perspectiva, os registros fotográficos estão organizados não como uma coleção de fotografias, mas como parte de conjuntos documentais mais amplos, constituídos de documentos textuais, registros fotográficos e audiovisuais, cartazes e publicações, entre outros, ligados às diversas áreas de pesquisa e seus projetos.

Na divulgação institucional do Arquivo Multimeios, são mencionados como destaques do acervo alguns eventos importantes ligados às artes que foram documentados por fotos e vídeos. Além disso, é divulgada a constituição de bancos de dados e imagens (fotografias), formados ao longo dos trinta anos de pesquisa. Essa apresentação do acervo dá a dimensão das possibilidades de extroversão de vários conjuntos fotográficos organizados inicialmente por temas. No entanto, o tratamento documental (incluindo sua informatização), e de conservação dispensados a esse acervo foram realizados timidamente, frente às dificuldades de recursos financeiros e de disponibilidade de profissionais especializados, conforme indica o Relatório de Gestão do Centro Cultural entre 2001 e 2004.

Essas coleções, de significativa importância histórica e cultural, incluem-se aí a Pinacoteca Municipal, Discoteca Oneyda Alvarenga, Arquivo Multimeios, Biblioteca Sérgio Milliet, Biblioteca de Arte Alfredo Volpi, Biblioteca Braille e Gibiteca Henfil estão espalhadas pelas áreas, cada uma em um estágio diferente no processo de preservação e divulgação. As iniciativas de identificação, descrição, catalogação e conservação do acervo nos últimos 20 anos foram bastante tímidas, tanto pela escassez de recursos e ausência de especialistas na área, como pela priorização da programação artística.³⁸

No que concerne ao tratamento documental e de conservação de fotografias no Arquivo Multimeios, podemos citar, entre outras ações de catalogação de conjuntos fotográficos, o projeto de recuperação do arquivo de negativos de Fredi Kleemann, coleção adquirida em 1976 e que teve sua divulgação através da publicação do álbum *Foto em cena* em 1991³⁹. Essa coleção foi tratada museologicamente apenas em 2003, pelo apoio de patrocínio de VITAE – Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social⁴⁰, conforme consta no relatório de gestão mencionado:

³⁸ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. *Relatório de Gestão 2001-2004*. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura/Centro Cultural São Paulo, 2004, p. 6.

³⁹ Cf. MARCONDES, T.; VARGAS, M. T. (org.). *Foto em cena*: Fredi Kleemann. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

⁴⁰ Instituição que apoiou inúmeros projetos de revitalização de museus, projetos de conservação, restauração, catalogação, informatização de acervos, ações educativas, publicações, aquisição de

A coleção de negativos do fotógrafo Fredi Kleemann registra parte significativa da história do teatro paulistano nas décadas de 1940 e 1950. Nela estão documentados espetáculos do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, do Teatro Cacilda Becker, além de diversas companhias. A coleção foi adquirida em 1976 e, desde então, está incorporada ao Arquivo Multimeios. O projeto, apoiado por Vitae, contemplava a higienização e o acondicionamento de cerca de 18 mil negativos, entre os quais 8 mil ainda não identificados.⁴¹

As iniciativas de preservação da fotografia pelos dois arquivos mencionados – Arquivo do Estado e Arquivo Multimeios do IDART⁴² – são exemplos importantes do processo de valorização da fotografia que num primeiro momento é produzida como registro documental e acumulada ao longo dos anos pelas instituições públicas, e que passam a ser preservadas pela seleção e identificação de sua importância histórica e pelo tratamento documental e de conservação dispensado a elas, que faz com que ganhem espaço e acessibilidade como objetos de pesquisa.

É fato que, excetuando-se o caso mencionado a respeito do importante trabalho realizado por Benedito Duarte a serviço do Departamento de Cultura de São Paulo, as instituições que abrigam coleções de fotografias, sejam elas arquivos, bibliotecas, departamentos e divisões públicas ganham contornos mais técnicos para o tratamento documental somente ao longo das décadas de 1970 e 1980.

Mendes⁴³ (2004, p. 15) aponta que:

[...] Espantosamente até pouco menos de 20 anos, a rotina de trabalho de nossas instituições detentoras de acervos de imagem pouco teria avançado no uso de técnicas apropriadas da biblioteconomia e da arquivística além do universo do “papel”: fichas, catálogos... Ao longo das décadas de 1970 e 1980 quando as instituições paulistanas nesse setor começam a tomar corpo, quase nenhum avanço tecnológico significativo parece ter ocorrido nas diversas etapas. Nem o uso das microformas parece ter tido qualquer relevância. Quando muito, registra-se o uso da xerografia como recurso emergencial. E, em muitos casos, nem isso.

equipamentos e mobiliário, concessão de bolsas de pesquisa, entre outros, de forma sistemática ao longo de dez anos, entre 1985 e 2005. Cf. UNIVERSIDADE de São Paulo. Seminário de Avaliação do Programa de Apoio a Museus Brasileiros da VITAE. In: *V Semana de Museus da Universidade de São Paulo: ações afirmativas em museus: educar e preservar*. São Paulo, 2005 (Caderno de Resumos).

⁴¹ CENTRO Cultural São Paulo, 2004, op. cit., p. 29.

⁴² Justifico a escolha desses dois exemplos da seguinte maneira: o Arquivo do Estado seria o principal (e mais antigo) exemplo de arquivo no âmbito de São Paulo que possui vasta documentação fotográfica das atividades do poder público e das transformações das cidades do Estado. E o Arquivo Multimeios do IDART por ser um arquivo que possui extensa documentação fotográfica das atividades da municipalidade ligada ao universo das artes, sendo o exemplo mais próximo dos arquivos históricos e permanentes que encontramos nos museus de arte pesquisados, pela natureza da documentação fotográfica encontrada, como veremos no Capítulo 2.

⁴³ MENDES, Ricardo. O futuro do presente: acervos fotográficos diante do horizonte digital. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v.12, jan.-dez., 2004, p. 15.

O pesquisador relata que, no caso do Departamento de Patrimônio Histórico de São Paulo, na Divisão de Iconografia e Museus (DIM) foi elaborada por uma equipe de fotógrafos e pesquisadores de diversas áreas técnicas englobadas pelo setor uma ambiciosa proposta de implantação de um sistema de tratamento do acervo fotográfico, reunida em 1983 no documento *Anteprojeto de mudança estrutural da Divisão de Iconografia e Museus*.⁴⁴ A proposta, no entanto, não foi implantada.

No tocante à preservação de acervos fotográficos, uma ação relevante por iniciativa do Estado deve ser colocada. Por meio da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), instituição criada em 1975 e vinculada ao Ministério da Cultura, são introduzidas em 1980 no Brasil políticas de conservação preventiva de acervos fotográficos, através do *Programa Nacional de Preservação e Pesquisa da Fotografia* (Propreserv), concebido na época pelo Instituto Nacional de Fotografia (INFOTO), unidade que sucedeu ao Núcleo de Fotografia na FUNARTE.⁴⁵ Lima, Carvalho, V., Carvalho, M. e Rodrigues⁴⁶ (2004, p. 260) discorrem sobre a atuação do Propreserv:

[...] Voltado principalmente para a orientação no tratamento técnico e documental, bem como na conservação de suportes fotográficos, o programa preocupou-se em difundir este conhecimento em âmbito nacional, promovendo inúmeros seminários e cursos não só no Rio de Janeiro, como em São Paulo, além de prestar assessoria na organização e preservação de importantes acervos públicos.

Como parte do programa Propreserv e com a função de ser o braço técnico do INFOTO, é criado em 1984 no Rio de Janeiro o Centro de Conservação e Preservação Fotográfica (CCPF) que atualmente permanece em plena atividade, subordinado ao Centro de Artes Visuais, formando profissionais especializados na preservação de fotografias e atendendo a instituições públicas e privadas que solicitam suas orientações para a recuperação de coleções fotográficas. Podemos citar ainda outras ações de preservação e divulgação da fotografia pela Funarte, a exemplo das chamadas *Semanas Nacionais de Fotografia*, organizadas entre 1982 e 1989, além de um programa de mostras nacionais e regionais de fotografia, buscando apresentar a produção brasileira.⁴⁷

⁴⁴ MENDES, Ibidem, p. 16.

⁴⁵ Cf.: CENTRO DE CONSERVAÇÃO E PRESERVAÇÃO FOTOGRÁFICA. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/ccpf/> Acesso em janeiro de 2011.

⁴⁶ LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de, CARVALHO, Maria Cristina Rabelo de, RODRIGUES, Tânia Francisco. Fotografia e História: ensaio bibliográfico. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, vol 2, p. 253-300, jan.-dez, 1994, p. 260.

⁴⁷ Cf. MENDES, Ricardo, Once upon a time: uma história da História da Fotografia brasileira. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. v. 6/7. p. 183-205 (1998-1999). Editado em 2003, p. 196.

Uma iniciativa importante para a preservação da fotografia como objeto de pesquisa e produção de conhecimento, vinculada a um centro de documentação que preserva conjuntos documentais (documentos textuais, audiovisuais, fotografias e outros) pode ser apontada pela criação no Rio de Janeiro em 1973 do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV). A instituição atuou intensamente a partir da década de 1980 na pesquisa de conjuntos fotográficos do seu acervo, referentes às Revoluções de 1930 e 1932 e à trajetória de Getúlio Vargas, dando início ao tratamento documental e de conservação dos conjuntos e gerando como resultados inúmeras publicações e exposições ao longo da década de 1980.⁴⁸

Segundo o estudo de Mendes⁴⁹ (2002, p. 19) o processo de valorização da fotografia e consequentemente de sua preservação pelas instituições museológicas se inicia a partir da década de 1970, quando surge a necessidade de constituir um *corpus* brasileiro para a produção fotográfica, visando estabelecer uma posição para a fotografia como meio documental e como expressão pessoal. Partindo desse ponto de vista, os primeiros pesquisadores de fotografia e a sociedade teriam selecionado um universo diversificado de produções para classificar como fotografia, abrangendo desde o fotojornalismo à fotografia experimental.

Da necessidade de reunião da produção fotográfica brasileira é criado em 1970 o Museu da Imagem e Som (MIS), vinculado à Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, dedicado à preservação e divulgação da produção brasileira em torno do tema Imagem e Som, que inclui cinema, fotografia, vídeo, registros sonoros e experimentações de linguagens artísticas similares. Atualmente o Museu possui um acervo de 200 mil itens e, segundo Mendes, se configurou como uma instituição inovadora na época de sua criação. Em visita técnica feita à instituição em 2005⁵⁰, foi observado que a manutenção de procedimentos e recomendações museológicas, relativas à climatização do ambiente, conservação preventiva e acondicionamento (mobiliário e embalagens) do acervo faz parte do trabalho desenvolvido pela instituição para a preservação da fotografia. No entanto, não houve acesso à base de dados do

⁴⁸ LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de, CARVALHO, Maria Cristina Rabelo de, RODRIGUES, Tânia Francisco. Fotografia e História: ensaio bibliográfico. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, vol 2, p. 253-300, jan.-dez, 1994, p. 263.

⁴⁹ MENDES, Ricardo. Para que servem as coleções (fotográficas)? In: MESQUITA, Ivo et alli (Org.) *Fotografias no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: MAM, p. 19-21, 2002, p. 19.

⁵⁰ Visita técnica realizada como parte do Curso de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (CEMMAE USP).

acervo e demais metodologias de documentação que pudesse contribuir com a matéria dessa pesquisa.

No processo de valorização da fotografia como objeto de pesquisa e produção de conhecimento e de seu tratamento documental nos museus históricos, é importante citar o trabalho desenvolvido pelo Serviço de Documentação Textual e Iconografia do Museu Paulista da USP⁵¹. A reformulação pretendida para o Museu em 1989 gerou o Plano Diretor de 1990, que apresentava como uma das diretrizes o tratamento documental de fundos ou coleções iconográficas, entre elas as coleções fotográficas. Um dos projetos específicos decorrentes dessa diretriz foi o desenvolvimento do *Banco de Dados Iconográficos*, através do financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – antigo Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq) – entre os anos de 1992 e 1995. Esse projeto tinha como objetivo central a formulação de um banco de dados que referenciasse coleções dispersas em inúmeras instituições, de acordo com recortes cronológicos e temáticos, proporcionando o desenvolvimento de problemáticas ligadas às linhas de pesquisa do Museu:

[...] O projeto financiou 12 bolsistas de aperfeiçoamento engajados no levantamento, catalogação e descrição dessas coleções. Experiência que permitiu o desenvolvimento-piloto do módulo iconográfico do catálogo institucional.⁵²

Concomitante ao andamento desse projeto e dando início à informatização do seu acervo, o Museu Paulista da USP reuniu na comissão de informática todos os curadores que trabalhavam diretamente com o acervo do Museu com a finalidade de desenhar uma ficha catalográfica e iniciar pesquisas em busca de *softwares* capazes de atender às necessidades de documentação do acervo.

[...] Era consenso na comissão a necessidade de programa e equipamentos que permitissem a digitalização de reproduções do acervo e a consulta conjugada – ficha e imagem.⁵³

O desenvolvimento da ficha catalográfica e do programa informatizado específico para fotografias, juntamente com a elaboração do manual de preenchimento e a constituição de um vocabulário controlado foram utilizados no processo de curadoria

⁵¹ Cf. 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*. São Paulo, Ano/vol 10-11, no. 11, p. 259-304, 2003.

⁵² Ibidem, p. 266.

⁵³ Loc. cit.

da coleção Militão Augusto de Azevedo.⁵⁴ O tratamento documental adequado às especificidades dessa coleção, atrelado às ações de conservação e restauro necessárias, geraram como resultados a realização da exposição e produção do CD-ROM *São Paulo nas lentes de Militão*, em 1997. É particularmente importante mencionar o enfoque dado pelos profissionais do Museu para o tratamento documental realizado na instituição:

[...] a metodologia documental não foi “aplicada” ao seu objeto de interesse como se esta se reduzisse a um simples instrumental, ou seja, um arsenal de medidas técnicas, derivadas de um conhecimento universal, abstrato e normativo. As decisões relativas ao tratamento documental foram, ao contrário, orientadas por um conceito de curadoria que fomenta explorações científico-culturais específicas.⁵⁵

A curadoria, neste caso, é abordada como uma forma de construção e desconstrução de processos históricos pertinentes ao conjunto da sociedade, orientada pela pesquisa em todas as atividades, que vão desde a política de aquisições ao tratamento do acervo, à formação de biblioteca, às produções pedagógicas, culturais e acadêmicas. Nesse sentido, Lima e Carvalho⁵⁶ (1997, p. 207) apontam que o Museu “*concentra esforços para colocar em prática um conceito de curadoria que rearticule a produção de conhecimento às atividades de cunho organizacional, museográfico e ao domínio técnico especializado do documento*”, viés adotado na realização do projeto de curadoria da coleção Militão Augusto de Azevedo.

Enquanto o colecionador estabelece suas próprias regras de organização e acesso à sua coleção, nos caminhos institucionais de preservação da fotografia a abordagem do curador, do pesquisador e do documentalista para a preservação da fotografia deve levar em conta outros aspectos, históricos e críticos, tais como os meios de produção e circulação dos objetos e/ou coleções, o modo como foram formadas as coleções, a organicidade do seu conjunto e os valores culturais envolvidos para sua seleção enquanto objetos de preservação⁵⁷. Este aspecto é fundamental para o reconhecimento da potencialidade da fotografia como objeto de conhecimento e consequentemente da

⁵⁴ Para o detalhamento completo de todas as etapas do projeto, Cf. 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 Revista de História e Cultura Material*, Nova Série, São Paulo, v. 5, p. 205-245, 1997.

⁵⁵ Ibidem, p. 205.

⁵⁶ Ibidem, p. 207.

⁵⁷ Cf. 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, vol 32, p. 15-32, 2000, p. 19.

importância em proporcionar um trabalho integrado entre curadores, pesquisadores e documentalistas nos processos de documentação, impulsionando uma documentação aprofundada e detalhada sobre os exemplares de uma coleção fotográfica.

Ainda deve ser mencionado o trabalho desenvolvido pelo Instituto Moreira Salles (IMS) criado em 1990 como um instituto de pesquisa, por se tratar de instituição dedicada à preservação da fotografia (uma de suas cinco áreas de atuação)⁵⁸ e que tem se preocupado em propor procedimentos de documentação, conservação, pesquisa, divulgação e atendimento a pesquisadores de modo sistemático. Desde sua criação, o IMS vem ampliando as atividades ligadas à fotografia em sua programação cultural, incluindo cursos, seminários, exposições de fotografia em seus espaços, além de publicações sobre o acervo fotográfico e da criação da *Reserva Técnica Fotográfica* no Rio de Janeiro.

O acervo de fotografia é formado atualmente por um conjunto de mais de 550 mil imagens, representativas da fotografia nacional, de fotógrafos brasileiros e estrangeiros que imigraram e produziram no país. De acordo com a divulgação institucional:

Os principais temas do acervo são: as transformações da paisagem urbana brasileira ao longo dos séculos XIX e XX; a arquitetura colonial e moderna do Brasil; o retrato na fotografia brasileira do século XIX e XX; a cultura e as festas populares nas diversas regiões do país – em registros que cobrem especialmente o período compreendido entre as décadas de 1940 e 1970 –; a urbanização e o desenvolvimento industrial decorrentes dos investimentos em energia elétrica, realizados no início do século XX; o mundo do trabalho, urbano e rural; a paisagem natural em várias regiões do país.⁵⁹

Desde 1995 a aquisição de coleções fotográficas se tornou uma política sistemática no IMS. Da mesma forma, um número considerável de doações chega à instituição, provenientes de colecionadores e de herdeiros de fotógrafos renomados que enfrentam os problemas de deterioração das coleções fotográficas e percebem na instituição um local adequado para repassar a responsabilidade de conservar e divulgar as coleções. Cabe ressaltar que nesse processo a instituição criou uma estrutura atraente para a oferta e compra de coleções fotográficas valorizadas como coleções autorais. Sobre sua política de acervo, a instituição se pronuncia da seguinte maneira:

⁵⁸ As demais áreas de atuação são: cinema, música brasileira, literatura e artes plásticas.

⁵⁹ INSTITUTO MOREIRA SALLES. Disponível em: <http://acervos.ims.uol.com.br/php/level.php?lang=pt&component=39&item=38>. Acesso em julho de 2009.

Em relação às aquisições [política de acervo], o foco principal do Instituto Moreira Salles é a aquisição (compra, recebimento em doação ou outras situações específicas) de obras completas de autores de relevância para a história do país e da fotografia. Desta forma poderá não só preservar essas matrizes (sua vocação principal), bem como pesquisar seus conteúdos, fazer leituras e curadorias, de modo a devolver ao público as informações que nelas estão contidas. [...] Muitas são as variáveis consideradas ante uma possibilidade de aquisição, como por exemplo, adequação à linha de acervo (o que viabiliza pesquisa interna), importância quanto ao período da fotografia (avaliação dos aspectos cronológicos de nosso acervo), e, principalmente, avaliação de alçadas superiores do IMS, especialmente a financeira, que, em última instância determina a possibilidade real de aquisição.⁶⁰

Além das coleções adquiridas, o IMS realiza parcerias com outras instituições, para comodatos de coleções fotográficas.⁶¹ E a partir do momento em que as coleções fotográficas são adquiridas ou recebidas por doação e/ou comodato, elas passam por tratamento museológico de conservação e documentação, começam a ser pesquisadas, expostas, publicadas e divulgadas através do *site* da instituição, seguindo uma sequência de ações museológicas de salvaguarda e comunicação de acervos.⁶²

Em relação ao tratamento documental do acervo fotográfico, a metodologia utilizada é resultado do estudo de Burgi e Albertini⁶³ (2009, informação pessoal), iniciado no primeiro ano de atividade do IMS em São Paulo, em 1996. A informatização do acervo fotográfico foi iniciada pela implantação do primeiro programa gerenciador de banco de imagens na instituição, chamado *QuickImage*. Este programa foi utilizado até ser substituído em 1999 pelo programa *ImageAxs* e em 2001 pelo programa *Cumulus*, utilizado atualmente pelo IMS.

Desde o início a instituição desempenhou um levantamento de características específicas ao universo fotográfico, relativas aos tipos de materiais e processos fotográficos antigos (que contemplasse toda a produção experimental do século XIX),

⁶⁰ ALBERTINI, Virginia; BURGI, Sergio. *Questionário respondido*. Mensagem recebida por c.elias_t@hotmail.com em 28 de out. de 2009.

⁶¹ Alguns exemplos disso são: a) Convênio com o Museu da Imagem e do Som de São Paulo para a preservação da obra do fotógrafo Chico Albuquerque; b) Convênio com a instituição Leibniz Institut für Laenderkunde, situada em Leipzig, para a preservação de 460 imagens da fotografia brasileira do século XIX; c) Parcerias com o Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, o Museu da República, no Rio de Janeiro e a Casa de Cultura de Euclides da Cunha, em São José do Rio Pardo-SP para a produção de álbum virtual sobre a Guerra de Canudos, d) Parceria com o fotógrafo Thomaz Farkas para preservação de sua produção fotográfica, perfazendo uma coleção de 34 mil imagens e e) Comodato com a família imperial para a preservação da Coleção Dom João de Orleans e Bragança, de 790 fotografias do século XIX, pertencentes à D. Pedro II.

⁶² Idem.

⁶³ Idem.

tipos de formatos da fotografia, variações de cromia, diferentes possibilidades de autoria de uma imagem e etc., convertendo esse levantamento em campos de preenchimento ou listas de opções para seleção na base de dados a ser criada. Aliado ao levantamento de características físicas e de identificação das imagens, os profissionais do setor realizaram um levantamento de termos descritores do conteúdo das imagens, semelhante ao trabalho desenvolvido pelo Serviço de Documentação Textual e Iconografia do Museu Paulista da USP, buscando mapear temas e assuntos retratados a fim de criar meios de pesquisa relacional entre fotografias e entre coleções fotográficas do acervo. O resultado do trabalho possibilitou o desenvolvimento de uma base de dados específica para fotografias, que vem auxiliando o trabalho de pesquisa interna e atendimento a pesquisadores, curadores, produtores culturais e editores pelo acesso de uma vasta gama de informações e imagens sobre o acervo fotográfico constituído e tratado pela instituição. Com a catalogação das coleções fotográficas em base de dados desde o início das atividades do IMS, houve a possibilidade de disponibilizar para consulta pública recortes temáticos de cada coleção do acervo através do *site* da instituição, criado em 2006.

É importante notar que a metodologia de documentação depurada no processo de pesquisa das coleções e autores, bem como a normatização de termos foi acompanhada pela configuração de uma base de dados que permitisse que informações específicas pudessem ser detalhadas e organizadas a fim de possibilitar a consulta relacional entre as imagens. Conforme relato de Albertini, a base de dados elaborada e implantada pelo IMS para o tratamento das coleções fotográficas permanece em constante estudo e aperfeiçoamento.

Um último aspecto sobre os caminhos institucionais para a preservação da fotografia diz respeito à reunião de esforços de profissionais de várias instituições (arquivos, centros de documentação, bibliotecas e museus) nas décadas de 1980 e 1990 diante da problemática do tratamento documental de coleções fotográficas nos seus acervos. A realização de seminários técnicos, formação de comissões e estabelecimento de parcerias entre instituições para o estudo de metodologias de documentação para fotografias, além das iniciativas pessoais, geraram uma série de publicações técnicas, entre pequenos guias de procedimentos e manuais para documentação elaborados como resultado da experiência empírica dos profissionais que atuavam naquele momento nas principais instituições que abrigam coleções de fotografia.

No ensaio bibliográfico de Lima, Carvalho, V., Carvalho, M. e Rodrigues⁶⁴ (1994) há um registro de 39 referências de publicações na década de 1980 sobre o tema processamento técnico, ligado ao tratamento documental (organização de cadastros informatizados e de bancos de dados) e de conservação de fotografias (formas de acondicionamento, restauração e conservação), realizado e financiado em sua maioria por instituições públicas, entre elas: Funarte, MIS, CPDOC/FGV e Arquivo Nacional. Porém, a análise sobre o conteúdo dessas publicações realizada pelas autoras do ensaio revela que a situação naquela década a respeito do tratamento documental e de conservação de coleções fotográficas em arquivos, bibliotecas, centros de documentação e museus era sentida pela ausência de publicações que detalhassem a especificidade da fotografia, em termos de materiais, técnicas e processos fotográficos, formas de identificação de sintomas de deterioração e descritores de conteúdo das imagens. As diferentes instituições vivenciavam as mesmas dificuldades e desafios para tratar tecnicamente os conjuntos fotográficos.

[...] Esses relatos, apresentados de maneira didática, descrevem os procedimentos básicos, quase profiláticos relacionados à manutenção física de fotografias - limpeza, embalagem, mobiliário, fichas técnicas, controles de localização, formas de acesso, etc. Nota-se também a ausência de trabalhos que se dediquem ao desenvolvimento de vocabulários controlados que possam cobrir o grande espectro temático e cronológico dos acervos atuais. [...] Estes trabalhos revelam uma ausência quase absoluta de descritores formais, ou seja, de uma terminologia que permita a identificação de atributos próprios da linguagem fotográfica - desde aspectos relativos ao modo de composição dos motivos até aspectos de enquadramento, ponto de vista, níveis de abrangência espacial, direções predominantes, etc.⁶⁵

Porém, um exemplo bem-sucedido da reunião de esforços de profissionais de várias instituições para a normatização de procedimentos no tratamento documental de fotografias é a elaboração do *Manual para catalogação de documentos fotográficos*⁶⁶, em versão preliminar de 1992, desenvolvido pela Fundação Biblioteca Nacional (FBN) em parceria com a Funarte, como resultado do estudo de uma equipe técnica formada

⁶⁴ LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de, CARVALHO, Maria Cristina Rabelo de, RODRIGUES, Tânia Francisco. Fotografia e História: ensaio bibliográfico. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, vol. 2, jan.-dez, 1994.

⁶⁵ Ibidem, p. 259. As pesquisadoras ainda citam as iniciativas da Comissão Estadual responsável pela organização do *I Encontro de Fotografia e Memória Nacional* em 1981 que sob a coordenação do pesquisador Boris Kossoy promoveu trabalhos de documentação fotográfica nas regiões do interior de São Paulo onde remanesciam antigas fazendas de café, além da ferrovia Madeira-Mamoré e outros.

⁶⁶ FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL et. al. *Manual para catalogação de documentos fotográficos* (versão preliminar). Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional: FUNARTE, 1992.

por membros da Funarte, da FBN, do CPDOC/FGV, do Museu Histórico Nacional e do Museu Imperial. Apenas a título de contextualização, vale ressaltar que o próprio Manual apresenta em nota estudos prévios sobre o assunto, escritos entre 1982 e 1986, utilizados como base, incluindo um Dicionário de fotografia de origem portuguesa.⁶⁷

O Manual acabou se tornando parâmetro para as demais instituições naquele momento, cumprindo o objetivo pretendido em sua apresentação através da reunião de esforços de vários profissionais especialistas em fotografia e documentação.

Como objetivo da reunião, coloca-se a necessidade de ir ao socorro dos inúmeros responsáveis pela guarda de acervos fotográficos em todo o Brasil, sequiosos por um instrumento que padronizasse minimamente normas e procedimentos adequados ao tratamento desse material. Era o ano de 1985 e nascia a proposta do Manual de Catalogação de Documentos Fotográficos.⁶⁸

Além deste, foi elaborado em 1998 o *Manual para indexação de documentos fotográficos* pela Divisão de Iconografia da Biblioteca Nacional através do *Projeto de Preservação do Acervo Fotográfico da Biblioteca Nacional (Profoto)*, que visava dar continuidade a essa iniciativa de normatização documental, com o objetivo de atender a pesquisadores.

[...] estão sendo elaborados os manuais necessários para nortear as atividades de processamento técnico, considerando as características específicas desses documentos, que requerem uma abordagem diferente daquela que é reservada aos documentos textuais. (...) O presente Manual para Indexação de Documentos Fotográficos representa o cumprimento dessa etapa das atividades do Profoto – Projeto de Preservação do Acervo Fotográfico da Biblioteca Nacional, que pretende trazer a público os procedimentos referentes a todo o ciclo de tratamento dos documentos fotográficos de nossa Instituição.⁶⁹

⁶⁷ A saber: FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. *Manual de orientação para preservação de acervos fotográficos*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/UFMG, 1985; CARVALHO, Áurea M. de F. *Fotografia como fonte de pesquisa: histórico, registro, arranjo, classificação e descrição*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-memória/Museu Imperial, 1986; CPDOC/FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. *Procedimentos técnicos em arquivos privados*. Rio de Janeiro: FGV/Cpdoc, 1986; FUNARTE. *Arquivo fotográfico: estudo preliminar*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982; VIRUEZ, Guilma Vidal; FERREZ, Helena. *Tratamento técnico bibliográfico: catalogação, classificação e indexação de fotos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985. Trabalho apresentado no Seminário sobre preservação e conservação de fotografia. Rio de Janeiro, RJ, mar. 1985; EHRLICH, Richard, *Dicionário de Fotografia*, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1986. (Coleção Dicionários Dom Quixote, no. 20)

⁶⁸ Ibidem, p. 1.

⁶⁹ ALVES, Mônica Carneiro. *Manual para indexação de documentos fotográficos*. Mônica Carneiro Alves, Sergio Apelian Valerio; com a colaboração de Graziella de Castro Pigozzo. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Departamento de Processos Técnicos, 1998. 84 p.: il. (Documentos técnicos ; 4)

Inserida e valorizada como documento nos acervos de instituições públicas, sejam elas museus, bibliotecas, centros de documentação e memória e arquivos, o que se pretendeu nessa síntese histórica foi levantar o momento em que os olhos dos profissionais dessas instituições se voltaram para a fotografia, criando departamentos internos direcionados à organização e tratamento específico de coleções de fotografia e desenvolvendo programas de conservação, documentação e pesquisa.

O passo seguinte para a valorização da fotografia como objeto de conhecimento seria a descoberta desses acervos e coleções fotográficas por pesquisadores, na medida em que estes se tornam acessíveis após algum processo de documentação e de conservação ou quando começam a ser organizados pelos profissionais das instituições que abrigam essas coleções. Conforme apontam Carvalho e Lima⁷⁰ (2000, p. 22):

[...] Às preocupações com a preservação, seguiu-se a divulgação de repertórios fotográficos resultantes da “descoberta” de preciosas coleções institucionais disseminadas pelo Brasil.

A acessibilidade das coleções fotográficas promovida pelas instituições museológicas por meio da organização de seus dados físicos, técnicos e de contextualização incentiva à pesquisa, estimula as investigações histórico-críticas e as publicações, impulsiona a comunicação por meio de exposições e a divulgação em mídias diversas, o que por sua vez faz crescer o interesse pela fotografia. As hipóteses para explicar esse interesse são inúmeras, porém, a partir do que foi exposto sobre os caminhos institucionais para preservação da fotografia, percebe-se que a partir da década de 1980 houve maior empenho das instituições museológicas em tratar a fotografia como objeto de conhecimento capaz de evidenciar as relações entre sujeitos e as relações entre objeto e o meio que o produziu com a finalidade de compreender aspectos diversos da sociedade. Esse entendimento alia-se ao fato de que nos últimos anos têm-se lutado contra uma visão fetichizada da fotografia, desmistificando sua existência como herança do passado, buscando compreendê-la através de suas condições históricas de existência, desde sua produção às diversas formas de recepção

⁷⁰ Segundo as autoras Carvalho e Lima, inúmeros balanços e publicações apontam para a década de 1980 como o marco para o reconhecimento da fotografia brasileira como documento, incentivando sua preservação. É a partir dessa década e ao longo da década seguinte que se evidencia no campo acadêmico o surgimento de uma grande quantidade de artigos e pesquisas, inclusive para obtenção de títulos acadêmicos, que revelam esse aumento de interesse pela fotografia. Cf. 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, vol 32, 2000, p. 22.

pela sociedade, desde seus diferentes usos e manipulações até os processos sociais que levam ao seu esquecimento.⁷¹ Conforme expõe Le Goff ⁷² (1992, p. 545):

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa.

Por fim, importou considerar nessa síntese as iniciativas pontuais de instituições de caráter museológico e/ou arquivista, que demonstrassem um histórico de pesquisas e projetos para o tratamento documental de fotografias, desde a organização das coleções à elaboração de fichas catalográficas, vocabulário controlado, detalhamento de termos técnicos e descritores formais e etc., e o investimento financeiro e de recursos humanos para o desenvolvimento de bases de dados, guias e manuais para documentação específica das coleções fotográficas.

A documentação detalhada e aprofundada, tendo em vista uma descrição precisa do tipo de técnica, materiais e formatos empregados na produção fotográfica, aliado ao levantamento de temáticas mais recorrentes nos registros fotográficos, seus meios de circulação, seus usos e funções e o histórico documentado das coleções até serem musealizadas ampliam as possibilidades de pesquisa relacional entre fotografias e entre coleções fotográficas, contribuindo para um melhor aproveitamento dessas coleções em prol da produção de conhecimento teórico-crítico e da comunicação desse conhecimento. Tal esforço de documentação, pesquisa e acessibilidade das coleções atualmente faz parte do trabalho continuado de vários setores em arquivos, bibliotecas, centros de documentação e museus históricos⁷³, públicos ou privados que se colocam atualmente em condições de apresentar soluções que atendam cada vez melhor aos curadores e pesquisadores em suas demandas e ao público em geral que procura por essas coleções.

O caminho percorrido pelas instituições para a preservação da fotografia foi árduo porque partiu da experiência empírica, do esforço metodológico e da sistematização de procedimentos em um campo de conhecimento que até então não havia sido explorado profundamente pelos setores de documentação. Os resultados são

⁷¹ Sobre a análise das condições de produção e recepção do documento fotográfico, Cf.: KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Atelier editorial, 2002.

⁷² LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e Memória*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1992, p. 545.

⁷³ Identificaremos o tratamento documental da fotografia em museus de arte no Capítulo 3.

evidenciados pelas formas de acesso às informações sobre as coleções fotográficas e pelos procedimentos documentais que se consolidaram nessas instituições, garantindo a esses documentos da história inteligibilidade como produtos sociais, selecionados por sua historicidade e por sua capacidade de contribuir com a produção de conhecimento sobre o passado, em função do presente e do que se pretende para o futuro.

Capítulo 2. A Assimilação da Fotografia pelos Museus de Arte de São Paulo

O processo de valorização da fotografia enquanto objeto de arte vem sendo estudado há bastante tempo por inúmeros teóricos e historiadores que muitas vezes inter-relacionam a fotografia com a história da arte moderna e contemporânea em suas abordagens, que não nos cabe aqui detalhar⁷⁴. No entanto, é preciso colocar que a valorização da fotografia como objeto de arte ocorre por meio de situações distintas no percurso da história da arte e na trajetória dos museus de arte. Por um lado, ela passa a ser reconhecida e valorizada pela expressão artística autoral e por valores como raridade e autenticidade presentes nos objetos de coleção. Por outro, o reconhecimento advém por intermédio de sua incidência nos movimentos artísticos da *Pop arte* e da Arte Conceitual e nas diferentes experimentações artísticas das décadas de 1960 e 1970. E a partir da década de 1980, juntamente com as produções mencionadas, há uma valorização da fotografia produzida em cor e em grandes formatos, que segue algumas prerrogativas da tradição pictórica e com ela dialoga.⁷⁵

A partir dessa perspectiva, importa considerar que um dos reflexos do reconhecimento e valorização da fotografia como objeto de arte é evidenciado através de sua incorporação aos acervos dos museus de arte, em diferentes momentos e tendo em vista as três situações enunciadas. Esse processo de assimilação da fotografia teve como precursor o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), que a partir de sua fundação procurou desenvolver uma política de acervo para a fotografia que incluiu desde a promoção de um intenso programa de exposições de fotografia em suas atividades à criação do Departamento de Fotografia em 1940.⁷⁶

A incorporação da fotografia pelos museus de arte pesquisados também vem sendo investigada por alguns pesquisadores que levantam as condições, situações e contexto histórico que contribuíram para essa assimilação. A título de contextualização

⁷⁴ Algumas referências: Cf. BAQUE, Dominique. *La fotografia plástica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003; Cf. DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Papirus, 1994; Cf. KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002; Cf. NEWHALL, Beaumont. *The history of photography: from 1839 to the present*. New York: The Museum of Modern Art, 1997; Cf. PHILLIPS, Lisa. Photoplay: a arte contemporânea na fotografia. In: *Photo Play*: catálogo. New York: The Chase Manhattan, p. 11-22, 1994; Cf. SHARF, Aaron. *Art and photography*. London: Penguin, 1979; Cf. ZANINI, Walter, org. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v.

⁷⁵ Cf. COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.16. n.2. p. 131-173. jul.-dez., 2008, p. 133-134.

⁷⁶ Alguns apontamentos sobre o MoMA e sua contribuição para o processo de legitimação da fotografia pelos museus de arte serão abordados a seguir.

da dissertação, será apresentada uma compilação do que esses estudos mostram, no tocante às formas de incorporação da fotografia em alguns momentos da trajetória de cada instituição. Tal contextualização se faz necessária por apresentar informações sobre as políticas de acervo em relação à fotografia nesses museus, processo imediatamente anterior à organização dos conjuntos fotográficos e tratamento documental que desenvolvem.

Antes de discorrer sobre estas questões, é necessário justificar a seleção das instituições para esta pesquisa. Para o estudo do tratamento documental dispensado à fotografia nos museus de arte procurei estabelecer um recorte enfocando, dentre os museus de arte aqueles localizados em São Paulo que abrigam fotografias em seus acervos na condição de objetos de arte. A partir dessa premissa, foram selecionadas primeiramente duas instituições fundadas no final da década de 1940, pela importância de seus acervos e de suas trajetórias institucionais no contexto brasileiro. São eles o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em virtude do histórico do MAM vincular-se diretamente à fundação do Museu de Arte Contemporânea da USP, através da destinação de todo o seu acervo à Universidade de São Paulo na década de 1960, esta instituição também foi selecionada. Porém, a seleção é justificada principalmente pela instituição possuir conjuntos fotográficos no patamar de obras de arte, possuir um acervo de arte contemporânea de relevância internacional e ser um museu universitário, que prima pela pesquisa do seu acervo. A quarta seleção se deu pela escolha de um museu de arte com perfil biográfico, que retrata a vida e a obra do artista Lasar Segall, de grande importância para a arte moderna brasileira. Trata-se de um museu de arte que contém em seu acervo uma coleção fotográfica de origem documental. Este fato instigou à seleção do caso para pesquisa, para analisar também essa forma de incorporação da fotografia pelos museus de arte e como vem sendo desenvolvido o tratamento documental para fotografias nessa circunstância.

Apesar de serem importantes exemplos de museus que possuem coleções fotográficas não foram selecionados nesta pesquisa o Museu da Imagem e Som, embora este realize periodicamente exposições nas quais nos deparamos com fotografias artísticas, e o Museu Paulista da USP, não enquadrado no recorte “museus de arte”.⁷⁷

⁷⁷ Ainda é vigente no contexto museológico a divisão entre tipologias de museus, determinadas muitas vezes pelos perfis de seus acervos, o que nos traz como resultado *museus históricos*, *museus de arte*, *museus de zoologia*, *museus de etnologia* e assim por diante. Tal classificação, apesar das inconsistências

A partir dessa seleção, a pesquisa buscou apontar as situações e momentos em que a fotografia passa a fazer parte da programação cultural dos museus, é inserida como tema nos programas de exposição e começa a ser incorporada aos acervos, contextualização que contribui com o levantamento das condições do tratamento documental dispensado à fotografia nessas instituições.

2.1. O MoMA, os Museus de arte de São Paulo e a Fotografia

O Museu de Arte Moderna de Nova York foi fundado em 1929 e dirigido no início de suas atividades pelo historiador Alfred Baar, defensor do modernismo. Desde a sua fundação⁷⁸ as bases conceituais do MoMA estavam ancoradas no projeto moderno, refletido no espaço “neutro” das galerias – ou seja, no espaço vazio de um cubo branco – numa postura de culto à obra de arte e na organização de sua coleção através de tipologias artísticas, tais como pintura, escultura, desenho, gravura, livros ilustrados, fotografia, arquitetura e *design*. Esta forma de compreender a arte, através de um discurso que privilegia a autonomia da linguagem artística e um esvaziamento da noção de contexto histórico, de apaziguamento das motivações sociais e políticas inerentes à produção da arte de vanguarda e no discurso de um progresso linear da história, acaba por influenciar os demais museus modernos a princípio sem muitos questionamentos. O MoMA seria à época da mudança do eixo cultural da Europa para os Estados Unidos, após a Segunda Guerra Mundial, o modelo de museu para todas as instituições com essa vocação – museu de arte moderna – no mundo ocidental.

No contexto brasileiro, a influência do MoMA foi sentida tanto na criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo e na iniciativa deste para criação da Bienal de São Paulo, conforme as correspondências levantadas por Amaral⁷⁹ (1988) entre MoMA e instituições de São Paulo mostram, quanto no programa de exposições do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e do Museu de Arte Contemporânea da USP.

É preciso lembrar que nesse segundo período pós-guerra já se desenhava o projeto de um Brasil moderno por excelência, ancorado no modelo político de avanço rumo à modernidade cuja máxima era *50 anos em 5*, e nas relações externas que se estabeleceram entre Brasil e EUA para isso. Nessa perspectiva, a narrativa do MoMA se configurou como uma das facetas desse projeto, repassado de maneira bem assentada em várias ações, quais sejam: na cooperação oferecida pelos seus membros conselheiros para a fundação de museus de arte moderna, na doação de obras para iniciarem seus acervos, na política de itinerância de suas exposições e na divulgação de suas

⁷⁸ Cabe ressaltar que o MoMA foi criado com o apoio da família Rockefeller e que o empresário Nelson Rockefeller foi figura influente para a criação dos museus de arte de São Paulo.

⁷⁹ Cf. AMARAL, Aracy. História de uma coleção. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Perfil de um acervo*. São Paulo: Techint, 1988. p.11-51

publicações, fazendo vigorar nas últimas décadas uma história da arte ocidental que se tornou oficial.⁸⁰

Amaral (1998, p.13-14) analisa um dos trechos de correspondência do MoMA apontando nas ações de cooperação uma tentativa de influência deste na fundação e na estrutura de funcionamento dos museus de arte de São Paulo:

[...] Esperando que o museu de São Paulo pautasse sua existência e funcionamento a partir do Museu de Nova York, Sprague Smith diz ainda que em Nova York ficar-se-á esperando “por conhecer seus estatutos, planos, quadro de membros etc. e estaremos, naturalmente, prontos a ajudar de toda a maneira possível. Mandar-lhes-ei o material necessário imediatamente após minha chegada a Nova York”, enfatizando ainda a importância da regulamentação do local legal da questão, sobretudo para facilitar a realização de exposições internacionais.⁸¹

Desde 1946, o empresário Nelson Rockefeller tentava encorajar os brasileiros na criação de museus de arte moderna em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, por compreender a importância dos museus no estabelecimento de alianças e vínculos com grupos da elite brasileira, na divulgação da arte moderna e da produção cultural norte-americana e na propagação das idéias da modernidade e do liberalismo econômico.

Brasil e Argentina, graças a tais esforços, embarcaram num ambicioso programa de Bienais internacionais direcionadas para a apresentação da arte abstrata.⁸²

No tocante à assimilação da fotografia pelo MoMA, esta ocorre seguindo os pressupostos modernistas, de autonomia da linguagem artística em detrimento do seu contexto de produção, e partindo de um critério de escolha por uma fotografia que pudesse apresentar inovações formais e uma expressão autoral do fotógrafo por meio da linguagem fotográfica, seguindo os princípios da fotografia direta americana (*Straight Photography*).

Após sua fundação em 1929, ocorre em 1932 a primeira exposição de fotografias no Museu e em 1937 a primeira retrospectiva sobre a história da fotografia, sob a curadoria do crítico de arte Beaumont Newhall, intitulada *Photography 1839-1937*,

⁸⁰ Cf. FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 43-58.

⁸¹ AMARAL, Aracy. História de uma coleção. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Perfil de um acervo*. São Paulo: Techint, 1988, p. 13-14.

⁸² Cf. GUILBAUT, Serge. Recycling or globalizing the museum: MoMA-Guggenheim approaches. In: *Parachute*, out./nov./dec. 1998, p. 64.

apresentando uma abordagem sobre a fotografia que seria amplamente difundida pelo MoMA nos anos seguintes.

Estabelecendo uma política de acervo para a fotografia, a partir dessas primeiras exposições e da criação do Departamento de Fotografia em 1940, o MoMA inicia um intenso programa de exposições de fotografia entre 1940 e 1947, política que acaba por influenciar em longo prazo os demais museus modernos.

No entanto, no que diz respeito à influência do MoMA no processo de assimilação da fotografia pelos museus de arte de São Paulo, este teria atuado apenas como referência, em razão das circunstâncias para a assimilação da fotografia terem se apresentado de formas muito distintas nas diversas instituições. Além disso, contribuíram para a assimilação da fotografia pelo MoMA uma rede social constituída por fotógrafos (amadores e profissionais) ligados aos mercados da publicidade, da moda e do fotojornalismo, alguns colecionadores e críticos além da indústria de equipamentos e materiais fotográficos, o que permitiu suscitar reflexão teórica e agregar apoio financeiro ao processo, enquanto que no surgimento dos museus de arte brasileiros na década de 1940 não havia estrutura semelhante que desse suporte à institucionalização da arte de modo geral, menos ainda da fotografia. Por essa razão, a incorporação da fotografia pelos museus de arte brasileiros ocorreu tardiamente em relação ao Museu de Arte Moderna de Nova York.⁸³

Sendo assim, as circunstâncias para a assimilação da fotografia em cada um dos museus de arte de que trata a pesquisa serão abordadas a partir dos estudos já realizados sobre essas instituições por alguns pesquisadores, acrescidas de informações sobre a situação atual da fotografia nos programas de exposição e projetos desses museus.

⁸³ COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.16. n.2. p. 131-173. jul.-dez, 2008, p. 164-165.

2.2. Museu de Arte Moderna de São Paulo

A fim de possibilitar um melhor entendimento do processo de assimilação da fotografia pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo iremos dividir a trajetória do Museu em duas fases, a saber: a primeira abrange a data de sua fundação em 1948 até 1963, quando seu acervo é destinado à Universidade de São Paulo para a criação do Museu de Arte Contemporânea da USP. A segunda abrange o período de 1963 em diante, no qual o MAM-SP dá continuidade às suas atividades e constitui novo acervo.

Desde sua fundação, o Museu de Arte Moderna de São Paulo terá sua missão institucional pautada pela reunião da arte moderna brasileira, onde a fotografia ganharia espaço no programa de exposições do museu.

Este primeiro histórico relacionado à fotografia foi levantado em estudo monográfico de Martins⁸⁴ (2005), tomado como base nesta pesquisa. Segundo Martins, apesar de não ter constituído um acervo de fotografias até a década de 1980, o Museu realizou algumas mostras individuais de fotógrafos ligados ao Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB) e de fotógrafos estrangeiros, numa política de interesse pela fotografia incentivada pelas estreitas ligações entre MAM-SP e MoMA, iniciando um processo de valorização da fotografia pelo Museu.

De acordo com a pesquisadora, o fotógrafo Thomaz Farkas participou da Comissão de Fotografia do Museu à época de sua fundação e expôs algumas de suas obras na primeira exposição de fotografias realizada pelo Museu em 1949, intitulada *Estudos fotográficos, Thomaz Farkas*.

Além dessa primeira iniciativa, outras cinco exposições individuais de fotografia foram realizadas no MAM-SP entre sua fundação e a destinação do seu acervo à Universidade de São Paulo, quais sejam: *35 fotografias de German Lorca*, em 1952, *Fotografias de Fernando Lemos*, em 1953, *Fotografias de Ademar Manarini*, em 1954, *Otto Steinert e seus discípulos*, em 1955 e *Fulvio Roiter*, em 1957.

Com exceção da exposição de 1957, que apresentava fotografias de tipos humanos e paisagens de cidades, as demais exposições do período apresentavam fotografias com características modernas e de expressão autoral, como o que vinha sendo produzido no âmbito do FCCB. Havia notadamente uma ligação entre o MAM-

⁸⁴ MARTINS, Mariana Esteves. *Presenças e ausências: a fotografia no Museu de Arte Moderna de São Paulo*. 2005. 67 f. Monografia (Curso de especialização em estudos de museus de arte). Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

SP e o FCCB, evidenciada pela realização de uma mostra dos associados ao FCCB em uma sala especial na II Bienal de São Paulo em 1953, que naqueles anos era organizada pelo MAM-SP.⁸⁵

Essas iniciativas de exposições de fotografia no Museu não refletiram, no entanto, na constituição de uma coleção de fotografias naquele momento. Conforme conclui Martins (2005, p. 67) em sua pesquisa:

As obras incorporadas pelo Museu eram geralmente provenientes de doações – de artistas ou de colecionadores – e das premiações das bienais. [...] não se tem notícia da existência de colecionadores de fotografia artística na época no Brasil, assim como não há registro de obras fotográficas premiadas com a aquisição, no período em que Bienal e MAM-SP constituíam uma mesma instituição.⁸⁶

Ao que indica a circunstância apresentada pela pesquisadora, de ausência de colecionadores de fotografia artística na época, aliado à ausência da categoria fotografia nas primeiras Bienais de São Paulo, o processo de legitimação da fotografia pelo MAM-SP foi adiado por não estar amparado pelo sistema de arte no contexto brasileiro.⁸⁷

Após essa primeira fase do Museu, que se encerra com a transferência de todo o acervo para a Universidade de São Paulo, o novo acervo foi sendo constituído a partir da doação da coleção de Carlos Tamagny em 1967 e das premiações das exposições intituladas *Panorama da Arte Brasileira*, idéia concebida por Diná Lopes Coelho.⁸⁸ A partir de 1969, a cada ano uma exposição panorâmica da arte brasileira era produzida e a ampliação do acervo se dava pelas premiações financiadas por terceiros e por doações dos artistas. Os panoramas alternavam-se a cada ano, privilegiando as vertentes artísticas tradicionais, entre elas: desenho, gravura, pintura, esculturas e formas tridimensionais. Dos primeiros *Panoramas* a fotografia ainda não fazia parte.

As primeiras iniciativas de inserção da fotografia no acervo do MAM-SP, nessa segunda etapa, ocorreram em dois momentos da década de 1980, com a *I Trienal de Fotografia do Museu de Arte Moderna de São Paulo* em 1980 e com a *I Quadrienal de*

⁸⁵ COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.16. n.2. p. 131-173. jul.-dez, 2008, p. 136.

⁸⁶ MARTINS, op. cit., p. 67. Complementando a pesquisa, no Inventário do Museu também não há registros de fotografias anteriores a 1980.

⁸⁷ O sistema ao qual me refiro configura-se numa rede de relacionamento que interliga museus, galerias de arte, artistas, colecionadores, críticos, historiadores, curadores e *marchands*.

⁸⁸ BANCO SAFRA. *O novo Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, 2001, p.12-13.

Fotografia do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1985, ambas realizadas somente em sua primeira edição.

A viabilização financeira da I Trienal de Fotografia ficou ao encargo da empresa Kodak Brasileira, que também foi a responsável pela premiação de alguns dos artistas selecionados pela Comissão de Seleção e Premiação do Evento. Os prêmios de aquisição foram doados ao Museu.⁸⁹

A essa primeira doação de fotografias, que constituiu o núcleo inicial da coleção de fotografias do MAM-SP, foi dado o nome de *Coleção Kodak do Brasil* e incluiu obras de artistas como Vera Albuquerque, Orlando Brito, Caíca, Leonardo Tiozo Hatanaka e Ana Mariani. Integra ainda essa coleção outra doação da Kodak Brasileira, feita em 1988, o álbum fotográfico *Musas, fadas e bruxos*, de co-autoria de Luiz Monforte e Sergio Valle Duarte.⁹⁰ E apesar da I Quadrienal de Fotografia não ter conseguido incorporar ao acervo as obras premiadas, alguns fotógrafos decidiram doar suas obras ao Museu, entre eles Carlos Fadon Vicente, Alair Gomes e Madalena Schwartz.⁹¹

Neste processo de assimilação da fotografia pelo MAM-SP, Helouise Costa aponta que ele “*abrange desde o momento mais criativo do Foto Cine Clube Bandeirante, passando pela perda de prestígio dos fotoclubistas, até chegar ao período de ascensão do fotojornalismo*”⁹². As transformações na conjuntura política do país a partir de 1964 e o surgimento de galerias comerciais e de um mercado para a fotografia acabariam por influenciar as novas escolhas do Museu para exposição e aquisição de fotografias.

Ainda entre os anos de 1985 e 1995, conforme Chiarelli⁹³ (2002), poucas fotografias haviam sido incorporadas ao acervo, que até 1995 contava com 140 obras fotográficas.

O diretor executivo do MAM-SP Andrés Hernández relatou em entrevista realizada em 2009 que de maneira geral a dedicação do Museu à fotografia se deu sob a coordenação de Tadeu Chiarelli a partir da década de 1990, quando este procurou reunir

⁸⁹ Ibidem, p. 20.

⁹⁰ Loc. cit.

⁹¹ Loc. cit.

⁹² COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.16. n.2. p. 131-173. jul.-dez, 2008, p. 137.

⁹³ CHIARELLI, Tadeu: A Fotografia brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: MESQUITA, Ivo et alli. *Fotografias no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: MAM, p. 8-17, 2002.

no acervo “*o melhor da fotografia brasileira*”⁹⁴. A partir daí, segundo ele, a fotografia obteve seu espaço nos projetos de aquisição do Museu, segundo uma política que visa a uma representação geral de artistas brasileiros, que vai da chamada fotografia moderna brasileira até a representação mais contemporânea, incluindo a produção de alguns artistas estrangeiros.⁹⁵

Grandes mostras dedicadas à fotografia ocorrem a partir da década de 1990, realizadas na instituição ou sob sua responsabilidade em outros espaços. São exemplos: a mostra *Iconógrafos*, organizada por Eduardo Brandão em 1990, sobre a geração de fotógrafos de São Paulo e Rio de Janeiro, a mostra da artista *Cindy Sherman* em 1995 e a retrospectiva do fotógrafo norte-americano *Robert Mapplethorpe* em 1996. Além disso, através do *Panorama da Arte Brasileira* de 1995, ingressam ao acervo obras fotográficas de Paula Trope e Rochelle Costi e em 1996, o MAM-SP recebe a doação de obras de três artistas: Carlos Freire, Rochelle Costi e Caio Reisewitz.⁹⁶

Em 1997, várias mostras de fotografia ocorrem tanto na instituição quanto em espaços externos, tais como a exposição *Alexander Rodchenko* e a exposição *Identidade/não identidade: a fotografia brasileira atual*⁹⁷, com curadoria de Tadeu Chiarelli, ambas realizadas no Museu e a exposição *Fotógrafos e fotoartistas na Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, realizada no Espaço Porto Seguro de Fotografia em São Paulo. Uma análise mais aprofundada sobre essa última exposição revela através do termo “fotoartistas” a utilização de um conceito pelo MAM-SP que diferencia a arte produzida por fotógrafos das obras produzidas pelos artistas da fotografia de que trata Rouillé⁹⁸ (1998).

Segundo Chiarelli (2002, p. 10) a mostra *Identidade/não identidade* é a primeira grande mostra dedicada totalmente à fotografia organizada pelo MAM-SP.

Com essa mostra, o museu a princípio visava a dois objetivos: pontuar, de maneira inequívoca, sua presença no debate da arte contemporânea, demonstrando que, nessa área, a fotografia já era uma das protagonistas; trazer para o acervo do museu outros exemplares significativos desse novo momento da fotografia do país para que a coleção se tornasse rapidamente uma de suas referências nacionais.⁹⁹

⁹⁴ HERNÁNDEZ, Andrés M. Entrevista à autora em 09 de abr. de 2009.

⁹⁵ Idem.

⁹⁶ CHIARELLI, op. cit., p. 17.

⁹⁷ Exposição realizada também no Centro Cultural Light, no Rio de Janeiro, no mesmo ano.

⁹⁸ Cf. ROUILLÉ, André. Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 27, p. 302-311. dez. 1998

⁹⁹ CHIARELLI, op. cit., p.10.

Várias fotografias foram incorporadas ao acervo em virtude dessa exposição. A consequência dessa escolha, em trazer para exposição e para o acervo uma parcela da arte contemporânea brasileira que utilizava a fotografia como elemento inerente aos trabalhos vai gerar uma dicotomia no acervo do MAM, como expõe Chiarelli (2002, p.10-12):

Introduzindo tal tipo de produção em seu acervo (ou ampliando esse viés da coleção, ainda diminuto, mas já presente), conscientemente criava-se um conflito entre essa fotografia e aquela, há mais tempo no acervo do MAM – ainda voltada, no geral, para as especificidades da linguagem e para os temas tradicionais da fotografia. Fazia nascer assim, uma espécie de abismo entre o núcleo original de fotografias da coleção e esse mais recente que, por sua vez, precisava ser transposto, visando à constituição de uma coleção de fotografia brasileira que, na medida das possibilidades da instituição, contemplasse a riqueza de seu desenvolvimento no Brasil.¹⁰⁰

Para apaziguar esse entrave, outras fotografias foram sendo adquiridas para o acervo a partir de alguns critérios¹⁰¹. Entre esses critérios estavam fotografias que foram classificadas como “meta-fotografias”, ou seja, que pudessem ser pensadas como metáforas da fotografia. Outro critério seria o do *voyerismo* presente em determinadas imagens, que indicassem algum sensualismo na retratação e na observação da fotografia. Um terceiro critério para aquisição de conjuntos fotográficos seria a temática do retrato, sobretudo da paisagem humana brasileira por diferentes olhares dos fotógrafos, além de algumas paisagens naturais. E um último critério apresentado seria o da retratação de São Paulo, sob o ponto de vista de uma documentação interpretativa da cidade. Chiarelli¹⁰² (2002, p. 16) ainda pontua as escolhas feitas pela nova gestão curatorial, relacionadas às aquisições de fotografias de Thomaz Farkas e Geraldo de Barros, como importantes para o Museu, porque ao mesmo tempo em que ampliam o perfil do núcleo inicial da coleção fotográfica do MAM-SP, estabelecem a base histórica para a presença do viés experimental da fotografia no acervo, incorporado nos últimos anos.

Em relação à situação mais recente da fotografia inserida nos projetos do Museu, podemos citar a criação do *Clube da Fotografia*¹⁰³ no ano 2000, com o objetivo de

¹⁰⁰ CHIARELLI, op. cit., p. 10-12.

¹⁰¹ Esses critérios curatoriais vão revelando o olhar do curador, temático e estético, aproximado do viés do colecionismo, caracterizado por ser subjetivo e por vezes afetivo durante a formação de uma coleção. Os critérios para a formação da coleção fotográfica do MAM são apresentados e justificados ao longo do texto, sendo exemplificados através de algumas obras e artistas.

¹⁰² CHIARELLI, op. cit., p. 16.

¹⁰³ Anterior ao Clube de Fotografia foi a criação do Clube da Gravura em 1986.

incentivar a formação de colecionadores de fotografia brasileira. Nesse projeto, um conjunto de cinco fotografias é escolhido anualmente pela curadoria do MAM-SP para a aquisição dos associados ao longo do ano. De acordo com o folheto de inscrição no clube, “O MAM propõe, com essa peculiar confraria, compartilhar com o grande público os mesmos fotografos que integram o acervo”.¹⁰⁴

Em relação ao programa de exposições, a partir do ano 2000 algumas mostras de fotografia são levadas ao exterior, visando à divulgação da fotografia brasileira em âmbito internacional. São exemplos a exposição *America Foto Latina*, enviada no ano 2000 ao Museo de las Artes de La Universidad Guadalajara, no México, e a exposição *Eine Sammlung – Die photographische Sammlung des Museu de Arte Moderna de São Paulo*, enviada em 2001 a Luxemburgo e Alemanha.¹⁰⁵

E mais recentemente, em 2006, o MAM-SP realizou grande projeto de parceria com o Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) na Espanha, enviando a exposição de fotografias intitulada *Desidentidad – Arte Brasileira Contemporânea no Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo* e recebendo no ano seguinte a exposição *A Fotografia na Coleção do IVAM*. Nesse intercâmbio entre museus, foi enviado sob o ponto de vista do MAM-SP e das obras presentes em seu acervo, um panorama da produção fotográfica brasileira.

Atualmente, com o processo de incorporação da fotografia consolidado no Museu, faz parte da política dos curadores e gestores do MAM-SP a manutenção de programas e projetos em torno da fotografia de modo sistemático, ampliando o acervo e divulgando a coleção em exposições, publicações e intercâmbios institucionais.

¹⁰⁴ Cf. SANT'ANNA, Margarida. *Clube de colecionadores de fotografias do MAM de São Paulo*. São Paulo: MAM, não pag., 6 f., 2000. É preciso salientar que a estratégia de compartilhar os mesmos fotografos do acervo implica em transmitir implicitamente os valores curatoriais presentes no MAM a respeito de uma história da fotografia brasileira e sua produção atual.

¹⁰⁵ Cf. MESQUITA, Ivo. Apresentação. In: *Fotografias no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: MAM, 2002, p. 7.

2.3. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand foi fundado em 1947 a partir da iniciativa de Assis Chateaubriand, jornalista e proprietário dos *Diários Associados*, que pretendia reunir o maior acervo de obras de arte do Brasil. Tendo o crítico de arte italiano Pietro Maria Bardi como diretor, o Museu pautou-se pela interdisciplinaridade, com uma programação cultural e educativa que fazia da instituição um pólo cultural diversificado, abrangendo desde atividades ligadas às práticas artísticas tradicionais, como música, artes plásticas, cinema e arquitetura, até desfiles de moda, conferências com intelectuais, cursos de jardinagem, cursos de propaganda e *ballet*.¹⁰⁶

Nessa programação a fotografia ganhou espaço por meio de três situações: através de cursos de fotografia, por meio de exposições individuais e coletivas de fotografia e pelo uso instrumental da fotografia nos cursos de arte e nas mostras didáticas promovidas pelo Museu.

O processo de incorporação da fotografia pelo MASP está presente no estudo de Soares¹⁰⁷ (2006), que levantou o histórico dessas três circunstâncias e da incorporação da fotografia ao acervo pela formação da Coleção Pirelli-MASP de Fotografia, e com menor abrangência no artigo de Mendes¹⁰⁸ (2004) sobre a Coleção Pirelli-MASP. Por se tratarem dos únicos estudos sobre o tema, foram utilizados nessa pesquisa como fontes principais dos dados que serão apresentados.

A respeito do uso instrumental da fotografia nos cursos de arte e mostras didáticas do Museu, Soares (2006, p. 63) discorre:

Todo o material didático para a realização dos cursos era elaborado a partir de reproduções fotográficas de obras de arte, concedendo-se, nesse momento, à fotografia um papel instrumental enquanto elemento complementar às exposições didáticas de pintura e escultura que Bardi organizava.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Toda a programação cultural, elencada ano a ano, pode ser consultada na publicação BARDI, Pietro Maria. *40 Anos do MASP*. São Paulo: CREFISUL, 1986, p. 162-166.

¹⁰⁷ SOARES, Carolina Coelho. *Coleção Pirelli-MASP de Fotografia: fragmentos de uma memória*. 2006. 189 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

¹⁰⁸ MENDES, Ricardo. Reflexos do Brasil: uma leitura inicial da Coleção Pirelli-MASP de fotografia. *Jornada de Estudos: Representações do Brasil: da viagem moderna às coleções fotográficas*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2004.

¹⁰⁹ SOARES, op. cit., p. 63.

O objetivo das mostras didáticas era apresentar cronologias da história da arte por meio de reproduções fotográficas de obras de arte, provenientes de um arquivo italiano em Roma que havia reunido uma vasta coletânea de imagens. Estas eram fixadas em grandes painéis, divididos segundo os períodos da história da arte, podendo ser visualizados em ambos os lados. Aliado às reproduções, havia ainda resumos explicativos, desenhos quando não havia as reproduções fotográficas, além de comentários e legendas feitas por historiadores da arte sobre os temas em questão.¹¹⁰

Os cursos de fotografia do MASP começam a ser estruturados em 1950¹¹¹, sendo Thomaz Farkas responsável por estruturar os cursos da “escola de fotografia” e Geraldo de Barros responsável por organizar o Laboratório Fotográfico para o aprendizado da técnica. Na década de 1970 os cursos de fotografia passariam ao encargo de Claudia Andujar juntamente com outros fotógrafos¹¹² e o fotógrafo Luiz Hossaka passaria a coordenar o Laboratório Fotográfico do Museu.

Quanto ao espaço dedicado à fotografia nas exposições do Museu, a primeira iniciativa de exposição de fotografia no MASP acontece no primeiro ano de atividade do Museu, em 1947, com a exposição de Thomaz Farkas. E apenas três anos depois ocorre a segunda exposição individual, do fotógrafo Geraldo de Barros. Outras mostras individuais e coletivas de fotografia, exposições didáticas com o uso da reprodução fotográfica e eventos relacionados à fotografia se seguem nos anos entre 1960 e 1966. Dali por diante, o Museu começa a se preparar para sua transferência rumo à nova sede, inaugurada na Avenida Paulista em 1968. Entre as exposições de fotografia que ocorrem nesse período de maneira esparsa, ou seja, com diferença de anos entre algumas exposições, podemos citar: *Grupo Paulista*, em 1960, *Claudia Andujar* em 1962, *German Lorca e Fotos – George Torok, Luigi Mamprim e Ronaldo Moraes*, ambas em 1963 e *Maureen Bisiliat* em 1966.

Após sua reinauguração em 1968, o Museu abandona as mostras didáticas e as reproduções fotográficas e passa a exibir somente peças originais em suas exposições. No novo edifício projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi para ser um museu com espaço adequado a exposições museológicas, entre as inúmeras exposições de arte propostas

¹¹⁰ De acordo com Soares, esses painéis com as reproduções fotográficas não foram preservados pelo Museu. Ibidem, p. 70-72.

¹¹¹ De acordo com entrevista realizada com Ivani Di Grazia Costa em janeiro de 2009, esta relata que os cursos de fotografia iniciaram ainda nos anos de 1947-48, realizados na Rua 7 de Abril até 1957, quando foram deslocados para o Instituto de Arte Contemporânea (atual FAAP). No entanto, a informação não pôde ser confirmada.

¹¹² SOARES, op. cit., p. 63-64.

pelo Museu podemos identificar um intenso programa de exposições de fotografia, individuais e coletivas, dentre as quais citaremos apenas algumas realizadas na década de 1970¹¹³ por darem a ver o início do processo de assimilação da fotografia que seria consolidado pelo Museu na década de 1990. Assim temos: *New Photography: USA*, mostra organizada pelo MoMA e enviada ao MASP em 1970, as exposições *Claudia Andujar*, *Cartões Postais* e a coletiva de Claudia Andujar, George Love e Maureen Bisilliat, todas em 1971, as exposições individuais de *Maureen Bisilliat* e *Wesley Duke Lee* em 1972, as exposições *Boris Kossoy*, *Concurso Nikon de Fotografia* e *História da fotografia no Brasil* (esta última organizada por Boris Kossoy), todas realizadas em 1973, as exposições individuais de *Anselm Adams*, *Bill Brandt* e a exposição coletiva *Fotos Nikon-Minolta*, todas em 1974, além da *Semana da Fotografia*¹¹⁴ coordenada por George Love e realizada no MASP mesmo ano. Em 1975, acontecem as exposições *José de Boni*, *Edifício Martinelli*, do fotógrafo Claudio Edinger, e a exposição *Madalena Schwartz*, entre outras.

Percebe-se que há uma intensa atividade ligada à fotografia, no tocante às exposições e cursos, que contribuem sobremaneira para a difusão da fotografia e sua institucionalização como meio artístico dentre as demais artes, seguindo um processo – mesmo que tardiamente em relação ao MoMA – que já estava em curso em âmbito internacional, além de acompanhar no contexto brasileiro da década de 1970 a valorização da fotografia em várias vertentes.

Nesse processo de assimilação da fotografia o Museu teria adotado a política de privilegiar a fotografia nacional, abrindo espaço tanto para as fotografias autorais quanto para o fotojornalismo, dando maior atenção a essa última vertente em virtude do interesse de Pietro Maria Bardi pelas imagens documentais. Esse dado pode ser evidenciado em razão do MASP ter realizado 60 mostras coletivas, nacionais e internacionais, de fotografias documentais e fotojornalismo entre 1947 e 2004.¹¹⁵

O interesse de Bardi (1987, p. 17) pela fotografia pode ser claramente percebido pela programação do Museu e nos textos que veio a publicar sobre o assunto:

Desde as jornadas iniciais do Museu de Arte de São Paulo, propus como uma das primeiras atividades setoriais dar importância e posição como arte à fotografia. Tratava-se de marcar de maneira original um

¹¹³ Soares contabilizou em sua pesquisa cerca de 149 exposições de fotografia brasileira e 29 exposições de fotografia internacional realizadas no MASP entre 1947 e 2003.

¹¹⁴ Informação disponível em: <http://www.colecaopirellimaspp.art.br/autores/27> Acesso em julho de 2009.

¹¹⁵ SOARES, op. cit., p. 78-79.

museu-não-museu, ou pelo menos demonstrar a boa vontade de, em vez de criar um museu tradicional, oferecer um centro de estudos destinado a abrir caminhos inéditos no campo bastante vasto da estética. [...] O número de exposições do MASP que se abriram ao público confirma como a arte ou, como definem os puristas da arte-pela-arte, a prática da fotografia sempre teve a consideração que merece numa entidade onde são conservadas famosas obras da antiguidade e da modernidade.¹¹⁶

Porém não se pode afirmar que, embora a fotografia tenha sido contemplada na programação do MASP desde sua fundação, tenha havido algum incentivo no começo das atividades do Museu para a formação de uma coleção de fotografias.

A partir da criação do Departamento de Fotografia no Museu em 1976, coordenado por Claudia Andujar que passa a direção a Boris Kossoy em 1977, é evidenciado o desejo da instituição em constituir uma coleção de fotografia.¹¹⁷ Soares (2006, p. 66) menciona em sua pesquisa um folheto redigido por Pietro Maria Bardi em 1976¹¹⁸ onde este revela a situação da fotografia no MASP: a existência de um conjunto de fotografias constituído ao longo da trajetória do Museu¹¹⁹, a criação do Departamento de Fotografia e a existência do Curso de Fotografia, a destinação de verba do Museu para aquisição de fotografias, a sinalização de promessas de doações por parte de colecionadores e fotógrafos e a solicitação de doação por parte do público de quaisquer materiais relacionados ao universo da fotografia (máquinas, livros, revistas catálogos, recortes de jornal e arquivos) a fim de constituir uma coleção.¹²⁰

Caberia ao Departamento de Fotografia a função dicotômica de arquivar documentos relativos à história da fotografia e de criar um acervo a partir de imagens fotográficas percebidas como arte, atividades que resultam da política cultural do Museu de Arte de São Paulo que – ao longo de sua história – incentivou a fotografia como objeto didático e artístico.¹²¹

Por relato da coordenadora da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP Ivani Di Grazia Costa em 2009, as primeiras fotografias incorporadas pelo Museu são provenientes da exposição coletiva *Grande São Paulo/76*, realizada em 1976. Uma das

¹¹⁶ BARDI, Pietro Maria. *Em torno da fotografia no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris Brasil, 1987, p. 17.

¹¹⁷ SOARES, op. cit., p. 65.

¹¹⁸ Folheto pertencente ao arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

¹¹⁹ Em consulta à Biblioteca do MASP, obtive o esclarecimento de que Bardi esteja se referindo a exemplares incorporados ao arquivo que viria a ser o Arquivo Histórico-fotográfico, e não a exemplares de fotografias artísticas incorporadas ao acervo.

¹²⁰ Ibidem, p. 66.

¹²¹ Loc. cit.

seções expositivas dessa exposição havia sido constituída pela seleção de fotografias enviadas por centenas de autores, profissionais e amadores, convidados a fotografar e doar sua produção ao Museu. Esse primeiro conjunto fotográfico doado foi incorporado ao arquivo que posteriormente viria a ser o Arquivo Histórico-fotográfico da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, e arquivado como material histórico.

É preciso mencionar ainda algumas exposições organizadas pelo MASP, importantes por darem a ver o processo de valorização da fotografia pelo Museu, que vai culminar com a iniciativa de formação da Coleção Pirelli-MASP de Fotografia. Uma das exposições é *Arte e Uso*, organizada em 1980 como sendo a maior exposição de fotografia realizada no Museu até então, em comemoração ao centenário da empresa Kodak, patrocinadora da exposição. Nessa ocasião foram realizadas no MASP várias exposições simultâneas de fotografia apresentando diferentes abordagens, desde uma retrospectiva a partir da invenção da fotografia aos seus diversos usos, tais como a fotografia científica, a fotografia publicitária, além da fotografia contemporânea.¹²² Sobre a incorporação de fotografias a partir dessas exposições, no edital de seleção de trabalhos de uma delas, *O Homem brasileiro e suas raízes culturais*, havia a prerrogativa de doação de todo o material enviado ao Museu.¹²³ Novamente, o conjunto de fotografias doadas foi integrado ao arquivo que viria a ser o Arquivo Histórico-fotográfico da Biblioteca do MASP.

Esse fato evidencia a intenção do Museu de constituir uma coleção de fotografia e, se analisado em paralelo às ações realizadas no MASP em torno da fotografia, integra uma sucessão de eventos que vêm a confirmar a preocupação de Bardi em valorizar a fotografia por meio de sua inserção definitiva no Museu.¹²⁴

As outras exposições citadas por Soares¹²⁵ (2006, p. 86-89) como importantes para o processo de assimilação da fotografia pelo MASP são: *O Tempo do Olhar – Panorama da Fotografia Brasileira Atual*, realizada em 1983 e *Fotojornalismo retrata São Paulo*, realizada no ano seguinte. Seriam exemplos de exposições que privilegiaram a fotografia documental, o fotojornalismo, os ensaios fotográficos autorais, assim como outras exposições individuais e coletivas realizadas no MASP ao longo da década de 1980, seguindo um direcionamento de Pietro Maria Bardi a respeito da fotografia e dos

¹²² SOARES, op. cit., p. 83-84.

¹²³ Ibidem, p. 85.

¹²⁴ Loc. cit., p. 85-86.

¹²⁵ Ibidem, p. 86-89.

debates travados à época sobre o caráter artístico/autoral da fotografia jornalística e documental. O perfil dessas exposições e os debates sobre a fotografia naquele momento teriam contribuído para determinar mais adiante o perfil da produção fotográfica pretendida para a formação da Coleção Pirelli-MASP.

Percebemos nesse processo a atribuição de valores modernistas à fotografia, exaltando suas qualidades formais e estéticas e a subjetividade criativa do autor como forma de legitimação desta no campo das artes. Embora se tratasse de uma discussão um tanto tardia e longe dos pressupostos da arte contemporânea ou do entendimento da fotografia imiscuída nas práticas artísticas, ela teve na história do MoMA e no direcionamento que este deu à fotografia seu grande aliado. E mais ainda, parece ter sido este o caminho de assimilação da fotografia pelo MASP enquanto objeto de arte.

A partir dessa perspectiva e através da trajetória de exposições de fotografia no MASP teriam sido estabelecidos os critérios para constituição da Coleção Pirelli-MASP de Fotografia.

Supõe-se que o objetivo era instituir base argumentativa para justificar a Coleção, não apenas como detentora da “memória da fotografia paulistana”, mas sim da “memória da fotografia brasileira”, numa tentativa de legitimar-se como a grande representante da fotografia nacional.¹²⁶

Cabe ressaltar que o procedimento de seleção de obras constitui um instrumento de construção de uma determinada história em detrimento de outras possíveis. Na medida em que o museu enquanto instituição legitimadora pretende constituir uma memória da fotografia brasileira através de uma coleção, todos os aspectos explícitos e implícitos nesta seleção devem ser considerados.

A respeito do processo de incorporação de fotografias pelo MASP anterior à formação da Coleção Pirelli-Masp, cabe acrescentar algumas informações coletadas ao longo dessa pesquisa. O Setor de Documentação e Conservação do Acervo, sob a coordenação de Eunice Sophia, em resposta ao questionário aplicado em 2009 sobre a política interna do MASP no momento de formação do acervo fotográfico afirma:

Não existem registros quanto à formação do acervo fotográfico artístico. Contudo, no que diz respeito ao acervo de imagens históricas, o museu desde sua fundação teve interesse no tema. Realizou várias atividades como cursos e exposições.¹²⁷

¹²⁶ SOARES, op. cit., p. 91.

¹²⁷ COSTA, Ivani Di Grazia; SOPHIA, Eunice Moraes. *Questionário respondido*. Mensagem recebida por c_elias_t@hotmail.com em 14 de abr. de 2009.

Em nova consulta realizada em 2011, o setor informa que, excetuando a Coleção Pirelli-MASP de Fotografia, há no acervo um conjunto de 184 fotografias doadas em diversas ocasiões e que o núcleo de fotografias do acervo se iniciou com a incorporação das fotografias que fizeram parte da exposição *Imagens de São Paulo*, realizada em 1990.¹²⁸ O setor confirma que antes desta data, embora o MASP tenha realizado várias exposições de fotografias, não incorporou obras ao acervo.

Assim, a partir de 1991 tem início, sob a coordenação de Anna Carboncini, o programa de exposições e aquisições patrocinadas pela empresa multinacional italiana Pirelli, que em conjunto com o MASP dá nome à Coleção.

Segundo Mendes¹²⁹ (2004, p. 4), o formato do projeto era simples, por oferecer uma seleção mínima de três imagens por fotógrafo com o objetivo de cobrir a produção contemporânea da fotografia. Ao mesmo tempo, o projeto seria conveniente a todos: ao patrocinador pela visibilidade na imprensa e pela vinculação ao principal museu de arte brasileiro, aos agentes envolvidos, fotógrafos e historiadores, pelo valor a eles agregado ao participarem de um projeto continuado de curadoria, exposição e publicação de fotografias, promovido pelo MASP.

Para dar corpo ao projeto, foi constituído um Conselho Deliberativo formado por oito membros, entre representantes do Museu, da empresa patrocinadora e pesquisadores especialistas em fotografia. Entre eles, a presença constante de Boris Kossoy, Rubens Fernandes Junior e Thomaz Farkas, além de Zé de Boni. A esse Conselho caberia à seleção de trabalhos para cada Edição anual da Coleção Pirelli-MASP de Fotografia, que conta com a publicação de um catálogo, a exposição das obras selecionadas e incorporação destas ao acervo do Museu.¹³⁰

Por fim, a apresentação da Coleção Pirelli-MASP de Fotografia disponível no *site* elaborado para sua divulgação ao público em geral expõe claramente os objetivos de formação dessa coleção no Museu:

Constituir uma coleção de fotografias representativas da produção contemporânea brasileira e firmar condições para seu estudo e divulgação são em última instância a razão de ser da Coleção Pirelli-

¹²⁸ *Imagens de São Paulo* foi uma mostra organizada pelo MASP em 1990, com patrocínio da empresa Pirelli. STRADIOTTO, Tariana. *Questionário respondido*. Mensagem recebida por cynthia_taboada@hotmail.com em 11 de jan. de 2011.

¹²⁹ MENDES, Ricardo. *Reflexos do Brasil: uma leitura inicial da Coleção Pirelli/MASP de fotografia. Representações do Brasil: da viagem moderna às coleções fotográficas*. São Paulo: Museu Paulista da USP (Jornadas de Estudos), 2004, p. 4. Informação disponível em: www.fotoplus.com Acesso em 15 de jan. de 2011.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 5-6.

MASP de Fotografia. Ela parte do reconhecimento do valor da fotografia brasileira em si e na consideração da Fotografia enquanto forma de representação e sistema de conhecimento. [...] Como diretriz, a Coleção tem buscado desde então construir de forma sistemática um painel representativo da fotografia brasileira – optando pela concisão em termos de quantidade de imagens – pondo em relevo a visão de mundo dos autores. Numa perspectiva mais ampla, a Coleção tem por compromisso contribuir para a formação de referências culturais em torno da fotografia brasileira, vistas como passo necessário à construção de um pensamento crítico sobre a imagem na contemporaneidade. O conjunto da Coleção, sem a pretensão de ser um corte único e exclusivo, denota a pluralidade da expressão fotográfica brasileira, tanto pela diversidade de abordagens desenvolvidas pelos fotógrafos como pela multiplicidade de questões histórico-sociais, estéticas e formais. Mais além, ela tem uma identidade própria, elaborada ao longo do tempo e respondendo a esperança depositada em seu nascimento.¹³¹

Sobre a política de aquisições estabelecida para a Coleção Pirelli-MASP de Fotografia, Kossoy (2006, p. 6) aponta:

Buscou-se sempre privilegiar a visão de mundo do fotógrafo, sua criatividade, seu olhar diferenciado, seu poder, enfim, de apreender uma dada situação do real e transformá-la em imagem-síntese, como diretrizes básicas para a seleção e aquisição de obras.¹³²

Percebe-se pela utilização do binômio *imagem-síntese* a clara influência do conceito de “instante decisivo” difundido por Henri Cartier-Bresson. Nessa medida, a fotografia pretendida para a Coleção seria aquela em que o fotógrafo/autor foi capaz de captar o momento da composição perfeita, em termos de tempo, espaço e acontecimento, buscando revelar a “essência” da situação retratada, evidenciando sua visão de mundo – uma imagem-síntese que se materializa por um ato de expressão subjetiva e/ou ideológica através do aparato fotográfico – tal qual um artista faria por meio de outras linguagens da arte. Este procedimento discursivo, ressaltando o caráter estético e autoral da fotografia em suas diferentes propostas e poéticas, seria o argumento para sua elevação ao patamar de obra de arte, justificando sua inserção no acervo do MASP.

A outra via de assimilação da fotografia pelo MASP seria a intensa produção fotográfica realizada com a finalidade de documentar todas as atividades do Museu desde sua fundação. Para esses registros, eram contratados fotógrafos profissionais, tais

¹³¹ COLEÇÃO PIRELLI-MASP DE FOTOGRAFIA. Disponível em: <http://www.colecaopirellimasp.art.br/apresentacao>. Acesso em julho de 2009.

¹³² KOSSOY, Boris. *Coleção Pirelli-MASP de Fotografia*. São Paulo: MASP, 2006, p. 6.

como os fotógrafos alemães Peter Scheier¹³³ (fotógrafo oficial do museu desde 1947) e Hans Gunter Flieg¹³⁴, que posteriormente tiveram suas produções reconhecidas e algumas fotografias incorporadas à Coleção Pirelli-MASP de Fotografia. Entre a década de 1980 e 1990, Luiz Hossaka assume essa atividade de documentação e em meados da década de 1990 o MASP passa a contratar fotógrafos especializados em registrar eventos ou então a atividade fica ao encargo dos funcionários do Museu. Cabe ressaltar que Luiz Hossaka também teve três fotografias de sua autoria incorporadas recentemente à Coleção Pirelli-MASP, em 2010.¹³⁵

Tal determinação em documentar as exposições e eventos do Museu teria partido do seu idealizador, Assis Chateaubriand, em função de sua vida jornalística, constituindo para o MASP uma memória institucional. Dessa maneira são formados o Arquivo Histórico-fotográfico e o Arquivo Histórico-documental, incorporados na década de 1990 à Biblioteca e Centro de Documentação do MASP como seus núcleos.

O Arquivo Histórico-documental e o Arquivo Histórico-fotográfico foram incorporados à Biblioteca e Centro de Documentação do MASP na década de 1990, visando melhor conservação e organização, e também facilitar seu acesso para o pesquisador. O Arquivo Histórico-documental inclui os arquivos Assis Chateaubriand (cartas, documentos, fotografias, artigos, etc.) e o da História do MASP (documentação de mais de 50 anos de atividades do museu). Já o Arquivo Histórico-fotográfico é composto de fotografias de exposições e eventos realizados ou relacionados ao Museu desde sua criação.¹³⁶

De acordo com Costa¹³⁷ (2009, informação pessoal), além da documentação fotográfica das exposições e eventos do Museu, pertence ao Arquivo Histórico-fotográfico uma coleção de reproduções do álbum original de Flavio de Barros sobre a Guerra de Canudos, restauradas por João Sócrates em 1981 para exposição do tema no

¹³³ Atualmente há 11 fotografias de Peter Scheier pertencentes à Coleção Pirelli-MASP de Fotografia. Cf. Biografia e obras do fotógrafo disponíveis em: <http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/192> Acesso em julho de 2009.

¹³⁴ Hans Gunter Flieg participou inclusive do 1º Salão Nacional de Propaganda, realizado no MASP em 1950 e atuou como fotógrafo exclusivo da 1ª Bienal de São Paulo, organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951. Atualmente há 8 fotografias de sua autoria pertencentes à Coleção Pirelli-MASP de Fotografia. Cf. Biografia do fotógrafo disponível em: <http://www.fotoplus.com/flieg/index.html>. Acesso em julho de 2009. Cf. Biografia e obras do fotógrafo disponíveis em: <http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/38>. Acesso em julho de 2009.

¹³⁵ Cf. Biografia e obras do fotógrafo disponíveis em: <http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/288> Acesso em janeiro de 2011.

¹³⁶ BIBLIOTECA e Centro de Documentação do MASP. Disponível em: <http://www.masp.art.br/biblioteca/historico.php>. Acesso em abril de 2009.

¹³⁷ COSTA, Ivani Di Grazia; SOPHIA, Eunice Moraes. *Questionário respondido*. Mensagem recebida por c_elias_t@hotmail.com em 14 de abr. de 2009

MASP¹³⁸, e material fotográfico histórico doado ao Museu. Além disso, encontramos fotografias em parte do acervo do Centro de Documentação, integradas aos Dossiês de artistas nacionais e estrangeiros, constituídos por recortes de jornais e revistas, convites de exposição, fotografias e correspondências. As reproduções fotográficas das obras de arte do acervo também são entendidas como arquivo.

De forma geral, o Arquivo Histórico-fotográfico permanece em constante ampliação, devido à continuidade da atividade de documentação fotográfica realizada em função dos eventos do MASP.

Quanto à ampliação da coleção de fotografias do acervo de arte, atualmente a política de aquisições e exposições está relacionada diretamente à Coleção Pirelli-MASP de Fotografia em suas edições anuais, de forma sistemática. E vale ressaltar que no processo de seleção para as novas aquisições tem havido a preocupação em abranger a produção fotográfica contemporânea, atentando para sua diversidade e hibridações com outras práticas artísticas.¹³⁹

¹³⁸ Os três álbuns originais pertencem ao Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, ao Museu da República, no Rio de Janeiro, e à Casa de Cultura de Euclides da Cunha, em São José do Rio Pardo.

¹³⁹ Informações extraídas dos relatórios da Base de dados *eColeção* a partir da busca pelo item *Edição*, referente a Edição da Coleção em cada ano.

2.4. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

O Museu de Arte Contemporânea da USP foi fundado em 1963 e sua criação tem estreita ligação com o Museu de Arte Moderna de São Paulo e com a Bienal de São Paulo, instituições constituídas por iniciativa do empresário Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo Matarazzo). Vinculado à Universidade de São Paulo, o MAC foi fundado para abrigar a coleção de Ciccillo Matarazzo. Porém, além dessa coleção, foram transferidas ao novo museu as obras incorporadas ao acervo do MAM-SP e as premiações das Bienais até aquele ano. Não havia, no entanto, fotografias nesse conjunto.

O novo museu criado ficou sob a direção de Walter Zanini entre 1963 e 1978 com a vocação de ser um museu universitário onde seriam privilegiadas exposições e aquisições de obras artísticas de perfil contemporâneo.

O processo de assimilação da fotografia pelo MAC-USP está presente no estudo de Costa¹⁴⁰ (2008), onde as condições históricas e a política interna do Museu para a incorporação da fotografia, que se desenvolve efetivamente a partir da década de 1970, são abordadas. Por se tratar do único estudo existente sobre o tema, foi utilizado nesta pesquisa como fonte principal dos dados que serão apresentados.

De acordo com Walter Zanini, a mídia fotográfica havia alcançado reconhecida importância nos anos de 1960, em função de sua inserção na produção artística contemporânea, a exemplo da *Pop arte* e da *Nova Figuração*, contribuindo para o rompimento das categorias estanques da arte, vigentes até então.¹⁴¹ A partir dessa perspectiva, a fotografia ingressaria ao acervo de forma indireta, através das várias manifestações artísticas que fizeram uso de sua linguagem.

O reconhecimento da fotografia como obra de arte pelo MAC-USP e sua assimilação pelo Museu ocorreu principalmente por meio das exposições realizadas na década de 1970. Segundo informações fornecidas por Vernaschi¹⁴² (2009, informação pessoal), funcionária que trabalhou no Museu no período da gestão de Walter Zanini, este decide formar um acervo fotográfico no final da década de 1960, a princípio

¹⁴⁰ COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.16. n.2. p. 131-173. jul.-dez, 2008.

¹⁴¹ Ibidem, p. 146.

¹⁴² VERNASCHI, Elvira. *Questionário respondido*. Mensagem recebida por c_elias_t@hotmail.com em 27 de mar. de 2009.

constituído somente por doações, em uma iniciativa pioneira no Brasil. Em suas palavras:

O objetivo era o de atualizar a própria definição de museu, uma vez que englobaria toda manifestação artística, inclusive outros suportes foram pensados para isso, como a vídeo arte, no qual o MAC foi pioneiro também.

A partir do levantamento feito de todas as ações em torno da fotografia entre 1963 e 1978¹⁴³, percebe-se o delineamento de um programa de exposições de fotografia, no qual o MAC-USP atuou produzindo e/ou recebendo 13 exposições de fotografia e participando com um grupo de fotógrafos em 1 exposição fora do Museu.

A primeira iniciativa de exposição de fotografia realizada no Museu ocorreu em 1969, com a exposição intitulada *Beleza de Pedra. Fotografias de Lenita Perroy*. A partir daí, uma série de exposições acontecem nos anos seguintes, com a aquisição de conjuntos fotográficos em algumas ocasiões.

O estreitamento de relações institucionais mantidas entre o MAC-USP e o Museu de Arte Moderna de Nova York por meio de Aracy Amaral, bem como com a instituição George Eastman House de Rochester por meio de Beaumont Newhall¹⁴⁴, teve como efeitos o recebimento pelo MAC de mostras itinerantes de fotografia nesse período, a exemplo das exposições *Cartier-Bresson, fotografias recentes* e *70 fotos de Brassai*, organizadas pelo MoMA respectivamente em 1970 e 1974 e da mostra *Fotógrafos contemporâneos*, proveniente da George Eastman House, realizada em 1973.

A excelente repercussão da exposição de Cartier-Bresson no MAC-USP e em sua itinerância por Brasília, Rio de Janeiro e Belo Horizonte teria motivado Walter Zanini a formar uma comissão encarregada de estruturar um Setor de Fotografia no Museu no ano de 1970. Das atividades dessa comissão resultaram em 1971 a exposição *9 Fotógrafos de São Paulo* e as primeiras aquisições e doações de fotografias ao acervo, provenientes dessa exposição, que marcaram o ingresso da fotografia no acervo do MAC-USP e motivaram a inauguração de um espaço permanente para exposição de fotografias no Museu.¹⁴⁵

¹⁴³ Cf. COSTA, Helouise, op. cit., p. 147. Tabela 3 – Atividades relacionadas à fotografia (MAC-USP).

¹⁴⁴ Beaumont Newhall havia sido curador do Departamento de Fotografia do MoMA e atuava à época como diretor da George Eastman House de Rochester. Cf. COSTA, Helouise, 2008, op. cit., p. 148.

¹⁴⁵ COSTA, op. cit., p. 152-153.

A segunda aquisição de um conjunto de fotografias pelo Museu ocorre em 1972, a partir da exposição *O fotógrafo desconhecido* e em 1973 Cartier-Bresson doa uma fotografia ao MAC, em virtude do contato estabelecido nos anos anteriores.

Nesse processo de assimilação da fotografia pelo MAC-USP, o ano de 1974 foi particularmente importante pela intensa atividade relacionada à fotografia, tanto pela realização de exposições de fotografia (4 ao todo), quanto pela doação por parte dos artistas dos conjuntos fotográficos apresentados nas exposições *Fotografia experimental polonesa*¹⁴⁶ e *Hildegard Rosenthal – fotografias*, realizadas em 1974, além de um conjunto de fotografias de Alice Brill doado ao acervo naquele ano.

A respeito da exposição *Multimedia III*, onde a fotografia aparece como recurso linguístico para os trabalhos de arte conceitual, Costa¹⁴⁷ (2008, p. 160) aponta que há informação, proveniente do Boletim informativo do Museu, de que todas as obras da exposição teriam sido incorporadas ao acervo, ao passo que nem todos os artistas citados são encontrados na coleção do MAC-USP atualmente. De acordo com a pesquisadora, a inserção do viés experimental da fotografia no Museu iniciado através da exposição *Multimedia III* é reiterada na exposição *Novos e novíssimos fotógrafos* ambas realizadas no ano de 1976.

Percebe-se que houve uma política de acervo construída e consolidada ao longo da gestão de Walter Zanini para a assimilação da fotografia pelo MAC-USP, atuando em várias frentes, desde a produção de eventos no Museu ao estabelecimento de contatos externos visando à recepção de exposições de fotografia até o incentivo a doações de conjuntos fotográficos pelos artistas e disposição do Museu em adquirir fotografias para o acervo.

Em consulta ao Setor de Catalogação do MAC-USP, obtive a quantificação de fotografias que foram incorporadas ao acervo em cada década, como se segue¹⁴⁸:

¹⁴⁶ Ao todo 38 fotografias doadas por intermédio do Consulado Geral da Polônia.

¹⁴⁷ COSTA, op. cit., p. 160.

¹⁴⁸ CABRAL, Maria Cristina. *Relatórios de consulta à base de dados do Acervo MAC-USP*. Mensagem recebida por c_elias_t@hotmail.com em 09 de nov. de 2009.

Data de Incorporação	Quantidade de Fotografias
Década de 1960	Sem obras fotográficas
Década de 1970	356 obras fotográficas
Década de 1980	31 obras fotográficas
Década de 1990	48 obras fotográficas
Década de 2000	88 obras fotográficas

Tabela 1. Incorporação de fotografias ao Acervo MAC-USP por década

Esta quantificação revela dois aspectos. O primeiro diz respeito ao reflexo da intensa atividade ligada à fotografia, ou seja, de uma política de acervo voltada à fotografia resultar em um número considerável de obras incorporadas ao acervo. E também o seu inverso. No que concerne à programação do Museu ligada à fotografia nas décadas seguintes à gestão de Walter Zanini é dado que precisa ser estudado. No entanto, o que percebemos é que após sua gestão, as aquisições de fotografia decrescem para 1/6 do montante inicial, ou seja, de cerca de 350 exemplares na década de 1970 para uma média de 50 exemplares por década, nas décadas seguintes (1980, 1990 e 2000). As causas são deflagradas em razão da Universidade de São Paulo não mais disponibilizar verbas para aquisição de obras e não serem estabelecidas novas políticas de incentivo a doações de fotografias para o MAC-USP, nem projetos para ampliação do acervo.¹⁴⁹

O segundo aspecto trata de considerar que as obras podem não estar ali devidamente quantificadas na exata medida em que o meio fotográfico passa a impregnar a lógica da arte contemporânea, impedindo sua classificação na categoria específica da fotografia, quando incorporado ao acervo.¹⁵⁰

O processo de assimilação da fotografia pelo MAC-USP se efetivou principalmente por meio das exposições realizadas no Museu. Nesse processo, a parceria entre MAC e MoMA para a recepção de exposições internacionais no Museu reflete a tentativa do MoMA em exportar os critérios adotados por seu Departamento de Fotografia, fundamentados na *Fotografia Direta* de caráter autoral, como parte da política da instituição em relação aos museus de arte brasileiros.

¹⁴⁹ COSTA, op. cit., p. 164.

¹⁵⁰ As edições da *Jovem Arte Contemporânea* (JAC) no Museu e as exposições *Multimedia* são exemplos onde essa circunstância relativa à fotografia pode estar ocorrendo.

Apesar disso, de acordo com Costa¹⁵¹ (2008, p. 162) a assimilação da fotografia pelo MAC teria ocorrido a partir de duas frentes concomitantes: uma que investe na fotografia como linguagem autônoma; e outra, que entende a fotografia no contexto das práticas artísticas contemporâneas, especialmente no âmbito da arte conceitual. Desses dois caminhos, o perfil multimídia, da fotografia enquanto linguagem para a arte contemporânea prevaleceria sobre a incorporação da fotografia de caráter autoral.

É preciso colocar que, do ponto de vista das políticas de acervo e gestão, muito do interesse pela fotografia na década em que a coleção é formada se dá pela consciência do gestor do Museu sobre as práticas artísticas que despontavam, sobre o rompimento das categorias dos meios artísticos e o hibridismo entre técnicas que já estavam anunciados há muito tempo no cenário da arte contemporânea. Tal consciência, determinante na existência de um museu de arte contemporânea, e mais relevante por tratar-se de um museu universitário, fez com que dela se gerassem ações, estas ligadas não somente à fotografia, mas a todos os novos meios, práticas e manifestações artísticas do período, cumprindo plenamente a vocação pretendida pelo Museu.

A outra forma de assimilação da fotografia pelo MAC-USP se dá através do Arquivo Permanente fundado em 1963 com a função de arquivar os registros das atividades do Museu ao longo de sua trajetória. O arquivo é constituído por Dossiês de exposição, documentação fotográfica de atividades do Museu em geral, registros de construções, reformas e infraestrutura relacionadas ao MAC e registro de funcionários do Museu. No caso do Arquivo Permanente, não se trata de uma coleção de fotografias isoladas, e sim de fotografias que fazem parte de um conjunto de documentos sobre um assunto determinado.

Os registros de atividades do Museu constituem uma gama variada de documentação fotográfica, que vai desde atividades educativas (visitas educativas e práticas de atelier) a eventos de toda a natureza ocorridos no MAC-USP. Esta documentação fotográfica cumpre a função de garantir uma memória institucional ao Museu, registrando toda atividade de extroversão realizada, bem como o trabalho interno, que em geral não fica visível ao público. Um último montante de conjuntos fotográficos pertencentes ao Arquivo Permanente refere-se a imagens de artistas, de obras de arte e de arquitetura que cumpriam a função de fornecer material visual para aulas de professores da USP e pesquisadores na década de 1960 e 1970, antes do avanço

¹⁵¹ COSTA, op. cit., p.162.

da era digital e da *internet*. O Arquivo Permanente continua em plena expansão em decorrência da continuidade da atividade de documentação fotográfica de atividades e eventos do Museu.

Quanto à coleção de fotografias do acervo de arte, mais recentemente, em 2005, houve a destinação aos Museus da USP, dentre eles o MAC, da coleção de Edemar Cid Ferreira por intervenção judicial sobre seu patrimônio¹⁵², trazendo ao Museu um conjunto de cerca de 1000 fotografias. Desse processo, abriram-se novas possibilidades de pesquisa e exposição de fotografias no MAC. Aliado a isso, o Museu tem desenvolvido trabalho no sentido de documentar e conservar a nova coleção, aguardando sua integração definitiva, o que poderá transformar o perfil da coleção de fotografias do MAC-USP.

¹⁵² A coleção de Edemar Cid Ferreira está sob a guarda do MAC-USP, podendo ser pesquisada e exposta, aguardando decisão judicial para sua incorporação ao acervo do Museu em caráter definitivo.

2.5. Museu Lasar Segall

O Museu Lasar Segall foi idealizado por Jenny Klabin Segall em 1967 e aberto ao público em 1973 como uma associação sem fins lucrativos que conserva e comunica a obra e a memória do artista lituano, naturalizado brasileiro, Lasar Segall. Foi incorporado em 1985 pela Fundação Nacional Pró-Memória, fazendo parte atualmente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como unidade especial.

Por se tratar de um museu de arte com perfil biográfico, à instituição coube conservar e comunicar toda a obra de Lasar Segall sem planos para a constituição de um acervo fotográfico. Ao Museu coube a tarefa de tratar das coleções fotográficas que já faziam parte do acervo, relacionadas à biografia e à obra do artista, e das fotografias doadas ao Museu ao longo de sua trajetória.

Não foi encontrado nenhum estudo anterior sobre a incorporação de fotografias ou sobre o núcleo fotográfico do MLS, motivo pelo qual os dados que serão apresentados foram fornecidos para essa dissertação pela Coordenadora do Arquivo Fotográfico Lasar Segall, Rosa Esteves, entre 2008 e 2011.

No que diz respeito às fotografias consideradas como acervo do Museu, estas começam a ser agrupadas em 1981 formando o Arquivo Fotográfico Lasar Segall. A constituição deste arquivo se deu a partir da reunião de coleções de fotografia e/ou conjuntos fotográficos de caráter documental. O primeiro conjunto diz respeito à documentação fotográfica que Lasar Segall fez de sua obra, contratando fotógrafos para registrar seu trabalho em atelier, sendo realizada até 1957, ano de sua morte. O segundo conjunto refere-se à coleção fotográfica particular da família de Lasar Segall, os álbuns e retratos de família, registros de viagens e de situações sociais. E o terceiro conjunto fotográfico trata da primeira versão de reproduções fotográficas das obras de Lasar Segall, fotografadas por Luiz Hossaka, enquanto núcleo histórico do acervo.

Somado a esses conjuntos fotográficos, foram realizadas pelo Museu 89 ampliações a partir dos negativos em base flexível que não haviam sido ampliados pelo artista. Essas fotografias também foram integradas ao acervo, para receberem tratamento museológico visando sua preservação. De acordo com a divulgação do Arquivo Fotográfico Lasar Segall no *site* do Museu:

O arquivo fotográfico Lasar Segall é composto por cerca de 6.000 itens entre positivos e negativos, em acetato ou vidro, reunidos pelo artista ao longo de sua vida. Essas fotografias registram a figura de Segall, sua família, seus ateliês e residências, amigos e companheiros de trabalho, sua produção artística, fatos da carreira profissional, cenas de viagem e paisagens de seu cotidiano (sic).¹⁵³

Além desta coleção fotográfica, considerada acervo museológico, há um conjunto de fotografias pertencente ao Arquivo Histórico do Museu Lasar Segall, acondicionado na Biblioteca Jenny Klabin Segall, fundada em 1973 nas dependências do Museu. Neste Arquivo Histórico há a documentação fotográfica feita por Jenny Klabin Segall após 1957 e até 1969-70, registrando as exposições de Lasar Segall no Brasil e no exterior, bem como exposições relacionadas ao artista e sua obra, além de toda a documentação fotográfica das atividades e eventos realizados no Museu desde sua fundação. Esse último conjunto de fotografias do Arquivo Histórico cumpre a função de preservar a memória institucional do MLS.

A Biblioteca é formada pela reunião da coleção de artes e teatro alemão da família Segall e de uma extensa documentação sobre Lasar Segall. É especializada em publicações de artes de modo geral, incluindo a fotografia. Faz parte desse acervo fotografias de apresentações das artes do espetáculo e dossiês de artistas e exposições, formado por recortes de jornais, convites, cartazes, catálogos de exposição e etc., que não pertencem ao Museu. De acordo com Esteves¹⁵⁴ (2008, informação pessoal) a Biblioteca será separada deste em algum momento ainda não determinado.

No tocante à política de acervo para fotografias, Esteves relata que os critérios para classificação da fotografia direcionada ao acervo ou ao arquivo histórico partem da análise de alguns fatores, tais como a qualidade das imagens, o conteúdo representado e a autoria das fotografias. Nestes critérios mencionados há que se ressaltar que o Museu leva em consideração as características da fotografia autoral presente nas ações de documentação fotográfica. Em alguns casos, pela autoria das imagens, a fotografia transpassa a condição de documentação e assume a condição de fotografia artística, analisada por qualidades estéticas sob a ótica de uma teoria modernista em que o fotógrafo passa à condição de autor. Na divulgação do Arquivo Fotográfico Lasar Segall pelo *site* do Museu, vemos claramente a condição da fotografia ser ao mesmo

¹⁵³ MUSEU LASAR SEGALL. Disponível em: <http://www.museusegall.org.br/mlsTexto.asp?sSume=16> Acesso em abril de 2009.

¹⁵⁴ ESTEVES, Rosa. Entrevista à autora em 10 de jul. de 2008.

tempo fonte de informação histórica e objeto de apreciação estética, em função das características da fotografia autoral:

Muitas [fotografias] são assinadas por importantes nomes da fotografia brasileira e internacional, constituindo-se em fontes de informação fundamentais para a compreensão da obra segalliana.¹⁵⁵

Outra questão que se coloca é que no caso do MLS a coleção fotográfica que deu corpo ao acervo fotográfico do Museu havia sido constituída e já existia como coleção do próprio artista, sendo por essa razão assimilada totalmente na condição de acervo.

Eventualmente são recebidas em doação algumas fotografias¹⁵⁶, mas sempre relacionadas ao perfil do museu, às obras de Lasar Segall e à sua trajetória pessoal ou como artista. Aliado a isso, enquanto política de acervo, nunca se pensou na expansão do núcleo de fotografia além do que já estava formado e não há atualmente uma política para aquisição de fotografias, somente aceite de doações pautadas no perfil do Museu.

Com relação às demais atividades em torno da fotografia, podemos enumerar algumas iniciativas ligadas à programação do Museu, tais como exposições e cursos de fotografia. Na década de 1980, o Museu Lasar Segall realizou algumas mostras de fotografia com o objetivo de instituir um ciclo de exposições sobre fotografia em sua programação. As exposições referentes a essa iniciativa são: *O Lambe-Lambe hoje (o fotógrafo de jardim)*, realizada em 1980 e as exposições *Fotografia e documentação (o trabalho de Herman Graeser)* e *A fotografia buraco de agulha*, ambas realizadas em 1981.

Percebe-se que as iniciativas de exposições de fotografia contribuíram para a valorização da fotografia no Museu, o que resultou no início da organização da coleção de fotografias para a formação do AFLS em 1981. Em consequência dessa primeira organização da coleção, em 1982 é realizada a primeira exposição de fotografias concebida a partir da pesquisa ao AFLS, intitulada *Segall através da fotografia*. Sob a curadoria de Marcelo Araújo e Rosa Esteves, a exposição teve como proposta a utilização das obras do artista com o objetivo de “ilustrar” as fotografias selecionadas para a mostra, provocando um movimento inverso ao que costumamos nos deparar em relação à fotografia, quando utilizada para ilustrar textos em livros e discursos conceituais em exposições.

¹⁵⁵ Informação disponível em: <http://www.museusegall.org.br/mlsTexto.asp?sSume=16> Acesso em abril de 2009.

¹⁵⁶ Rosa Esteves cita o exemplo de uma fotografia doada ao acervo, do espetáculo de dança *Mandarim*, de 1954, que retrata o bailarino com roupas desenhadas por Lasar Segall.

Com o avanço no processo de organização e tratamento documental do Arquivo Fotográfico, outras exposições se seguiram, fazendo uso desse acervo ou tendo a fotografia como tema. Um exemplo é a exposição *Lasar Segall: uma foto-biografia*, com curadoria de Rosa Esteves, exibida no MASP em 1991 e no MAM do Rio de Janeiro entre o final de 1991 e início de 1992. E também a exposição *A pose que revela*, em 1993, de curadoria de Rosa Esteves e Vera Albuquerque, que agrupou a produção dos alunos dos cursos de fotografia junto ao tema da exposição.

Na programação do Museu, o curso de fotografia foi estruturado em função da prática fotográfica e acontece regularmente desde 1974. Antes de se consolidar na programação do MLS, o curso contou com uma fase experimental, em 1973, ministrado pelos professores Victor Hugo Costa e Francesco Guerisse. O fotógrafo Luiz Hossaka foi o responsável pela montagem do Laboratório de Fotografia do Museu, que a partir de 1976 viabilizou a prática dos alunos e a continuidade do curso. Albuquerque¹⁵⁷ (2001) aponta que a orientação do Laboratório foi pautada por uma abordagem livre e expressiva da fotografia, valorizando o senso de observação e o olhar (referindo-se à visão de mundo), que poderiam ser exercitados sem a intervenção de equipamentos ou técnicas sofisticadas.

Como projetos recentes em relação à fotografia na política cultural do Museu, permanecem sendo desenvolvidos os cursos e exposições de fotografia. Da prática dos alunos no Laboratório de Fotografia foi feita uma seleção de imagens produzidas entre 1999 e 2000, resultando na exposição *Sinais de vida: o Laboratório de fotografia do Museu Lasar Segall*, apresentada em 2001, integrando o *V Mês Internacional da Fotografia de São Paulo*¹⁵⁸. Segundo Albuquerque¹⁵⁹ (2001), a exposição agrupou um grande número de imagens de diversos temas: flagrantes da vida na cidade, cenas familiares, lembranças de viagens, retratos, detalhes da arquitetura e paisagens.

Esteves relata que sob a atual direção de Jorge Schwartz e devido ao seu interesse pela fotografia, o Museu Lasar Segall tem buscado dar maior ênfase a essa área, realizando diversas mostras de fotografia no espaço destinado às exposições temporárias. Exemplo dessa atividade recente são as exposições realizadas no ano de 2009, três ao todo: *Olhar direto: fotografias de Paul Strand*, organizada em parceria

¹⁵⁷ Informação disponível em: <http://www.museusegall.org.br/mlsItem.asp?sSume=21&sItem=224>. Acesso em outubro de 2010.

¹⁵⁸ Evento organizado pelo Núcleo de Amigos da Fotografia (NAFOTO).

¹⁵⁹ Idem

com o Instituto Moreira Salles e a Aperture Foundation¹⁶⁰, *Lasar Segall no Instituto Moreira Salles*, exposição de retratos de Lasar Segall presentes em três coleções fotográficas pertencentes ao IMS e *Os sonhos de Grete Stern: fotomontagens*¹⁶¹. De acordo com a divulgação institucional:

Com a série Os sonhos de Grete Stern: fotomontagens, o Museu Lasar Segall se compraz em dar início a uma série de exposições de fotografia, de artistas da primeira metade do século XX.¹⁶²

É interessante notar a seleção dessas três exposições no mesmo ano, apresentando olhares distintos dos fotógrafos da primeira metade do século XX, ligados às vertentes da fotografia direta, do fotojornalismo e dos movimentos Nova Visão e Nova Objetividade, representantes da fotografia de caráter artístico/autoral.

O programa de exposições de fotografia continua em 2010, a exemplo da exposição *Profissão fotógrafo: Hildegard Rosenthal e Horacio Coppola*, com a curadoria de Jorge Schwartz e Marcelo Monzani, assim como os cursos de fotografia, em plena atividade no Museu.

¹⁶⁰ Instituição responsável por preservar e divulgar a obra de Paul Strand.

¹⁶¹ Nessa exposição foram apresentadas cópias fotográficas do Arquivo Grete Stern, produzidas em 2006.

¹⁶² Informação disponível em: <http://www.museusegall.org.br/mlsItem.asp?sSume=21&sItem=236>. Acesso em outubro de 2010.

2.6. Sobre a Assimilação da Fotografia pelos Museus de Arte de São Paulo: Um balanço parcial

Como um balanço parcial sobre as circunstâncias de incorporação da fotografia nos museus de arte estudados, é possível sustentar o argumento de que a influência das teorias modernistas e o entendimento da fotografia como linguagem autônoma tenham prevalecido nos museus estudados, com exceção do MAC-USP, que deu atenção à produção híbrida da fotografia e da arte contemporânea desde sua fundação, em função da arte contemporânea ser um dos pressupostos de sua existência.

Quando analisamos o conjunto de situações e políticas vinculadas às exposições e incorporações de conjuntos fotográficos nos acervos do MAM-SP, do MASP e do MLS, vemos uma grande incidência da utilização dos conceitos da teoria modernista, refletidos na fotografia autoral e no fotojornalismo, direcionando as aquisições e temas de exposições nos museus. Mesmo quando analisamos a formação do Arquivo Fotográfico Lasar Segall e sua divulgação institucional, percebemos a atribuição de valores modernistas amparados na noção de autoria e nas qualidades estéticas e formais presentes na fotografia documental.

Parece-me que, mesmo tardiamente em relação à assimilação da fotografia pelo MoMA e sem a estrutura e a rede de relacionamento necessárias, os museus de arte de São Paulo se pautaram no modernismo para formação de suas coleções e tardiamente passam a incorporar conjuntos fotográficos onde a fotografia se mescla às práticas artísticas contemporâneas. Assim, o MASP transpôs a barreira da especificidade da fotografia proposta pelo modernismo timidamente, após as dez primeiras edições da Coleção Pirelli-MASP de Fotografia, dando preferência ainda sim para a fotografia bidimensional produzida pelos meios convencionais da linguagem fotográfica. O MAM-SP passou a dialogar com a produção contemporânea e híbrida a partir de meados da década de 1990, quando um conjunto considerável de fotografias documentais e fotojornalismo já havia formado o perfil inicial da coleção de fotografias. Cabe ressaltar que a vocação do MAM-SP é a preservação e comunicação da arte moderna brasileira, não sendo obrigatória a incorporação de obras contemporâneas em seu acervo. Por sua vez, o Museu Lasar Segall não chegou a se deparar com a questão contemporânea da fotografia em função do perfil documental do acervo fotográfico, e

organiza exposições tendo em vista as vertentes da fotografia artística da primeira metade do século XX.

Assim, mesmo que a influência do MoMA não tenha sido exercida diretamente, permanece sobre os países da América Latina a carga simbólica exercida pela construção de uma história oficial pelo sistema de arte ocidental no eixo cultural Europa–Estados Unidos, história que é acompanhada e problematizada ao longo dos séculos XX e XXI por historiadores, críticos e instituições que fazem parte dos sistemas de arte atuais.

Uma última colocação sobre o processo de assimilação da fotografia pelos museus de arte me parece pertinente e diz respeito às políticas de acervo. O conjunto de informações compiladas dos estudos sobre as instituições tratadas na pesquisa mostrou que a incorporação de fotografias pelos museus de arte ocorre necessariamente em decorrência do planejamento e implantação de uma política de acervo. É a partir da reflexão crítica e da implantação de procedimentos sistemáticos, tais como o incentivo a doações, a curadoria de exposições, os intercâmbios institucionais e o planejamento de aquisições que se tornam bem-sucedidos os projetos pretendidos pelos museus, seja para incorporação de obras ao acervo ou para a divulgação de suas coleções no contexto brasileiro e no exterior. São exemplos: a formação da Coleção Pirelli-MASP de Fotografia, o projeto de curadoria direcionado à fotografia desenvolvido por Tadeu Chiarelli no MAM-SP ao longo da década de 1990 e as ações de gestão de Walter Zanini para o MAC-USP na década de 1970. Por outro lado, iniciativas isoladas ou não amadurecidas pela instituição em termos de planejamento estratégico e financeiro não surtem o mesmo efeito, mesmo que consigam agregar obras ao acervo, vide as únicas edições da Trienal e Quadrienal de Fotografia no MAM-SP e o Ciclo de exposições de fotografia no Museu Lasar Segall, com apenas três exposições realizadas nos anos de 1980 e 1981.

Além disso, é possível concluir que apesar de não constituírem uma política de acervo voltada à aquisição de fotografias, as primeiras iniciativas de inserção da fotografia na programação cultural dos quatro museus estudados, por meio de exposições, cursos de fotografia e documentação de atividades influenciaram o início do processo de incorporação da fotografia aos acervos dos museus de arte, na medida em que essas atividades propiciaram o debate sobre a fotografia, necessário à constituição de um corpo teórico que pudesse sustentar sua valorização como objeto artístico, sua inserção aos acervos dos museus de arte e o investimento necessário à sua preservação.

Capítulo 3. O Tratamento Documental de Coleções Fotográficas nos Museus de arte de São Paulo

Uma das questões que surge com a incorporação de coleções fotográficas pelos museus de arte refere-se ao tratamento documental que deve ser dispensado a elas.

Phillips¹⁶³ (1994, p.12) nos aponta a problemática da seguinte maneira:

A integração da fotografia às outras artes cria um problema para as instituições tradicionais. Em grande parte, os museus foram construídos à base de categorias e classificações já ultrapassadas. Sua estrutura, a de diferentes departamentos especializados em diferentes meios de expressão, não mais corresponde à criação artística de nossos dias. A fecundação cruzada e a hibridação que já ocorreram e continuam ocorrendo na arte contemporânea não se acomodam aos especialistas que vivem separados e isolados uns dos outros.

Essa perspectiva presente na arte moderna, que privilegia a especificidade do meio artístico buscando sua “essência”, persegue uma autonomia estética da linguagem, e busca o trabalho de especialistas, e que em última instância é produto dos sistemas de valores e princípios provenientes do positivismo do século XIX, retomados no modernismo, permanece na sociedade atual, em maior ou menor medida, nos modos de vida e de produção onde os métodos classificatórios utilizados pelos museus permanecem como um dos reflexos.

Vinculados aos princípios do modernismo, os museus de arte ainda hoje seguem uma organização de coleções onde o que está fora da classificação tradicional vive o impasse no não-lugar, a partir de uma narrativa oficial da história da arte. De acordo com Freire¹⁶⁴ (1999, p. 45):

A narrativa oficial de que falamos tem o poder de descartar trabalhos a partir dos suportes utilizados, ou tentar assimilá-los às categorias já repertoriadas e aceitas de arte, consolidando a partir dessa seleção [...] uma pedagogia de olhar a arte que, não raro, torna-se bastante problemática diante das poéticas contemporâneas.

A pesquisadora cita um caso interessante da assimilação equivocada de uma obra de arte conceitual através da divisão de categorias propostas pelo modernismo no museu. Refere-se a uma obra do artista Joseph Kosuth, *Uma e três cadeiras*, constituída

¹⁶³ PHILLIPS, Lisa. Photoplay: a arte contemporânea na fotografia. In: *PhotoPlay*: catálogo. New York: The Chase Manhattan, 1994, p. 12.

¹⁶⁴ FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo*: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 45.

por um objeto – a cadeira – por uma fotografia desta cadeira e pela definição da cadeira inscrita numa parede, reunindo os três elementos em um espaço determinado. Apesar do sentido da obra emanar do conjunto dos três elementos, cada parte da obra foi direcionada a um setor do MoMA: a cadeira para o Departamento de *Design*, a fotografia para o Departamento de Fotografia e a definição da cadeira, fotocopiada, para a Biblioteca.¹⁶⁵ Sem dúvida este seria um estudo de caso não só do ponto de vista documental, mas de organização das coleções nos museus de arte, por abranger a fotografia inserida em uma proposta conceitual, ser uma prática contemporânea e viver sob a urgência de revisão das formas de documentação na sua incorporação pelo museu.

Considerando que o trabalho de preservação no museu deva passar pelo crivo social, que confere legitimidade à preservação de um objeto pelo museu, a documentação aprofundada e inequívoca das obras do acervo ganha relevância no processo de institucionalização dos objetos. E na medida em que nos deparamos com obras que subvertem as estruturas de classificações existentes, há que se elaborarem métodos e estratégias para solucionar a questão.

De modo geral compreende-se que ainda exista a necessidade de classificar os objetos, distribuir-lhes em categorias a fim de facilitar questionamentos relacionais entre eles por meio de parâmetros classificatórios. A classificação é muitas vezes a base funcional de um sistema informatizado, que requer “definições-síntese” ou o que chamamos de termos técnicos, termos descritores e um vocabulário controlado a fim de documentar as peças de um acervo e relacioná-las entre si. No entanto, a documentação não precisa se ferrar nas limitações de uma base de dados e nos sistemas de classificação. Antes e acima de tudo, documentar está relacionado ao trabalho de pesquisa com a finalidade de garantir que informações sobre os objetos e o material documental produzido pela documentação sejam preservados e possam ser acessados por todo público interessado. De acordo com as recomendações de Smit¹⁶⁶ (1986),

Para que a documentação funcione bem e seja útil para as pessoas ou instituições a quem serve, ela deve acompanhar atentamente cada passo de seu parceiro (aquele que precisa da informação).

A partir dessa premissa buscou-se saber de que modo a fotografia em seu universo de práticas, desde sua forma convencional até sua configuração enquanto

¹⁶⁵ FREIRE, op. cit., p. 45-46.

¹⁶⁶ SMIT, Johanna. *O que é documentação*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, 84 p. (Coleção Primeiros Passos, 174)

objeto híbrido e deslocado das categorias específicas da arte, está sendo documentada nos museus de arte a partir de sua institucionalização e quais as estratégias estão sendo pensadas em termos documentais para solucionar a questão que emerge desses acervos, tendo em vista de um lado o usuário pesquisador das coleções fotográficas e de outro o documentalista que produz e gerencia informações sobre o acervo.

Assim, o primeiro passo para a investigação sobre o tratamento documental de coleções fotográficas nos museus de arte de São Paulo foi dado através da elaboração e aplicação de questionário preliminar às instituições estudadas. Este questionário foi estruturado em dois blocos de informações. O primeiro, voltado à constituição das coleções de fotografia, às políticas internas ligadas ao momento da formação das coleções, às formas de incorporação da fotografia no museu, às metas e objetivos e às políticas atuais. Questiona-se também nesse bloco sobre o que as instituições consideram ser o acervo fotográfico e o perfil da coleção em termos de tipologias de fotografia, materiais e temáticas. Nessa primeira parte do questionário houve muita dificuldade em conseguir respostas a certas questões, que foram visualizadas a partir da bibliografia fornecida pelas instituições e pelos estudos abordados no Capítulo 2.

O segundo bloco de informações é voltado aos procedimentos museológicos de salvaguarda e comunicação das coleções fotográficas, às etapas do tratamento documental e de conservação a partir da incorporação de fotografias ao acervo, desde a elaboração de ficha catalográfica preenchida manualmente ao desenvolvimento de base de dados informatizada, sobre os locais onde são acondicionadas, sobre o atendimento a pesquisadores e acesso ao público pela divulgação em *sites* e exposições.

Ainda duas questões integram o questionário, e foram elaboradas a fim de investigar o entendimento e a utilização do conceito de “*vintage prints*” (ou “originais fotográficos”) atrelado ao universo da fotografia autoral que é valorizada por ser única, por ser assinada ou por ter uma tiragem limitada. A primeira questão trata de investigar se a instituição utiliza o conceito de “original fotográfico” como um dos fatores de decisão para a aquisição de fotografias e, na sequência, se a instituição utiliza cópias de exibição no lugar dos originais fotográficos com fins de preservação dos originais. Essas duas questões poderiam revelar a institucionalização nos museus de arte de um aspecto consolidado nas práticas do mercado de arte para valorização de fotografias como objetos de arte, contribuindo com a análise pretendida por essa pesquisa.

Os pontos abordados no questionário aplicado tiveram por objetivo levantar aspectos em comum e diferenças entre as instituições, bem como suas respectivas

potencialidades e fraquezas. Dessa forma, foi possível estabelecer um panorama geral de preservação da fotografia nos museus de arte pesquisados. A aplicação do questionário ocorreu durante as visitas técnicas realizadas, por meio de entrevista ou por correspondência e foi disponibilizado para conhecimento dos entrevistados antes da aplicação.

Por apresentar questões amplas sobre a preservação de acervos e coleções fotográficas, considere o questionário aplicado como preliminar, com a função de fornecer uma visão panorâmica sobre o assunto nos museus estudados¹⁶⁷. Sistematizei a apresentação dos dados obtidos através do questionário preliminar, das entrevistas e relatos e das consultas posteriores dividindo os temas abordados nos seguintes blocos de informação: *Perfil da Coleção, Conservação e Acondicionamento, Pesquisa e Divulgação, Vintage Prints* e por fim *Tratamento Documental*.

Para investigar especificamente o tratamento documental dispensado às coleções fotográficas nos museus de arte, novas questões foram colocadas aos setores responsáveis em cada instituição. Assim, enquanto o questionário preliminar informou sobre o panorama de preservação das fotografias incorporadas pelos museus, as novas consultas aprofundaram a pesquisa em seu objeto.

As questões colocadas direcionaram-se ao histórico dos métodos de documentação realizado pelas instituições, ao funcionamento da base de dados existente e ao detalhamento do perfil das coleções em termos de materiais e processos fotográficos, gêneros fotográficos e período cronológico da produção fotográfica presente no acervo. Esse levantamento de dados também foi feito pela pesquisa em inventários, publicações e consultas às bases de dados das instituições.

As consultas aos museus foram diferenciadas umas das outras conforme as peculiaridades encontradas. Num exemplo prático: se no museu estudado houvesse uma base de dados geral para o acervo, as questões seriam direcionadas para saber quais campos de informações eram previstos para documentar fotografias. Por outro lado, se no museu estudado houvesse uma base de dados específica para fotografias, as questões seriam direcionadas para saber que nível de detalhamento para documentação da fotografia seria possível através da base de dados desenvolvida.

¹⁶⁷ Os Questionários preenchidos integralmente constarão no Anexo desta pesquisa.

Para avaliar os métodos e procedimentos de documentação para a diversidade da produção fotográfica incluindo suas especificidades, características físicas e de contextualização, foram pesquisadas as seguintes informações nos museus de arte:

- a. Existência de campos específicos para detalhar a produção fotográfica nos métodos de documentação utilizados pelas instituições (fichas catalográficas e/ou banco de dados);
- b. Existência de fichas catalográficas e/ou banco de dados específicos para fotografias;
- c. Padronização de termos/Vocabulário controlado para descrição de técnicas, processos e formas de produção da fotografia;
- d. Existência e utilização de termos descritores de conteúdo, termos descritores de produção e/ou composição fotográfica e termos de pesquisa teórico-crítica;
- e. Existência ou pesquisa de outros métodos para documentar as obras fotográficas do acervo.

Tornou-se importante analisar não somente o detalhamento de informações sobre a fotografia, mas também a instituição de um vocabulário controlado pelos setores de documentação, considerando as recomendações de Smit (2003, p. 21):

O ideal é que o vocabulário controlado reflita a linguagem da instituição, aproximando-se o máximo possível da linguagem do “usuário”.¹⁶⁸

Assim, tratei de avaliar a padronização dos termos que já estavam sendo utilizados em cada instituição a respeito da fotografia, levando em consideração que a recuperação confiável de informações num sistema informatizado só é possível se houver a padronização da linguagem nos processos de documentação. Por essa razão, foi dada especial atenção à existência e utilização de termos técnicos e termos descritores como critério de análise do tratamento documental dispensado às coleções fotográficas.

Para explicitar o entendimento utilizado na pesquisa sobre os termos descritores (de conteúdo, de produção e de pesquisa), colocarei as diferenciações entre os tipos de

¹⁶⁸ SMIT, Johanna; KOBASHI, Nair. Como elaborar vocabulário controlado para aplicação em arquivos. São Paulo: Arquivo do Estado/Imprensa Oficial, 2003. (Projeto Como fazer, 10), p. 21.

termos da seguinte forma: termos descritores de conteúdo seriam os descritores formais e temáticos do conteúdo visual da imagem, utilizados usualmente no tratamento documental de fotografias nos museus históricos e arquivos. Termos descritores de produção seriam os descritores que sintetizam as formas conhecidas de produção e/ou composição fotográfica, a exemplo de *pinhole*, *instantâneo fotográfico* e *fotomontagem*. Por fim, termos de pesquisa seriam os descritores que contextualizam a fotografia, indicando associações a correntes históricas, movimentos, escolas e grupos de artistas já definidos pela historicidade da fotografia e da arte, utilizados na análise teórica da fotografia, a exemplo de *pictorialismo*, *fotoclubismo* e *Straight Photography*.

A pesquisa sobre o tratamento documental nas instituições abrangeu os seguintes itens: *Ficha Catalográfica manual*, *Sistema informatizado*, *Dados Gerais* (sobre a Fotografia), *Dados Específicos* (sobre a Fotografia), *Padronização de termos*, *Vocabulário controlado*, *Termos descritores de conteúdo*, *Termos descritores de produção* (da fotografia), *Termos descritores de pesquisa* e *Base de Dados para Fotografias*. Assim, foram avaliados: a documentação de especificidades para fotografias, a consolidação de termos técnicos, a padronização da linguagem utilizada, a informatização do acervo (incluindo campos para informar sobre a fotografia) e a criação de sistemas informatizados específicos, levantando o processo vivenciado pelas instituições. As informações compiladas serão apresentadas em tabelas, neste capítulo.

Assim, passo a apresentar a pesquisa sobre o tratamento documental em cada museu estudado, somada a alguns aspectos de conservação, perfil das coleções, pesquisa e divulgação.

3.1. Museu de Arte Moderna de São Paulo

No Museu de Arte Moderna de São Paulo, os dados foram levantados por meio de visitas técnicas ao Departamento de Documentação e Conservação do Acervo, do questionário aplicado, respondido pela Coordenadora do Departamento de Acervo, Ana Paula dos Santos Salvat¹⁶⁹, por entrevista com o diretor executivo, Andrés Martín Hernández e pela consulta à Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, pertencente ao MAM.

Em relação aos aspectos museológicos pesquisados, apresento os dados levantados pelas diversas fontes como blocos de informação que abrangem o perfil da coleção fotográfica, aspectos de conservação e acondicionamento, pesquisa e divulgação e por fim sobre o tratamento documental dispensado às coleções fotográficas, como se segue:

Perfil da coleção

O perfil da coleção fotográfica do MAM-SP considerada como acervo de arte segue o mesmo parâmetro conceitual e cronológico do acervo do MAM, constituído de arte brasileira a partir do segundo período pós-guerra, ou seja, a partir de meados da década de 1940.

Atualmente a coleção possui exemplares representativos de todas as décadas, de 1940 em diante, com predominância por obras produzidas nas décadas de 1980, 1990 e 2000¹⁷⁰. Inclui as seguintes vertentes ou gêneros fotográficos: fotografia documental, fotojornalismo, fotografia autoral, fotografia experimental e fotografia contemporânea.

Em termos de materiais e processos fotográficos a coleção é constituída de ampliações fotográficas¹⁷¹, exemplares de *pinhole* e processos artesanais, instantâneos fotográficos, impressões digitais sobre papel, tecido ou sobre suportes não convencionais, objetos fotográficos e *backlights*¹⁷², projetos conceituais e instalações

¹⁶⁹ SALVAT, Ana Paula dos Santos. *Questionário respondido*. Mensagem recebida por c_elias_t@hotmail.com em 26 de mar. de 2009.

¹⁷⁰ Quantidades aproximadas: 125 obras produzidas na década de 1980, 266 obras da década de 1990 e cerca de 88 obras datadas entre 2000 e 2002, o que nos leva a crer que os últimos anos de incorporação de fotografias no acervo, entre 2002 e 2009, podem ter gerado um total superior ao da década de 1990. Em consulta ao acervo, não obtive resposta para essa confirmação.

¹⁷¹ Conforme mencionado na publicação, “provas com sais de prata”, “provas coloridas”, ou “provas Cibachrome”.

¹⁷² Objeto fotográfico com elementos de iluminação. Conforme mencionado na publicação “impressão em cores sobre transparência fotográfica montada entre placas de acrílico”.

com elementos de fotografia, registros de *performance*, offset a partir de fotografia e uma série de agrupamentos fotográficos¹⁷³.

As temáticas mais recorrentes são o meio urbano e retratos, em diferentes propostas e poéticas, conforme abordado no capítulo anterior sobre a curadoria da coleção.

Conservação e Acondicionamento

Verificamos que as obras fotográficas são acondicionadas na reserva técnica, em ambiente climatizado, nas seguintes situações: a) penduradas em trainéis quando estão emolduradas, b) guardadas em mapotecas em embalagens individuais apropriadas aos materiais fotográficos, c) apoiadas em estantes, no caso de objetos fotográficos tridimensionais e d) quando se tratam de instalações, os projetos que permitem remontagem ficam documentados em arquivos e as partes das instalações são acondicionadas de acordo com os materiais. Em alguns casos, as instalações chegam ao Museu com suas embalagens próprias, desenhadas para sua guarda, confeccionadas pelos artistas ou pelas galerias que vendem as obras ao Museu.

Podemos encontrar conjuntos fotográficos tanto na reserva técnica climatizada quanto na Biblioteca do Museu, como arquivo.¹⁷⁴

Um dado importante se deve à reforma da antiga reserva técnica do Museu ocorrida em 1993 sob financiamento de VITAE durante a gestão de Maria Alice Milliet, que permitiu ao MAM a melhoria dos procedimentos técnicos de armazenagem do acervo.¹⁷⁵

Pesquisa e Divulgação

O acervo está disponível para consulta pública por meio de um totem informatizado na recepção do Museu e através do *site* do MAM-SP.

O perfil do público consulente é mapeado pela instituição, sendo constituído por curadores, pesquisadores e alunos de pós-graduação. Os pesquisadores e/ou curadores também têm a possibilidade de realizar pesquisas a partir das consultas disponíveis na base de dados do acervo. Consultas e pesquisas também podem ser feitas por meio dos

¹⁷³ Considero agrupamento fotográfico não somente as séries fotográficas dispostas em sequência, mas todo tipo de agrupamento em espaço delimitado bidimensional, em suas várias possibilidades de disposição, formato e dimensão das partes de uma obra.

¹⁷⁴ Ao arquivo fotográfico da Biblioteca não foi dado acesso ou informações que contribuíssem com a pesquisa.

¹⁷⁵ Cf.: BANCO SAFRA. *O novo Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, 2001, p.10.

inventários do Museu¹⁷⁶ e publicações relacionadas ao seguimento do acervo a ser pesquisado. Nessas publicações, percebemos que em geral há uma maior padronização nas legendas de fotografias, mesmo que as descrições de técnicas sejam variadas. Nessas legendas, vemos incluídas menções a uma ou outra especificidade da fotografia, como os termos *fotomontagem*, *pinhole*, *registro de performance* e outros.

Vintage prints

Seguindo os parâmetros atuais do mercado de arte para a valorização da fotografia enquanto objeto artístico, o Museu leva em consideração o conceito de *vintage print*, ou “original fotográfico” para aquisições. No entanto, o termo *vintage print* aparece como informação oficial apenas nas 18 fotografias de Geraldo de Barros listadas na publicação que reúne a coleção de fotografias do MAM-SP até 2002.¹⁷⁷

Além disso, a informação sobre obras assinadas aparece também na ficha catalográfica da base de dados, onde há o campo de preenchimento livre *Assinatura*. Nele, é possível visualizar quando há assinatura na obra e onde ela está localizada.

Em relação ao aspecto de conservação em exposições, de acordo com informações do Museu, as *vintage prints* quando frágeis ou objeto de empréstimo, são substituídas por cópias de exibição¹⁷⁸.

Tratamento documental

O acervo foi totalmente informatizado em 1997. As coleções fotográficas são tratadas de forma idêntica às demais tipologias artísticas no processo de documentação. São catalogadas e documentadas quanto à origem/procedência, formas de montagem e de armazenagem, são medidas e fotografadas profissionalmente e as informações são inseridas na base de dados do acervo.

A base de dados foi pensada para atender a toda a coleção, com dados gerais sobre as obras, dados para gestão do acervo e algumas formas de consulta de conjuntos, como mostram as figuras que se seguem:

¹⁷⁶ Cf. MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Catálogo geral da coleção permanente do Museu de Arte Moderna de São Paulo*: inventário. CHIARELLI, Tadeu (org.). São Paulo: Lemos Editorial, 2002, 338 p.: il.; MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Inventário*: Catálogo Geral do Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo – 2001 a 2007. CHAIMOVICH, Felipe (org.). São Paulo: MAM, 2008, 200 p.: il.

¹⁷⁷ Cf. MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Fotografias no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. MESQUITA, Ivo, SANT’ANNA, Margarida, CINTRÃO, Rejane, Orgs. São Paulo: MAM, 2002. 200p. 150 il.

¹⁷⁸ Também conhecidas como cópias museológicas

Sobrenome: ASSEF, RAFAEL		Material:
Tombo: 2005.080-000		Foto: Não	Cromo: Não		
Categoria:		Negativo: Não	CD: 008		
☐ Gravura ☐ Relevô ☐ Vídeo ☒ Fotografia ☐ Escultura ☐ Múltiplo ☐ Desenho ☐ Objeto ☐ Livro de Art. ☐ Colagem ☐ Tapeçaria ☐ Performance ☐ Aquarela ☐ Instalação ☐ Obra Desinc. ☐ Pintura ☐ Álbum ☐ Impressão		Procedência:			
		☒ Doação ☐ Prêmio ☐ Aquisição ☐ Comodato ☐ Legado ☐ Espólio		Fotógrafo: RAFAEL ASSEF	
Procedência:		Técnica:			
Doação Galeria Vermelho e artista		impressão em cores			
Título:		Assinatura: s.a.		Reserva:	
Roupa nº 6		Documentação:			
		Termo: Instrumento		Proposta: Não	
Suporte: papel		Agradecimento: Não		Direitos Autorais: Sim	
Data:		Valor em US\$: 2.400,00		Números apenas. Incluir decimais.	
Entrada: 05/04/2005		Local Provisório:			
1ª Exposição Pública: / /		Observação:			
Obra: 2002		1. As distância entre as duas partes é de aproximadamente 15 cm. 2. As duas partes devem ser alinhadas uma à outra pelo			
Participou de Exp.: Sim					
Observação:					
Imagem Digitalizada? Não		<input type="button" value="Multimídia"/> <input type="button" value="Gravar"/> <input type="button" value="Excluir"/> <input type="button" value="Restauração"/> <input type="button" value="Cancelar"/>			

Figura 1. Formulário do Sistema de Catalogação do Acervo de Obras MAM-SP

Na Figura 1, vemos o formulário para preenchimento dos dados catalográficos gerais, utilizado para todas as obras do acervo. Nela é possível preencher as seguintes informações: a) dados de identificação da obra no acervo (nº de tombo, data de entrada, procedência e documentação relacionada); b) dados gerais da obra (categoria, nome do autor, título, data, tipo de suporte, técnica e se possui assinatura); c) dados de exposição da obra (1º exposição pública ou se já participou de exposição); d) dados de avaliação financeira; e) dados de localização da obra (na reserva técnica ou local provisório); f) dados de gestão de imagens da obra (se foi fotografada e que tipo de imagem o acervo dispõe: cromo, negativo, fotografia digital ou imagem digitalizada, nome do fotógrafo e local de guarda da imagem); g) dados sobre direitos autorais e agradecimentos e h) observações gerais, que podem ser relativas à montagem da obra, como no exemplo anterior.

Vemos na parte inferior da figura botões de comando do sistema informatizado com a finalidade de abrir outros formulários de preenchimento, relativos a restaurações efetuadas e informações sobre a obra em suporte multimídia¹⁷⁹.

The image shows a software interface for cataloging. The main form contains fields for 'Sobrenome' (ASSEF, RAFAEL), 'Tombo' (2005.080-000), 'Categoria' (Fotografia selected), 'Procedência' (Doação), 'Material' (Foto, Cromo, Negativo all set to 'Não'), 'Título' (Roupa nº 6), 'Suporte' (papel), 'Data' (Entrada: 05/04/2005, Obra: 2002), and 'Imagem Digitalizada?' (Não). A modal window titled 'Registros por Categoria - Fotografia' is open, showing measurement fields: 'Altura Suporte' (205,7), 'Largura Suporte' (106), 'Altura Imagem' (205,7), 'Largura Imagem' (106), 'Passepartout' (Não), 'Altura Passepartout', 'Largura Passepartout', 'Moldura' (Sim), 'Altura Moldura', 'Largura Moldura', 'Profundidade Moldura' (7,2), and 'Tiragem' (1/3). Buttons for 'Gravar' and 'Cancelar' are present in the modal. The main form also has buttons for 'Multimídia', 'Gravar', 'Excluir', 'Restauração', and 'Cancelar' at the bottom.

Figura 2. Formulário do Sistema de Catalogação com acréscimo de informações complementares para fotografias

Na Figura 2, vemos um complemento da ficha catalográfica geral, enfocando o aspecto de medição da obra, detalhando dimensões (do suporte da imagem, da imagem – também chamada de *mancha* – dimensões para confecção de *passe-partout* e da moldura), acrescentando ainda a informação sobre a tiragem da obra.

¹⁷⁹ No caso de registros sonoros ou audiovisuais vinculados, por exemplo.

Figura 3. Tela de consulta do Sistema de Catalogação do Acervo de Obras MAM-SP

Em relação aos tipos de consulta disponíveis na base de dados, temos na Figura 3 uma visão geral dos tipos de consulta relacional a partir das obras do acervo em diversas situações (conjunto de obras por artista, obras por valor, obras por doadores e assim por diante). Os relatórios de consulta são produzidos pela recuperação de informações preenchidas na ficha catalográfica e em formulários complementares, como os de cadastramento de exposições realizadas na instituição ou de informações sobre os artistas do acervo do Museu. Ainda outras consultas estão disponíveis a partir dos formulários de preenchimento *Artista*, *Artmail*, *Exposição*, *Fontes*, onde cada opção abre um leque de relações possíveis.

A base de dados serve à finalidade de catalogação das obras e gestão do acervo¹⁸⁰ de forma integrada. Em relação ao sistema de preenchimento, no formulário geral não existem listagens de termos pré-determinados para seleção para designar, por

¹⁸⁰ Considero na gestão de acervo a produção e gerenciamento de informação a respeito da trajetória do objeto na instituição. Inclui informações sobre diagnósticos de conservação, restauros, pesquisas, avaliações financeiras, participação em exposições, situação patrimonial, localização no acervo ou fora dele, uso de imagem, agendamentos, entre outras.

exemplo, os diversos processos fotográficos da produção contemporânea que poderiam estar listados. As informações mais específicas podem ser mencionadas nos campos de preenchimento livre¹⁸¹ *Técnica* e *Observações*. A escolha por esse preenchimento livre no campo *Técnica* da obra permite que as descrições fornecidas pelos próprios artistas sejam mantidas na catalogação.

A técnica do acervo Lívia Lira, juntamente com a Coordenadora do acervo, Ana Paula Salvat relatam que atualmente a participação do artista é fundamental no processo de catalogação e muitas vezes uma ficha catalográfica é enviada a eles para preenchimento dos dados técnicos sobre suas obras. De acordo com suas informações, essa estratégia evita que na produção e publicação dos catálogos do Museu haja divergências entre o setor de documentação e o artista. Por outro lado, tal procedimento pode suscitar em equívocos e falta de clareza na informação sobre o objeto pela incidência de descrições diferenciadas para uma mesma técnica ou similar, dificultando ao profissional documentalista a normatização de termos técnicos muitas vezes consolidados para a produção fotográfica em questão. Uma solução possível seria a manutenção desse campo livre, respeitando as informações fornecidas pelos artistas e de um campo padronizado, produzido pelo documentalista com a finalidade de permitir o relacionamento de dados daquela obra com os demais conjuntos a partir da entrada de informação no campo de informação *Técnica*.

As consultas de conjuntos em um sistema informatizado podem ser executadas através de filtros em qualquer campo de preenchimento, resultando em relatórios de conjuntos que reúnem obras onde há informação idêntica a do campo pesquisado. Dessa forma a importância em garantir a padronização da linguagem e do método de preenchimento de informações se torna redobrada. Do contrário, os relatórios produzidos geralmente apresentarão inconsistência de dados e não serão confiáveis.

Para levantar questões sobre o tratamento documental mais específico ligado ao universo fotográfico e como estariam registradas essas informações, foram pesquisados na base de dados 16 exemplos de fotografias ou obras com elementos fotográficos, entre fotografias convencionais, fotografias digitais, instalações fotográficas, cartões-postais, objetos fotográficos e etc. O resultado da pesquisa pela combinação dos campos de preenchimento *Categoria* (com possibilidades de seleção predeterminadas) e *Técnica*

¹⁸¹ Também chamados de Campos “abertos”, são os campos em que podemos determinar o seu conteúdo digitando livremente. Ao contrário destes, nos campos “fechados” as opções são pré-determinadas na configuração do sistema, bastando apenas escolher entre as opções possíveis numa listagem.

(de preenchimento livre) apresentou uma diversidade de descrições para essa produção fotográfica. A listagem de categorias e técnicas provenientes dessa pesquisa resultou na seguinte tabela:

CATEGORIA	TÉCNICA
Fotografia	Fotografia P&B
Fotografia	Fotografia em cores
Fotografia	Fotografia em cores (fotomontagem)
Fotografia	Fotografia em cores (pinhole)
Fotografia	Fotografia em cores (jato de tinta pigmentada sobre papel)
Fotografia	Impressão em cores
Fotografia	Fotograma montado em caixa de acrílico
Fotografia	Impressão com saída digital de radiografia
Gravura	Xerografia
Impressão	Fotografia com saída digital
Instalação	67 ampliações fotográficas P&B em papel de base fibra suporte para fotografias
Livro de Artista	Fotografia P&B sobre papel mate colorido
Múltiplo	Offset
Objeto	Impressão P&B sobre papel fibra e ponta-seca (desenho) sobre madeira
Objeto	Backlight em acrílico: impressão em cores sobre transparência fotográfica montadas entre placas de acrílico e policarbonato

Tabela 2. Categorias e Técnicas relacionadas à Fotografia – Acervo MAM SP

A partir da análise da Tabela 7, vemos que há uma dificuldade em classificar os objetos por sua natureza, no caso sua categoria, atrelada ao meio de produção da fotografia (técnicas e materiais), dada a diversidade da produção fotográfica contemporânea, bastante representativa na coleção do MAM-SP. Um exemplo é a categoria *Impressão* com a descrição *Técnica* de *Fotografia com saída digital* e ao mesmo tempo a categoria *Fotografia* com a descrição *Técnica* de *Impressão em cores*. Vemos também que existem informações complementares, tais como *fotomontagem*, *pinhole* e detalhes de montagem, como a descrição *montadas entre placas de acrílico e policarbonato*, que poderiam ser registradas em campos separados da técnica, em campos auxiliares onde fosse possível informar sobre esses termos descritores de produção ou sobre as especificações de montagem da obra. Enfim, seria necessário elaborar estratégias de documentação onde essas informações pudessem ser mais bem

aproveitadas diante de uma consulta relacional, pela recuperação de informações preenchidas em campos separados e de forma padronizada.

A base de dados neste caso não foi pensada apenas para fotografias. Nessa perspectiva, não se pode supor e menos ainda exigir que todas as nuances relacionadas ao meio fotográfico devessem estar aí incluídas. Do contrário, teríamos que levantar todas as nuances de todas as tipologias artísticas e formar gigantescos sistemas de documentação, o que não é o caso. De fato, a base de dados utilizada trata dos objetos de forma semelhante, registrando suas características gerais na condição de obras de arte, com o acréscimo de algumas características específicas. Porém, para solucionar algumas questões, aquelas que sejam possíveis nessa configuração de base de dados, deve existir um esforço em conjunto entre profissionais de documentação, pesquisadores especializados e artistas, a fim de mapear a produção recente e sanar essas questões de forma mais adequada, tendo em vista o aprofundamento de conhecimento na área e a melhoria no tratamento documental das coleções.

Sobre procedimentos de catalogação e documentação, atualmente o setor de documentação do acervo tem como orientação da pesquisadora e curadora Lisette Lagnado buscar dados sobre as obras junto a familiares dos artistas, alargando a documentação do objeto através de informações provenientes de fontes secundárias¹⁸².

Além das informações registradas na base de dados do acervo, são constituídos, quando necessário, dossiês sobre as obras ou artistas, que agrupam esquemas de montagem, documentação fotográfica de montagens anteriores, especificações de materiais e fornecedores dos materiais necessários à remontagem de obras, desenhos e projetos explicativos, enfim, toda informação que não é possível inserir na base de dados, mas que precisa ser preservada. Esses conjuntos documentais são armazenados nos arquivos de documentação das obras do Museu e são acessíveis à consulta.

¹⁸² As informações de fonte primária são aquelas fornecidas pelo próprio artista ou presentes na obra. As informações de fontes secundárias são aquelas que dizem sobre a obra, adquiridas por outros meios, como terceiros e/ou menções em publicações.

Em Síntese

No MAM-SP o panorama para preservação da fotografia e a síntese da situação atual e dos procedimentos utilizados para o tratamento documental de fotografias é como mostram as tabelas a seguir:

Museu de Arte Moderna de São Paulo	Questionário preliminar – Síntese
Política de acervo para fotografias	Atualmente há uma política interna de aquisições, exposições e intercâmbios internacionais para divulgação da coleção de fotografias
Conservação das coleções	Reserva técnica, mobiliário e embalagens apropriados à preservação da fotografia
Divulgação	Inventários do acervo, publicações sobre a coleção fotográfica, Acesso ao acervo pelo <i>site</i> do Museu
Pesquisa	O perfil do público que pesquisa a coleção é formado por curadores e estudantes de pós-graduação. Atendimento pessoal, mediante agendamento
<i>Vintage Prints</i>	Levam em consideração o conceito de original fotográfico para aquisições e expõem cópias museológicas no lugar dos originais quando frágeis ou empréstimo

Tabela 3. Síntese a partir do Questionário Preliminar – MAM-SP

Museu de Arte Moderna de São Paulo	Tratamento documental – Síntese
Item pesquisado	Situação Atual e Procedimentos Utilizados
Ficha Catalográfica manual	Material documental arquivado
Sistema Informatizado	Base de dados geral para o acervo, com formulário para dados gerais das obras e dados para gestão de acervo
Dados Gerais relativos à Fotografia	Campos de informação padronizados para atender ao acervo como um todo. Dimensões para imagem e suporte. Informação sobre tiragem
Dados Específicos sobre a Fotografia	Início do detalhamento. Presença dos termos objeto/ <i>backlights</i> , instalação, série, álbum e informações de montagem de projetos e instalações.
Padronização de termos e técnicas	Padronização na forma de descrever a técnica (processo fotográfico sobre suporte, materiais e forma de montagem)
Vocabulário controlado	Termos semelhantes para a mesma produção
Termos descritores de conteúdo	Não há levantamento de termos
Termos descritores de pesquisa	Não há levantamento de termos
Termos descritores de produção	Utilização dos termos <i>fotomontagem</i> , <i>pinhole</i> , <i>polaroid</i> , <i>fotograma</i> , <i>radiografia</i>
Base de dados para Fotografias	Não possui

Tabela 4. Tratamento documental para fotografias – MAM-SP

3.2. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

No Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand o levantamento de dados foi feito a partir de visitas técnicas ao setor de Documentação e Conservação do Acervo e à Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, por entrevistas feitas com as responsáveis pelos setores mencionados, respectivamente Eunice Sophia e Ivani Di Grazia Costa, a partir do questionário respondido por elas em conjunto, além de eventuais consultas posteriores.

Em relação aos aspectos museológicos pesquisados, apresento os dados levantados pelas diversas fontes como blocos de informação que abrangem o perfil da coleção fotográfica, aspectos de conservação e acondicionamento, pesquisa e divulgação e por fim sobre o tratamento documental dispensado às coleções fotográficas, como se segue:

Perfil da coleção

Desde o princípio da organização do acervo do MASP há uma divisão entre objetos de arte e material documental, gerando no caso desta pesquisa duas coleções de fotografia: uma pertencente ao Acervo de arte e a outra pertencente ao Arquivo Histórico-fotográfico da instituição.

As fotografias consideradas objetos de arte compõem uma coleção de mais de 1000 exemplares, de temas variados, provenientes em sua maioria das edições anuais da Coleção Pirelli-MASP de Fotografia. Atualmente, em sua 18ª Edição, a Coleção conta com 1112 obras de 297 autores. Os demais conjuntos fotográficos do acervo constituídos ao longo da trajetória do Museu perfazem um total de 184 fotografias.¹⁸³

A partir da primeira análise da Coleção Pirelli-MASP de Fotografia, feita por Mendes¹⁸⁴ (2004) aliado à pesquisa de Soares¹⁸⁵ (2006) e consulta à base de dados disponível via *internet*, identifica-se a constituição de uma coleção onde há a predominância da fotografia documental, do fotojornalismo, da fotografia autoral e mais recentemente, da fotografia contemporânea.

¹⁸³ As formas de incorporação desse conjunto de fotografias não foram detalhadas pela Coordenadoria de Acervo do MASP, apenas que fotografias desse conjunto são provenientes de doações.

¹⁸⁴ MENDES, 2004, op. cit.

¹⁸⁵ SOARES, 2006, op. cit.

Atualmente, a coleção possui exemplares representativos da produção fotográfica brasileira de todas as décadas, a partir da década de 1930, com predominância por obras produzidas nas décadas de 1980, 1990 e 2000, com o resgate de alguns fotógrafos documentais das décadas de 1930 e 1940 e a produção de fotógrafos modernos da década de 1950.¹⁸⁶

Em relação aos materiais e processos fotográficos, são em sua maioria ampliações fotográficas¹⁸⁷, além de algumas imagens produzidas por processos artesanais. Mais recentemente, abrangem outros formatos, como objetos fotográficos, instalações fotográficas ou impressão fotográfica sobre suportes não convencionais.

O Arquivo Histórico-fotográfico, constituído por fotografias de caráter histórico-documental, é composto por 9.300 fotografias que contemplam o registro de exposições, eventos do Museu ou relacionados ao Museu desde sua criação, além de reproduções das obras de arte, perfazendo a memória visual da instituição.

No Centro de Documentação há ainda um conjunto de dossiês de artistas, compostos de documentação fotográfica (incluindo retratos), reportagens e folhetos. Este material está em processo de higienização e guarda e ainda não está documentado e/ou pesquisado.

Conservação e Acondicionamento

Podemos encontrar coleções fotográficas tanto na reserva técnica do Museu, pertencentes ao Acervo de arte, quanto na Biblioteca e Centro de Documentação, compondo o Arquivo Histórico-fotográfico.

Atualmente os cuidados com o acervo e com o arquivo seguem recomendações e parâmetros de preservação museológica em razão de diversos projetos de revitalização do MASP nos anos anteriores, voltados à conservação física e documental do acervo, por meio de convênio com instituições como o Itaú cultural em 1992, ou financiamento de projetos através de VITAE e FAPESP, em 2001, 2003 e 2004.¹⁸⁸

¹⁸⁶ As informações para delimitar um perfil da coleção podem ser obtidas através de consulta à base de dados disponível na *internet*. Quantidade de fotografias por década, presentes na Coleção Pirelli/MASP de Fotografia: 17 fotografias da década de 1930, 41 fotografias da década de 1940, 103 fotografias da década de 1950, 43 fotografias da década de 1960, 127 fotografias da década de 1970, 269 fotografias da década de 1980, 302 fotografias da década de 1990 e 267 fotografias da década de 2000.

¹⁸⁷ Conforme publicado nas legendas de fotografias a partir de consulta à base de dados, “gelatina/prata tonalizada” para fotografias com sais de prata, “processo cromógeno” para as fotografias coloridas convencionais, além de “cibachrome” e “jato de tinta”.

¹⁸⁸ Cf. COSTA, Ivani Di Grazia, NAPOLEONE, Luciana Maria. O legado de Bardi na internet: relato de experiência da Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE BIBLIOTECAS DIGITAIS, 3., São Paulo, 2005. *Acervo digital de*

As fotografias consideradas obras de arte ficam acondicionadas na reserva técnica do Museu, em ambiente climatizado nas seguintes situações: a) penduradas em trainéis, quando emolduradas; b) guardadas em mapoteca, com *passe-partout* no caso da Coleção Pirelli-MASP de Fotografia, e em embalagens individuais confeccionadas com materiais adequados à preservação ou c) em caixas próprias, colocadas em estantes, quando se tratam de fotografias de grandes dimensões.

O Arquivo Histórico-fotográfico é acondicionado em sala climatizada, em arquivos compostos de pastas suspensas confeccionadas com materiais neutros onde as fotografias ficam acondicionadas em embalagens individuais (jaquetas) e os negativos em envelopes. O arquivo é organizado a partir de um critério cronológico e temático.

Pesquisa e Divulgação

Em termos de divulgação das coleções fotográficas, a ênfase é dada à Coleção Pirelli-MASP de Fotografia por investimento do patrocinador e aceite do patrocínio pelo Museu, que se reverte nas iniciativas de curadoria de exposições com aquisições anuais, publicação da coleção em catálogos e na divulgação na coleção *site* próprio, por meio da base de dados *eColeção*. Dessa forma, a Coleção Pirelli-MASP de Fotografia vem compondo ao longo dos anos uma representação significativa da fotografia brasileira, reconhecida no Museu e fora dele.

Por sua vez, o Arquivo Histórico-fotográfico já foi utilizado para produzir várias publicações comemorativas do MASP, tais como: *MASP Assis Chateaubriand Anos 30*, de 1978, *A cultura nacional e a presença do MASP*, de 1982, *40 anos de MASP*, de 1986, e a publicação *Através do espaço do acervo: MASP na 7 de Abril*, do ano 2000.

Os setores Acervo e Biblioteca também realizam ações integradas em relação à fotografia através de projetos de exposições temporárias. A Biblioteca elabora pequenas mostras temporárias em suas adjacências que acompanham o tema ou conceito da exposição principal do Museu. Um exemplo é a realização da exposição intitulada *O Masp e a Fotografia*, realizada no período entre novembro de 2006 e janeiro de 2007, coordenada por Ivani Costa e organizada pela equipe da Biblioteca, acompanhando a 15ª Edição da Coleção Pirelli-MASP de Fotografia, coordenada por Anna Carboncini.

A seleção dessa mostra foi feita a partir do Arquivo Histórico-fotográfico, com o objetivo de mostrar a produção fotográfica documental do MASP desde sua criação, evidenciando essa forma de inserção da fotografia no Museu.

Vintage prints

Em consulta ao setor de Documentação e Conservação do Acervo sobre o conceito de *vintage prints* ou “originais fotográficos”, fotografias assinadas ou mesmo fotografias com tiragem no acervo, obtive a seguinte informação: “*Nós temos originais (revelação tradicional), mas eles não são assinados, a maioria da coleção é de fotografias impressas e não temos fotografia com tiragem*”.¹⁸⁹ O setor informa também que o Museu não utiliza cópias de exibição no lugar dos originais fotográficos.

Já em relação à política de aquisição de fotografias considerar o atributo das cópias assinadas e tiragem limitada, atendendo a uma lógica de mercado, percebemos através da pesquisa que esse dado parece estar implícito na lógica de seleção de obras para a Coleção Pirelli-MASP de Fotografia, uma vez que foi predominante a aquisição da fotografia de caráter autoral, carregada em si dos valores do exemplar único, limitado, produzido sob a perspectiva do fotógrafo-artista que utiliza a fotografia como meio de expressão.

Nessa perspectiva e de acordo com a pesquisadora Soares¹⁹⁰ (2006, p. 157) ao ser tratada como objeto privilegiado, a fotografia ingressa no Museu e alcança as condições estéticas e de mercado semelhantes ao de uma pintura ou de uma escultura. Além disso, há uma menção de Kossoy¹⁹¹ (1991) no primeiro texto publicado sobre a Coleção Pirelli-MASP, atentando para a função de preservar os originais adquiridos.

As menções sobre o valor agregado à fotografia a partir de sua incorporação pelo museu de arte e à função do museu em preservar os “originais” demonstram que o conceito de original fotográfico ao menos permeia as ações de aquisição e preservação da Coleção Pirelli-MASP no MASP.

Tratamento documental

Em relação aos procedimentos para o tratamento documental de coleções fotográficas, as fotografias entendidas como objetos de arte passam pelas seguintes

¹⁸⁹STRADIOTTO, Tariana. *Questionário respondido*. Mensagem recebida por cynthia_taboada@hotmail.com em 11 de jan. de 2011.

¹⁹⁰ SOARES, Carolina, op. cit., p. 157.

¹⁹¹ Cf. KOSSOY, Boris. *Memória da fotografia: o nascimento de uma coleção*. São Paulo: MASP, 1991.

etapas de documentação: tombamento em livro de tombo, registro das informações em base de dados, medição da obra e registro fotográfico profissional. Tal qual o restante do acervo, as obras incorporadas são automaticamente tombadas pelo IPHAN.

No Acervo de arte a coleção de fotografias é dividida entre fotografias adquiridas ou já pertencentes ao MASP formando um fundo/coleção identificado no livro de tombo com a sigla (F) e a Coleção Pirelli-MASP de Fotografia, identificada no livro de tombo com a sigla (CP). Percebe-se ainda uma divisão de acervos do ponto de vista documental. Tanto o livro de tombo quanto a base de dados da coleção de fotografias são separados do livro de tombo e base de dados da coleção de arte do MASP. Os livros de tombo referentes à coleção de fotografias vão até o ano de 2005 para registro dessa coleção e a Coordenadora do Acervo aguarda um volume maior de fotografias para abertura de novo livro de tombo. Assim, as aquisições da Coleção Pirelli-MASP dos demais anos permanecem registradas nos catálogos publicados anualmente. A seguir, vemos um exemplo de registro em livro de tombo para

COLEÇÃO PIRELLI/MASP DE FOTOGRAFIAS					
COLEÇÃO	TOMBO	ARTISTA			
CP	831	Ribeiro, Hilton			
BIOGRAF					
São Paulo, 1952					
TÍTULO					
Valdemar					
		DATA DA FOTO		CAT/ P	
		1976-2002		14/89	
MANCHA	SUPORTE	PASSE-PARTOUT	DOADOR	ENTRADA	
2x(42 x 42)	65 x 112	80 x 120	Pirelli	2005	
OBSERVAÇÕES					
o suporte contém duas manchas com retratos da pessoa no passado e presente próximo					

fotografias no MASP:

Figura 4. Livro de Tombo da coleção de fotografias do MASP

Segundo Stradiotto¹⁹² (2011, informação pessoal), atualmente a base de dados para coleções de fotografias é exatamente igual à ficha do livro de tombo e abrange tanto a Coleção Pirelli-MASP de Fotografia como as demais fotografias do Acervo de arte.

Já a coleção de arte está catalogada na base de dados conhecida por Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes (Simba), criada a partir do

¹⁹² STRADIOTTO, Tariana. *Questionário respondido.* Mensagem recebida por cynthia_taboada@hotmail.com em 11 de jan. de 2011.

software patenteado *Donato* que vem sendo utilizado por diversos museus no tratamento documental de suas coleções de arte.¹⁹³

A Coleção Pirelli-MASP de Fotografia mantém-se no acervo do MASP como um conjunto definido, com características próprias e tratamento diferenciado do restante do acervo. Durante entrevista realizada em 2008 com Eunice Sophia, nos ativemos mais detalhadamente à questão documental das coleções fotográficas do MASP, levantando o contexto histórico sobre o assunto.

À época da criação da Coleção Pirelli-MASP de Fotografia chegou-se a colocar em estudo e teste uma ficha catalográfica específica para fotografias, como mostra a figura:

Para estudo - 1991

FICHA CATALOGRÁFICA - DOCUMENTO FOTOGRÁFICO

Nº TOMBO

Título Índio Yanomami

Local da foto _____

Data da foto 1976

Tipo de material ☐ Foto ☐ Slide ☐ Audiovisual ☐ Contato

Medida do suporte: 26 x 35,5 cm Medida da mancha: 22,2 x 33,3 cm

Suporte (Papel) PP 642 x 50,7 cm

P X B ☐

-papel fibra

-papel resinado

COR ☐

-DIRECT PRINT

-CIBAPRINT

-POLAROID

-PRINT (C41)

Negativo:

☐ em vidro ☐ celuloide ☐ outros

☐ colorido ☐ preto e branco

Autor (Fotógrafo) _____

Nome Artístico CLAUDIA ANDUJAR

Local e data do nascimento NEUCHÂTEL, SUÍÇA, NATURALIZADA BRASILEIRA NO BRASIL desde 1957

Printer _____

Conservação

☐ rasgado ☐ manchado ☐ com fungo

☐ perfeito ☐ escrito ☐ colada

Legibilidade: ☐ péssimo ☐ regular ☐ bom ☐ ótimo

Inscrições: _____

Observações: Coleção Pirelli, Arquivo de cláudia do arquivo (cláudia)

Referência Bibliográfica: CATALOGO Nº1 - MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO - COLEÇÃO Pirelli

Procedência: AMM

Data de entrada: 1991

Doador: Pirelli

Modo de aquisição ☐ compra ☐ empréstimo ☒ doação

Exposições: - Coleção Pirelli MASP 1991

- DINAMISMA, 1994 - CHAMPAGNE, 1995

- Galeria Municipal de Belém, (1996) - 26.04.96 a 04/04/96

Figura 5. Ficha catalográfica teste para a Coleção Pirelli-MASP de Fotografia

Trata-se de uma ficha onde vemos o início de uma pesquisa que contemplasse na documentação aspectos específicos para a catalogação de fotografias, apresentando

¹⁹³ São exemplos de museus que utilizam a Base de dados *Simba*, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu Castro Maya, no Rio de Janeiro, o Museu de Arte de Belém, o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, em Recife, entre outros.

além dos dados gerais de identificação da obra, dados mais específicos, no que diz respeito aos tipos de materiais fotográficos (foto, *slide*¹⁹⁴ ou contato), aos tipos de suportes (em papel de fibra ou resinado, em negativo de vidro ou celulóide), informações específicas referentes aos processos fotográficos (*polaroid*¹⁹⁵, *cibaprint*¹⁹⁶, *print C41*¹⁹⁷), além termos de identificação de problemas de conservação, por exemplo.

Porém, diante da dificuldade em mapear as especificidades da fotografia no curto prazo de tempo que se dispunha, segundo informa Eunice Sophia, o estudo não foi levado à diante. Em outro momento, quando a coleção de arte do MASP passou a ser informatizada e gerida por meio do sistema de informação *Simba*, foi sugerido que se cadastrasse a coleção de fotografias nessa base de dados da mesma forma que as demais obras do acervo, registrando características gerais da obra e informações de gestão de acervo e abrindo mão do registro de especificidades da linguagem fotográfica.

Eunice Sophia forneceu um exemplo dessa ficha catalográfica, completa e resumida, preenchida com informações sobre uma das obras da Coleção Pirelli-MASP de Fotografia, a título de estudo e teste, visando à inserção da coleção fotográfica na base de dados do acervo, como mostram as figuras que se seguem:

¹⁹⁴ Referente ao positivo direto

¹⁹⁵ Referente ao instantâneo fotográfico.

¹⁹⁶ Referente ao processo do Cibachrome.

¹⁹⁷ Referente ao processo de produção de fotografias coloridas convencionais

Seria assim Sophia 3/7/08
Simba **Ficha de catalogação** **d**

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand **1. Nº de Registro:**
79 CP

2. Nº de inventário:
3. Coleção: **Pirelli/Masp de Fotografia**
4. Objeto:
5. Autor 1: **CARLOS FADON**
6. Atribuído? **Não** 7. Função:
8. Autor 2:
9. Atribuído? **Não** 10. Função:
11. Autor 3:
12. Atribuído? **Não** 13. Função:
14. Cópia:
15. Título: **"Avenida Paulista, São Paulo, SP"**
16. Numeração dentro da série:
17. Título p/ etiqueta **"Avenida Paulista, São Paulo, SP"**
18. Assinada?: **Não** 19. Onde?:
20. Marcada?: **Não** 21. Onde?:
22. Datada?: **Não** 23. Data: **1983** 24. Onde?:
25. Período: **Século XX**
26. Localizada?: **Não** 27. Onde?:
28. Local: **Avenida Paulista, São Paulo, SP**
29. Transcr. da ass.:
30. Outras inscrições:
31. Edição:
32. Impressão/Fundição:
33. Nº da Edição:
34. Técnica: **fotografia preto/branco**
Dimensões da obra
35. Altura: **35,5 cm** 36. Largura/Diâmetro: **27,6 cm** 37. Profundidade: **0 cm**
38. Peso: **0 Kg** 39. Formato:
Dimensões da área impressa
3/7/2008 09:42 **Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand** 1 de 3
Av. Paulista, 1578 - Cerqueira César
01310-200 São Paulo, SP
Tel.: (11) 3251-5644 - Fax: (11) 3284-0574

Figura 6. Ficha catalográfica da base de dados *Simba* – f. 1. Sugestão de documentação para a Coleção Pirelli-MASP de Fotografia.

Simba		Ficha de catalogação		1. N° de Registro:	
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand		d		79 CP	
40. Altura: 0 cm		41. Largura/Diâmetro: 0 cm			
Moldura/Base/Passo partout					
42. Moldura? Não		43. Altura: 61 cm		44. Largura/Diâmetro: 51 cm	
		45. Peso: 0 Kg		46. Profundidade: 0 cm	
47. Descrição Formal					
Parte de um muro com duas colunas à esquerda e à direita, no centro, no alto, placa com inscrição "É PROIBIDO COLOCAR CARTAZES". Calçada com marca de São Paulo com sombras projetadas por 2 pessoas, provavelmente uma mulher e um homem dos quais, só se vê parte do segundo, desfocada. A coluna da esquerda também projeta sombra.					
48. Descrição de Conteúdo					
Parte de um muro com duas colunas à esquerda e à direita, no centro, no alto, placa com inscrição "É PROIBIDO COLOCAR CARTAZES". Calçada com marca de São Paulo com sombras projetadas por 2 pessoas, provavelmente uma mulher e um homem dos quais, só se vê parte do segundo, desfocada. A coluna da esquerda também projeta sombra.					
49. Temas:		ARQUITETURA			
50. Sub-temas					
Cidade de São Paulo - Avenida Paulista, Cercanias do MASP.					
Procedência					
51. Processo n°:		52. Data de aquisição: 28 7 1992 -			
53. Forma de aquisição: Doação					
54. Doador/Vendedor: Pirelli					
55. Valor de compra:					
56. Valor de seguro:					
57. Ex-Expropriários					
- Carlos Fadon Vicente.					
58. Exposições/Prêmios					
- Pirelli/Masp de Fotografia, 1992, MASP, Primeiro andar.					
59. Ref. Bibliográficas da obra					
- Catálogo de Exposição - MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO COLEÇÃO PIRELLI, 1992, p. 33, n° 2.					
60. Observações					
- doador: adquirido pela Pirelli do autor e doado ao MASP.					
- trainel/gaveta: mapoteca					

Figura 7. Ficha catalográfica da base de dados *Simba* – f. 2. Sugestão de documentação para a Coleção Pirelli-MASP de Fotografia.

Ficha de catalogação		1. Nº de Registro: 79 CP
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand		
61. Escola/Grupo Cultural: 62. Movimento: 63. Estilo: 64. Localização fixa: Reserva Técnica 65. Trainel/Gaveta: 66. Localização atual: Reserva Técnica 67. Foto?: Não 68. Negativo?: Não 69. Diapositivo?: Sim 70. Restaurado?: Não 71. Estado de conservação: Bom 72. Data da última avaliação: 73. Texto para etiqueta		
Número de vezes que o registro foi acessado: 9 Catalogação Catalogado por Rita de Cássia Pereira em 13/4/2005 Data da última alteração: 13/4/2005		

Figura 8. Ficha catalográfica da base de dados *Simba* – f. 3. Sugestão de documentação para a Coleção Pirelli-MASP de Fotografia.

Sugestão de documentação
Clephira
3/7/08

Ficha Resumida

d

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Pirelli Masp de Fotografia

CARLOS FADON

São Paulo, SP 1945 - ,

"Avenida Paulista, São Paulo, SP", Século XX

fotografia preto/branco, 35,5 x 27,6 cm

sem assinatura

3/7/2008

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Av. Paulista, 1578 - Cerqueira César

01310-200 São Paulo, SP

Tel.: (11) 3251-5644 - Fax: (11) 3284-0574

1

Figura 9. Ficha catalográfica da base de dados *Simba* – Ficha Resumida.

Essa tentativa de inserção da Coleção Pirelli-MASP de Fotografia na mesma base de dados do acervo de arte não foi aceita, segundo Eunice Sophia por questões

políticas internas entre Museu e patrocinador que não nos cabe aqui detalhar. O resultado foi a separação da Coleção Pirelli-MASP de Fotografia e dos conjuntos fotográficos pertencentes ao MASP no setor de documentação, nos livros de tombo e nas bases de dados.

Além disso, para a Coleção Pirelli-MASP foram elaboradas outras estratégias de divulgação e visibilidade, como a publicação dos catálogos anuais, divulgação das exposições na mídia e a produção de uma base de dados própria, com a finalidade de divulgação e acesso à pesquisa via *internet*. Este último processo foi iniciado em 2006 sob a coordenação de Anna Carboncini e do fotógrafo Carlos Fadon, e com consultoria do pesquisador Boris Kossoy para a metodologia documental. A essa base de dados criada para pesquisa e divulgação da Coleção Pirelli-MASP de Fotografia foi dado o nome de *eColeção*.¹⁹⁸

Na configuração dessa base de dados, foram previstos aspectos específicos para catalogação de coleções fotográficas, direcionados mais ao levantamento de termos descritores de conteúdo da imagem do que termos descritores de processos fotográficos e técnicas, embora estes também estejam contemplados na base de dados. O levantamento direcionado ao conteúdo das imagens foi elaborado tendo em vista três aspectos: espacial, cultural e presencial. Segundo Kossoy¹⁹⁹, autor da proposição metodológica, as categorias para delimitar termos descritores foram definidas da seguinte maneira:

- 1) A categoria espacial refere-se às características da *tomada do registro* (externa ou interna) em função da situação / ocorrência do tema, e ao *local* em que o mesmo se encontra (geografia).
- 2) A categoria cultural abrange informações de conhecimento (acumuladas pela cultura) acerca do contexto e das particularidades do tema registrado, em seu objeto principal e em seus objetos secundários. Os descritores desta categoria podem ser compreendidos, de forma simplificada, em três grandes subcategorias hierárquicas: *geral*, *intermediária* e *específica*. A subcategoria geral se refere, de forma abrangente, aos contextos amplos que envolvem e / ou dizem respeito ao tema registrado, assim como a partes dele. A subcategoria intermediária restringe essa abrangência fechando o ângulo na direção do objeto e, a subcategoria específica, particulariza e aprofunda o tema, no seu aspecto principal como nos demais aspectos secundários. Os descritores da categoria cultural devem trazer um peso antropológico, histórico, político, social, técnico, estético enfim, ao

¹⁹⁸ COLEÇÃO PIRELLI-MASP DE FOTOGRAFIA. Disponível em: <http://www.colecaopirellimasp.art.br/> Acesso em abril de 2008.

¹⁹⁹ KOSSOY, Boris. *Visões da Coleção*. Disponível em: <http://www.colecaopirellimasp.art.br/visoes/3>. Acesso em 15 de agosto de 2008.

registro, explicitando e aprofundando assim o seu valor enquanto documento. A categoria cultural refere-se, pois às aproximações culturais segundo *níveis hierárquicos* direcionados ao tema.

3) A categoria presencial refere-se ao registro fotográfico propriamente dito, isto é, ao que está gravado dentro dos limites da imagem: o iconográfico. Seus descritores devem trazer informações específicas ao tema representado na sua concretude sendo, portanto, de *ordem física*.

Essa metodologia de atribuição de termos descritores resultou numa base de dados onde as consultas que relacionam as obras entre si têm como ponto de partida os próprios descritores, que podem ser escolhidos de forma combinada (um ou vários ao mesmo tempo) e de forma inclusiva ou excludente (contém/não contém). Assim, é possível agrupar conjuntos por sua temática (arquitetura, comércio, esporte, *design*), por assunto retratado mais específico (escada, fábrica, sombra, homem), por tipos de tomada fotográfica (tomada interna, tomada externa), localidades retratadas (São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, Pará), bem como conjuntos de obras por autor, obras por ano e assim por diante. O formulário geral de pesquisa²⁰⁰ a partir do qual é possível visualizar o método de documentação utilizado que antecede a divulgação da coleção é como mostra a figura a seguir:

C O L E Ç Ã O P I R E L L I / M A S P D E F O T O G R A F I A

APRESENTAÇÃO | EDIÇÕES ANUAIS | AUTORES | PESQUISA | VISÕES DA COLEÇÃO | EVENTOS | CATÁLOGOS | CONTATO | ENGLISH

Pesquisa

Nome do autor ☐ contém ☐ não contém

Título de obra ☐ contém ☐ não contém

Registro de obra ☐ é ☐ não é CP

Descritores de obra ☐ contém ☐ não contém

☐ antena	☐ fotógrafo	☐ passarela
☐ Antonio Prado	☐ fotomontagem	☐ pássaro
☐ antropologia	☐ França	☐ pátio
☐ Antuérpia	☐ freira	☐ patrimônio histórico
☐ anúncio	☐ fruta	☐ pau-a-pique
☐ Aparecida do Norte	☐ fumaça	☐ pedestre
	☐ futebol	

Desselecionar todos

Data

Edição

Buscar

Figura 10. Formulário de pesquisa da Coleção Pirelli-MASP de Fotografia na base de dados *eColeção*

²⁰⁰ Informação disponível em: <http://www.colecaopirellimasp.art.br/pesquisa> Acesso em outubro de 2010.

O resultado de uma das consultas executadas, a partir do termo descritor *arquitetura*, é como se segue:

C O L E Ç Ã O P I R E L L I / M A S P D E F O T O G R A F I A

APRESENTAÇÃO | EDIÇÕES ANUAIS | AUTORES | PESQUISA | VISÕES DA COLEÇÃO | EVENTOS | CATÁLOGOS | CONTATO | ENGLISH

48 de 962 obras

« Página 1 de 12 »

Gravar esta pesquisa como PDF

Critérios: + Descritores de obra: arquitetura

Antonio Saggesse
Shopping Center Eldorado, 1988
gelatina / prata tonalizada
26,6 x 34,0 cm (28,0 x 35,4 cm)
CP0044
01-1991

Descritores
arquitetura
comércio
design

escada
reflexo
silhueta

São Paulo
tomada interna
vidro

Hans Günther Flieg
Fábrica Duchen-Peixe, 1953
gelatina / prata tonalizada
27,0 x 40,0 cm (40,9 x 50,1 cm)
CP0117
03-1993

Descritores
arquitetura
fábrica

sombra
São Paulo

tomada externa

Hans Günther Flieg
Museu de Arte de São Paulo, 1969
gelatina / prata tonalizada
30,1 x 39,9 cm (40,6 x 50,6 cm)
CP0119
03-1993

Descritores
arquitetura
homem

museu
Museu de Arte de São Paulo

São Paulo
tomada interna

Sérgio Jorge
Inauguração da Concha Acústica, Estádio do Pacaembu, 1958
gelatina / prata tonalizada
38,2 x 38,0 cm (59,9 x 49,5 cm)
CP0178
04-1994

Descritores
arquitetura
crucifixo
desfile
esporte

estádio
Estádio do Pacaembu
iluminação artificial
noite

público
São Paulo
tomada externa
vista

Figura 11. Relatório de consulta à base de dados *eColeção*

Critérios: + Descritores de obra: arquitetura
Antonio Saggesse <i>Shopping Center Eldorado</i> , 1988 gelatina / prata tonalizada 26,6 x 34,0 cm (28,0 x 35,4 cm) CP0044 01-1991	Descritores arquitetura comércio design	escada reflexo silhueta	São Paulo tomada interna vidro

Figura 12. Detalhe ampliado de item do relatório de consulta.

Nas Figuras 11 e 12 vemos um relatório de pesquisa que agrupa um conjunto de fotografias recuperadas a partir do termo *arquitetura*, cadastrado no processo de catalogação dessas fotografias. Cada item desse conjunto é constituído de uma legenda padrão, com dados de autoria, título, data, técnica, dimensões, acrescidas do número de registro e data de entrada da fotografia à coleção, de uma imagem em tamanho reduzido e de todos os descritores cadastrados para aquela fotografia, elencados em três blocos de acordo com os três critérios apresentados.

Este é um exemplo de base de dados voltada à pesquisa, neste caso pautada no relacionamento entre obras que possuem conteúdo visual semelhante e passível de descrição. Esse tipo de metodologia de catalogação – com atribuição de termos

descritores – foi verificado no trabalho desenvolvido pelo Instituto Moreira Salles e pelo Museu Paulista da USP, instituições voltadas ao atendimento de pesquisadores e produção de conhecimento.

Embora essa metodologia de agrupamentos por temáticas e assuntos retratados seja eficaz quando tratamos de fotografias de conteúdo figurativo ou passível de descrição, ela encontra dificuldades relevantes quando temos que tratar fotografias modernas e contemporâneas de conteúdo abstrato. Nessa situação, outros meios devem ser pensados a fim de relacionar exemplares entre si, assim como outros tipos de informações devem poder nortear a pesquisa.

Nesse sentido, buscando outro tipo de informação cadastrada no processo de catalogação que pudesse relacionar as imagens entre si, inúmeras pesquisas-teste foram realizadas a partir da base de dados *eColeção*. Os relatórios resultantes, de agrupamentos de imagens por meio de termos descritores em comum, permitem inferir que na ficha catalográfica elaborada há espaço de preenchimento para termos de contextualização histórica e teórico-crítica e de produção das imagens. Identificou-se a presença dos seguintes termos previamente cadastrados para pesquisa: *fotoclubismo*, *surrealismo*, *etnografia*, *realismo fantástico*, *publicidade*, *fotomontagem*, *polaroid*, *distorção*, *movimento*, *grafismo*, *pintura*, *radiografia*, *instalação*, *intervenção gráfica*, entre outros. A partir da seleção deles para pesquisa foram efetivamente gerados relatórios de consulta que agruparam fotografias em um conjunto. Esta constatação permite levantar a hipótese de que a catalogação das imagens na base de dados *eColeção* é antecedida e resultante da atividade de pesquisa dessas imagens, onde o profissional especializado em fotografia pôde informar dados para além das características físicas do objeto de coleção, trazendo à tona informações de contexto, de composição fotográfica, de evento originário de produção da imagem, e assim por diante.

Um último dado que pode vir a se consolidar como procedimento de documentação ainda deve ser mencionado e refere-se ao início de uma classificação de gêneros fotográficos que já está parcialmente presente na base de dados *eColeção*, mas é mais bem visualizado como critério de seleção de fotografias para a Coleção Pirelli-MASP de Fotografia, conforme aponta Soares²⁰¹ (2006, p.142-143).

Entende-se que a partir do momento em que a Coleção se consolida e se legitima, o discurso em torno do autor, do estilo, da preservação de

²⁰¹ SOARES, Carolina, op. cit., p. 142-143

uma memória é minimizado para dar lugar a questões que dizem respeito à fotografia contemporânea. [...] Essa mudança discursiva torna-se ainda evidente no décimo primeiro catálogo, no qual os membros do Conselho [Curador] passam a distinguir as fotografias por gêneros: fotojornalismo clássico, fotografia documental, fotografia publicitária, flagrantes, fotografias conceituais. Essa categorização parece uma estratégia que tenta garantir uma lógica entre a seleção das imagens presentes nos últimos catálogos e nos primeiros.

Parece-me importante a identificação desses termos, que refletem um pensamento organizado em relação ao universo fotográfico que foi selecionado para constituir a Coleção. Tal dado deve, portanto, fazer parte da documentação dessas fotografias, como elementos de contextualização de sua produção e circulação anteriores à incorporação ao acervo.

Por fim, em relação ao tratamento documental do Arquivo Histórico-fotográfico, existe um banco de dados que identifica os eventos relacionados às fotografias e aponta seu local de guarda. O sistema passou por uma grande reformulação entre 2003 e 2004, pelo projeto *Atualização tecnológica do banco de dados do acervo da Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo*, financiado por VITAE com o objetivo de ampliar a possibilidade de consulta ao acervo da Biblioteca, tanto na rede local quanto via *internet*.

Algumas Considerações

Neste levantamento de dados da situação anterior e atual das coleções fotográficas identificadas no MASP, é válido colocar em pauta ainda algumas considerações.

É possível identificar que existem dois tipos de divisão das coleções fotográficas no Museu. A primeira estabelece uma clara distinção entre fotografia artística, que tem seu lugar definido junto às demais obras de arte do Museu, e fotografia documental, de registro histórico que permanece como arquivo, como memória institucional na Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

A outra divisão diz respeito à política de acervo desenvolvida pelo MASP para fotografias consideradas objetos de arte. Enquanto as doações de fotografias artísticas recebidas durante a vida institucional do MASP são escassas e delas não temos muita informação, há se formando continuamente no Museu um conjunto representativo e demarcado de fotografias, através de um programa patrocinado de exposição e divulgação sistemática, como é o caso da Coleção Pirelli-MASP de Fotografia. Isso

demonstra o poder que algumas políticas têm na formação de acervos e consequentemente, na construção de uma história oficial, legitimada através da instituição museológica.

Outra questão que se pode levantar, abordada durante entrevista com Ivani Costa sobre o Arquivo Histórico-fotográfico, diz respeito a uma análise retroativa desse arquivo, levando em consideração a possibilidade da produção fotográfica que a princípio tinha função de registro documental passar a ser considerada também uma produção artística. A reanálise dessa produção, por parte de curadores e pesquisadores, pode trazer à tona justificativas estéticas e históricas que elevem alguns exemplares ou conjuntos fotográficos ao estatuto de obras de arte, sob novos discursos de legitimação diante de uma valorização atualizada dos fotógrafos da época, por exemplo.²⁰² É fato que o Arquivo Histórico-fotográfico possui fotografias produzidas por fotógrafos valorizados atualmente, tais como German Lorca e Alice Brill e alguns deles, como Peter Scheier e Hans Gunter Flieg têm algumas de suas obras incluídas na Coleção Pirelli-MASP de Fotografia.

O que poderia ser extraído de uma análise atenta dessa produção fotográfica é que no Arquivo Histórico-fotográfico podemos encontrar uma das facetas do fotógrafo-artista, como define Rouillé²⁰³ (1998):

Ao contrário do artista, que utiliza pontualmente ou exclusivamente a fotografia, e que se situa no mesmo plano da arte, o fotógrafo-artista tem por domínio a fotografia. É ela que modela sua visão, que define seu universo, que orienta seu processo estético; é ainda a fotografia que fundamenta sua cultura, seus saberes, suas relações; é a fotografia, enfim, que serve muitas vezes de moldura à sua atividade profissional (reportagem, publicidade, moda, arquitetura, retrato, etc.). Este ponto é capital: para o fotógrafo-artista, a fotografia é geralmente o lugar onde são exercidos ao mesmo tempo seu ofício e sua arte. Para o fotógrafo-artista, as regras de sua arte se confundem com as da ética documentária de seu ofício.

De forma que uma reavaliação dessa produção presente no arquivo histórico poderia trazer à tona novas perspectivas ao material documental.

²⁰² O levantamento feito a partir dos créditos das publicações institucionais do MASP nos fornece os nomes dos seguintes fotógrafos: Peter Scheier, Luiz Hossaka, José Xavier, Alice Brill, Hans Gunter Flieg, Roberto Maia, Rômulo Fialdini, Miroslav Javurek, German Lorca e Hugo Zanella, por exemplo. Muitos deles possuem obras incorporadas aos acervos de museus de arte, no Museu Lasar Segall e no Museu de Arte Moderna de São Paulo, por exemplo, e mesmo na própria Coleção Pirelli-MASP de Fotografia.

²⁰³ ROUILLE, André. Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº27, p. 302-311. dez. 1998.

Em Síntese

No MASP o panorama para preservação da fotografia e a síntese da situação atual e dos procedimentos utilizados para o tratamento documental de fotografias é como mostram as tabelas a seguir:

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand	Questionário preliminar – Síntese
Política de acervo para fotografias	Atualmente a política de acervo para fotografias está direcionada ao programa de exposições, aquisições e divulgação das edições anuais da Coleção Pirelli-MASP de Fotografia. Eventualmente o Museu recebe doações de fotografias que são integradas ao acervo de arte
Conservação das coleções	Reserva técnica, mobiliário e embalagens apropriados à preservação da fotografia. A Coleção Pirelli-MASP fica em local separado na reserva técnica e todas as obras estão montadas com <i>passe-partout</i>
Divulgação	Divulgação da Coleção Pirelli-MASP de Fotografia através do <i>site</i> criado para a coleção. Catálogos das edições anuais
Pesquisa	Atendimento pessoal, mediante agendamento. Base de dados <i>eColeção</i> configurada para consultas via <i>internet</i>
<i>Vintage Prints</i>	A Coordenadoria de Acervo relata que as fotografias são todas originais, não são assinadas e não possuem tiragem. Não expõem cópias museológicas no lugar dos originais

Tabela 5. Síntese a partir do Questionário Preliminar – MASP

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand	Tratamento documental – Síntese
Item pesquisado	Situação Atual e Procedimentos Utilizados
Ficha Catalográfica manual	Ficha do Livro de Tombo para fotografias. Separado do Livro de Tombo do Acervo
Sistema Informatizado	Ficha do Livro de Tombo em formato digital. Separado da Base de dados geral do Acervo
Dados Gerais relativos à Fotografia	Dimensões para imagem e suporte. Informação sobre tiragem
Dados Específicos sobre a Fotografia	Dados específicos podem ser informados no campo <i>Observações</i>
Padronização de termos e técnicas	Não foi possível averiguar no sistema utilizado pelo Acervo. Na Base de dados <i>eColeção</i> os termos utilizados para compor a legenda são padronizados, assim como os termos criados para pesquisa

Vocabulário controlado	O vocabulário criado para a catalogação da Coleção Pirelli-MASP na Base de dados <i>eColeção</i> é utilizado regularmente, de forma normatizada.
Termos descritores de conteúdo	A listagem de termos de conteúdo foi criada para a catalogação e pesquisa na Base de dados <i>eColeção</i> . Há uma grande variedade de termos listados
Termos descritores de pesquisa	A listagem de termos de pesquisa foi criada para a catalogação e pesquisa na Base de dados <i>eColeção</i> . Há vários termos listados.
Termos descritores de produção	A listagem de termos de pesquisa foi criada para a catalogação e pesquisa na Base de dados <i>eColeção</i> . Há vários termos listados.
Base de dados para Fotografias	Base de dados <i>eColeção</i> - divulgação da Coleção Pirelli-MASP via <i>internet</i>

Tabela 6. Tratamento documental para fotografias – MASP

3.3. Museu de Arte Contemporânea da USP

No Museu de Arte Contemporânea da USP o levantamento de dados foi feito a partir de questionário aplicado à Elvira Vernaschi, funcionária que trabalhou Museu na gestão de Walter Zanini e até 1998, através de consultas à Seção de Catalogação/Documentação da Divisão Técnica-Científica do Acervo, junto a Maria Cristina Cabral e Fernando Piola e consulta ao Arquivo Permanente do MAC, coordenado por Silvana Karpinski. Alguns dados acerca dos processos de tratamento documental de coleções fotográficas serão acrescentados a partir de experiência acadêmica que obtive junto à instituição entre 2005 e 2006.

Em relação aos aspectos museológicos pesquisados, apresento os dados levantados pelas diversas fontes como blocos de informação que abrangem o perfil da coleção fotográfica, aspectos de conservação e acondicionamento, pesquisa e divulgação e por fim sobre o tratamento documental dispensado às coleções fotográficas, como se segue:

Perfil da coleção

Há no MAC uma divisão bem definida entre fotografias que pertencem ao acervo de arte e fotografias de registro histórico-documental, consideradas arquivo. A partir dessa definição, a coleção de fotografias assimilada enquanto acervo de arte fica acondicionada na reserva técnica, e os conjuntos de fotografias de caráter histórico-documental são preservados no Arquivo Permanente²⁰⁴ da instituição.

O perfil para constituição da coleção fotográfica do acervo seguiu a linha temática do Museu, voltado a princípio para uma manifestação contemporânea da fotografia, conforme detalhado no Capítulo 2.

Em consulta à Seção de Catalogação/Documentação da Divisão Técnica-Científica do Acervo, obtive informações sobre o perfil dessa coleção fotográfica através de relatórios de consulta ao Sistema de Informação e Gerenciamento do acervo.

²⁰⁴ Nomenclatura utilizada pela coordenadora do Arquivo Permanente, Silva Karpinski, que considera o arquivo do MAC USP no sentido terminológico do termo Arquivo (Conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independentemente da natureza do suporte) e Permanente (Conjunto de documentos preservados em caráter definitivo em função de seu valor). Cf.: ARQUIVO NACIONAL. *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005, Publicações Técnicas, nº 51.

É preciso colocar que, embora estejamos delimitando para estudo uma coleção de fotografias no acervo, não é esse o entendimento do Setor de Catalogação em relação à fotografia, ou seja, o setor entende que o acervo do MAC-USP é composto por obras de arte onde a fotografia está incluída como um dos meios de produção dessas obras e assim não haveria uma coleção de fotografias delimitada. Então, tendo em vista essa ressalva e realizando um recorte para estudo, temos as seguintes informações.

O conjunto de fotografias do acervo é composto por 523 obras, sendo bastante presente a hibridação entre a fotografia e demais tipologias artísticas e variadas as formas de produção das imagens.²⁰⁵

Há representatividade de artistas brasileiros e estrangeiros e de uma produção fotográfica de todas as décadas do século XX, a partir da década de 1930, sendo predominante a presença de obras produzidas nas décadas de 1950 e 1970. Há ainda conjuntos consideráveis representantes da produção da década de 1980, 1960 e alguns poucos exemplares da década de 1990 e 2000. Estão presentes no acervo diferentes vertentes da fotografia ou gêneros fotográficos, tais como a fotografia documental, o fotojornalismo, a fotografia autoral e a fotografia experimental.²⁰⁶

Em termos de materiais e processos fotográficos, a coleção é constituída em sua maioria pela produção convencional da fotografia²⁰⁷. Além disso, há a presença da fotografia em desenhos e colagens, gravuras, pinturas, livros de artista, cartões-postais²⁰⁸, em projetos de arte conceitual e instalações. Nesse conjunto há também objetos fotográficos (em relevo ou tridimensionais), instalações fotográficas, fotografias como registros de ação²⁰⁹, diapositivos, fotogramas, radiografias e fotografias digitais.²¹⁰ Considerando ainda parte da coleção de arte conceitual em processo de catalogação e/ou revisão catalográfica, o Setor de Catalogação contabilizou cerca de

²⁰⁵ Nesta contagem, provavelmente muito do que poderá ser classificado futuramente como objeto híbrido ou parte de obras de arte conceitual não está contemplado em razão da coleção de arte conceitual estar em processo de catalogação ou revisão catalográfica. CABRAL, Maria Cristina; PIOLA, Fernando. *Questionário respondido*. Mensagem recebida por c_elias_t@hotmail.com em 03, 07 e 09 de nov. de 2009.

²⁰⁶ COSTA, Helouise, 2008, op. cit., p. 161-162.

²⁰⁷ São 366 exemplares do conjunto descritos no campo de informação *técnica* como “fotografia pb”, para fotografias com saís de prata e “fotografia em cores”, para fotografias coloridas, de acordo com as fichas catalográficas pesquisadas e análise do Setor de Catalogação sobre os conjuntos.

²⁰⁸ Exemplares descritos como “off set” ou “off set em cores” para a produção offset com imagens fotográficas.

²⁰⁹ Neste caso, incluindo ações, eventos, *performances*, *land art* presentes na arte contemporânea.

²¹⁰ Exemplares descritos como “impressão digital” ou “impressão digital em cores” para fotografias ou imagens digitais materializadas pelo processo de impressão digital.

234 obras desse conjunto classificadas como cópias fotográficas, diapositivos e postais.²¹¹

Já o Arquivo Permanente do MAC-USP é constituído por dossiês de exposição, registro fotográfico em geral de atividades do Museu, registro de construções, reformas e infraestrutura e registro de funcionários do Museu.

Relativo aos materiais fotográficos presentes no arquivo, este possui cerca de 10.000 exemplares de fotografias, 930 negativos, 105 cromos e 474 diapositivos. E é recente a assimilação de imagens digitais²¹².

Conservação e Acondicionamento

A coleção de fotografias do acervo de arte fica acondicionada na reserva técnica junto às demais obras de arte nas seguintes situações: a) penduradas em trainéis, quando são emolduradas, b) guardadas em mapotecas em embalagens individuais e com materiais adequados à preservação, c) apoiadas em estantes quando são objetos fotográficos tridimensionais e d) quando se tratam de instalações em que os projetos podem ser remontados, as obras são documentadas no arquivo e na base de dados e as partes são acondicionadas na reserva técnica de acordo com os materiais.

De acordo com o Setor de Catalogação/Documentação²¹³, o projeto do novo prédio prevê uma reserva técnica exclusiva para fotografias e com isso será possível controlar umidade relativa e temperatura adequadas para sua preservação.

Segundo Vernaschi²¹⁴ mesmo no início das atividades do MAC-USP foi dado o devido tratamento museológico para as fotografias do acervo, no que concerne à sua catalogação e acondicionamento. Em suas palavras:

[...] as fotos eram catalogadas e arquivadas dentro dos padrões museológicos e de conservação nos mais atualizados métodos [...] por algumas vezes em que estive selecionando obras para exposição, vi que elas estavam bem acondicionadas em mapotecas na área da reserva técnica, como era feito na minha época.

²¹¹ CABRAL, Maria Cristina. *Questionário respondido*. Mensagem recebida por cynthia_taboada@hotmail.com em 21 de dez. de 2010.

²¹² Este material está em processo de documentação e arquivamento e não foi contabilizado.

²¹³ Idem. *Questionário respondido*. Mensagem recebida por cynthia_taboada@hotmail.com em 13 de jan. de 2011.

²¹⁴ VERNASCHI, Elvira, *Questionário respondido*. Mensagem recebida por c_elias_t@hotmail.com em 27 de mar. de 2009.

Em seu estudo sobre as primeiras exposições de fotografia no Museu, Costa²¹⁵ (2008, p. 148) aponta que as ampliações fotográficas a serem exibidas eram geralmente coladas nos suportes, formando pôsteres. Tal forma de montagem é prejudicial à conservação do material fotográfico. Já no caso das exposições provenientes do MoMA havia orientação da própria instituição para a montagem das fotos para exposição.

Em relação ao Arquivo Permanente, em termos de conservação e acondicionamento, este se estruturou a partir de dois projetos de infraestrutura financiados pela FAPESP, em 1996 e 1998²¹⁶, para melhoria de acondicionamento e acesso ao público. Os projetos tinham o objetivo de aquisição de mobiliário e equipamentos para estruturação do setor e contratação de pessoal para procedimentos de conservação preventiva, tais como digitalização de parte do acervo, troca das embalagens e higienização.

Atualmente o conjunto de fotografias fica acondicionado em separado dos demais materiais do arquivo por questões de conservação física apropriada aos materiais fotográficos, mantendo a conexão com os conjuntos documentais dos quais fazem parte, como no caso dos Dossiês de exposição.

Pesquisa e Divulgação

Em virtude do MAC-USP ser uma instituição vinculada desde sua origem a uma Universidade, e que por esse motivo prima pela produção de conhecimento, é através das linhas de pesquisa do Museu e de seus pesquisadores que há o impulso para programas de exposição, aquisições e publicações sobre o acervo.

Em termos de atendimento a pesquisadores em geral, este é feito regularmente através de consultas ao Setor de Catalogação/Documentação, que atende a solicitações de informação. E quando a pesquisa pressupõe o acesso às obras, o Setor de Catalogação/Documentação tem como norma que atendimentos especiais são dados apenas a pesquisadores, mesmo os de iniciação científica e curadores.²¹⁷ O perfil do público pesquisador não é mapeado pela instituição.

²¹⁵ COSTA, Helouise, 2008, op. cit., p. 148.

²¹⁶ Silvana relata que em 1996 o projeto de financiamento da FAPESP foi feito em conjunto com a biblioteca e tinha o objetivo de aquisição de mobiliário e equipamentos para estruturação do setor. Mais tarde, em 1998, o novo projeto financiado tinha o objetivo de contratação de pessoal para procedimentos de conservação preventiva, tais como digitalização de parte do acervo, troca das embalagens e etc. Silvana completa que, em 2007-2008 elaborou novo projeto, para banco de dados específico para registros sonoros e migração de rolos de fita para mídia digital.

²¹⁷ CABRAL, Maria Cristina. *Consulta respondida*. Mensagem recebida por cynthia_taboada@hotmail.com em 13 de jan. de 2011.

Outras formas de pesquisa estão disponíveis, por meio das publicações sobre o acervo e através do Acervo Virtual MAC²¹⁸, que possui um sistema de busca com campos definidos, dando acesso a algumas obras do acervo, ou através do Catálogo Virtual, também disponível a partir do *site* do Museu, com consulta por ordem alfabética de artistas. Durante a pesquisa através do *site*, o pesquisador pode contar com o auxílio de um glossário virtual. A seguir, a Figura 13 mostra a forma de busca na base de dados via *internet*, onde vemos também o acesso ao Catálogo Virtual e ao Glossário mencionados.

Figura 13. Tela de pesquisa do Acervo Virtual MAC-USP.

Conforme relato da documentalista Cabral²¹⁹ (2011, informação pessoal), há estudo para aperfeiçoamento da base de dados do MAC e de sua interface para a *internet*, para que fique disponível à consulta pública, com informações provenientes do Sistema de Informação e Gerenciamento do Acervo.

Em relação à pesquisa do Arquivo Permanente, o material mais acessado por pesquisadores, segundo a Coordenadora do arquivo Silvana Karpinski, são os Dossiês de exposição, que contém imagens de montagem das exposições, procedimentos de conservação executados e abertura das exposições.

²¹⁸ ACERVO VIRTUAL MAC. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/acervo/frames.asp?menu=1>. Acesso em novembro de 2009.

²¹⁹ Idem. *Questionário respondido*. Mensagem recebida por cynthia_taboada@hotmail.com em 21 de dez. de 2010.

Vintage prints

O conceito de original fotográfico, inserido em uma lógica de mercado, ao que parece até 1998 não havia se estabelecido como um critério consolidado no Museu para lidar com os exemplares fotográficos. No entanto, a informação pertinente à tiragem ou série fotográfica é mencionada por Vernaschi²²⁰ nos seguintes termos:

[...] as peças eram catalogadas como originais ou como reprodução quando exibiam número de produção, igual como no caso de gravuras.

Em consulta ao Setor de Catalogação/Documentação do MAC-USP sobre aquisições de fotografias assinadas e informações sobre tiragem, Cabral²²¹ (2011, informação verbal) relata que apesar de não recordar sobre exemplos de ampliações fotográficas tradicionais com tiragem no acervo, afirma que algumas são assinadas no verso e que o Museu normalmente recebe em doação ou compra ampliações fotográficas. Em relação à exposição de cópias museológicas no lugar dos originais fotográficos:

O MAC já expôs cópias museográficas ampliadas de fotografias do Acervo; em geral, os curadores fazem uso desse recurso quando as fotos originais são de formato pequeno e quando seu conteúdo é muito mais a apresentação de uma idéia ou um registro de uma ação (Arte Conceitual). Essas cópias museográficas são feitas a partir das cópias existentes no acervo, ou seja, não são ampliações feitas a partir dos negativos porque o MAC não possui negativos em seu Acervo.²²²

Atualmente, com o depósito da coleção de Edemar Cid Ferreira no Museu, a questão apresentou-se de maneira mais recorrente no conjunto de fotografias dessa coleção, em razão de muitas fotografias serem assinadas pelos seus autores e apresentarem dados de tiragem. No entanto, essa é uma situação recente, referente a um conjunto que não é considerado como pertencente ao MAC-USP em caráter definitivo, motivo pelo qual não está contemplado nessa análise.

Tratamento documental

Sobre procedimentos de tratamento documental, as obras da coleção passam pelas seguintes etapas: levantamento de dados gerais da obra em ficha catalográfica,

²²⁰ Loc. cit.

²²¹ CABRAL, Maria Cristina, 2011, op. cit.

²²² Idem.

tombamento institucional, registro das informações em base de dados, medição da obra, diagnóstico de conservação e registro fotográfico.

Em consulta ao Setor de Catalogação/Documentação da Divisão Técnica-Científica de Acervo MAC-USP, Cabral²²³ (2010, informação pessoal) relata o histórico de procedimentos de catalogação anterior à criação da Seção de Catalogação/Documentação no Museu:

Antes de 1983, quando foi criada a Seção de Catalogação/Documentação, a catalogação do Acervo era feita de forma precária; as fichas eram datilografadas ou preenchidas manualmente. Na verdade, eram muito parecidas com o modelo utilizado hoje, mas muitos campos eram deixados em branco; só se preenchia – e de modo bastante descuidado, os campos principais: artista, título, data, técnica, dimensões, procedência imediata. Algumas poucas vezes, as ‘catalogadoras’ preenchiam os campos inscrições e sinais. Nas décadas de 60/70, o MAC tinha uma equipe reduzidíssima para cuidar de tudo; a catalogação e documentação do acervo eram sempre relegadas a 2º plano; por falta de tempo, embora tivessem uma ficha completa, as funcionárias do Acervo acabavam fazendo anotações sumárias, pois sua maior preocupação era a produção de exposições do acervo, suas montagens e desmontagens. Após o primeiro regimento dos museus da USP, de 1982, os museus puderam criar e contratar equipes específicas para o desenvolvimento de todas as atividades museológicas. Com isso, a catalogação passou a ser feita de maneira mais cuidadosa.

Nas Figuras 14 e 15, vemos um exemplo de ficha catalográfica manual do período correspondente à incorporação de fotografias ao acervo, na década de 1970.

²²³ CABRAL, Maria Cristina. *Questionário respondido*. Mensagem recebida por cynthia_taboada@hotmail.com em 21 de dez. de 2010.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

Data de Registro: 22/12/1973	N.º de Registro: 43, 34, 2	Localização: Documento:
Autor: Otth, Jean	Dados biográficos: Lauranne, Juíça, 1940	
Título da Obra: Sem Título (foto de vídeo Lape 2)	Data:	
Procedência: Doação do artista	Valor aquisitivo:	
Entrada no acervo: 22/11/1973		
Coleção:	Suporte:	
Técnica: foto/branco e preto	Data:	
Assinatura: 45 X 100,6		
Dimensões:		
Película pictórica: Nas bordas há sinais brancos ocasionados pelo desprendimento de pigmentos com perfurações		
Película protetora:		
Suporte:	Marcas: Verso, a lápis OTTH FW P 43, 34, 2	
Chassis:	Marcas:	
Moldura:	Marcas:	

Figura 14. Ficha catalográfica manual do Acervo MAC-USP – (frente)

Estado de Conservação: Manchas de amassadura e perfurações nas bordas. Perfurações nas bordas

Tratamentos:

Descrição da obra:

Assinatura: 45 X 100,6

Técnica: foto/branco e preto

Coleção:

Entrada no acervo: 22/11/1973

Observações:

Procedência: Doação do artista

Título da Obra: Sem Título (foto de vídeo Lape 2)

Autor: Otth, Jean

Registro: 22/12/1973

Data de Registro:

Responsável pelo inventário:

Figura 15. Ficha catalográfica manual do Acervo MAC-USP – (verso)

Podemos perceber que, embora vários campos de informação estivessem contemplados, estes eram pensados para atender ao acervo em geral, incluindo o gênero

fotográfico. A iniciativa de informatização do acervo do Museu ocorreu durante a gestão de Aracy Amaral, em 1986. Cabral²²⁴ (2009, informação pessoal) também relata todo o histórico de elaboração e implantação da base de dados do Museu, que passou à sua responsabilidade nas duas décadas seguintes, bem como o aperfeiçoamento da base de dados para um Sistema de Informação e Gerenciamento do Acervo.

O primeiro banco de dados do Acervo MAC USP foi iniciado em agosto/1986. A princípio, foi projetado por um programador de sistemas contratado pelo MAC para isso, que fez uma estrutura muito simples a partir de conversas que teve com Sônia Salzstein (coordenadora da Divisão de Acervo) e Aida Cordeiro (catalogadora). [...] Fui escolhida para fazer a alimentação desse banco a partir de setembro/1986 (nesta época eu era estagiária da Seção de Catalogação/Documentação). Conforme fazia esse trabalho de digitação, notei alguns problemas na estrutura e passei a fazer solicitações de modificação para o programador. Esse profissional me deu assessoria por cerca de 4 meses; depois, o contato com ele passou a ser esporádico e durou mais uns 2 ou 3 meses. [...] O *software* utilizado era o Base III. Com essa limitação, só era possível cadastrar os principais dados biográficos e catalográficos, mas isto já era bastante útil para agilizar consultas, pois era possível filtrar certos conjuntos e imprimir sua lista em poucos minutos.

Após sua contratação como funcionária do Museu em 1987, Cabral atuou no sentido de aperfeiçoar a base de dados de acordo com as demandas de pesquisa e documentação do acervo, bem como atualizar o sistema de informática necessário, pela compra de equipamentos e licenças de *software*, através de projetos de financiamento da própria Universidade e da FAPESP, processo percorrido na década de 1990.

No início de 2001, Cabral relata que, através de projeto de infraestrutura financiado pela FAPESP, conseguiu aperfeiçoar a base de dados e transformá-la em um Sistema de Informação e Gerenciamento do Acervo:

Este foi o momento em que o Banco de Dados do Acervo foi transformado num Sistema de Informação e Gerenciamento do Acervo MAC-USP. Foi nessa época que desenvolvi todas as tabelas, consultas, formulários e relatórios utilizados hoje (eventualmente, faço pequenas mudanças nessa estrutura para aperfeiçoar o sistema). [...] Hoje, somos 4 usuários - 2 da catalogação, 2 de empréstimos; usamos o Access 2003, mas o banco não pode crescer porque estamos no limite permitido por esse aplicativo.²²⁵

²²⁴ CABRAL, Maria Cristina; PIOLA, Fernando. *Questionário respondido*. Mensagem recebida por c_elias_t@hotmail.com em 03, 07 e 09 de nov. de 2009.

²²⁵ Idem.

Atualmente Cristina Cabral continua planejando o aperfeiçoamento do Sistema, ampliando suas possibilidades de armazenagem de informação e relacionamento entre dados.

[...] pretendemos integrar as áreas de conservação e restauro, e a área de pesquisa do Acervo. Teremos novas tabelas e novos usuários desse Sistema. Nosso próximo desafio é a mudança de plataforma para WEB; com essa mudança, nosso sistema ficará mais ágil e não terá restrições físicas de acesso; além disso, poderemos disponibilizar formas de consulta desenvolvidas especialmente para o público externo (grande público e pesquisadores).²²⁶

Todo o acervo é catalogado na mesma base de dados. Da mesma forma que no MAM-SP e no MASP²²⁷, a base de dados foi pensada para atender ao conjunto do acervo e às demandas de gerenciamento desse acervo, e não a coleções ou tipologias artísticas em específico. A partir dessa premissa, passamos a analisar, da mesma forma que no MAM e MASP, quais informações sobre fotografia são possíveis de serem detalhadas e informadas nessa estrutura de base de dados.

O Sistema de Informação é constituído por vários formulários de cadastro de informações sobre as obras e seu gerenciamento e sobre exposições, artistas e publicações relacionados ao acervo. A visualização desses formulários é como se segue²²⁸:

²²⁶ Loc. cit.

²²⁷ Considerando apenas a base de dados do Setor Acervo do MASP – *Simba* - e não a base de dados *eColeção*.

²²⁸ CABRAL, Maria Cristina. *BDA MAC-USP*. Mensagem recebida por cynthia_taboada@hotmail.com em 13 de jan. 2011.

ARTISTAS : Formulário

► Código: 1256 Artista: BORBA, GABRIEL Gabriel BORBA
 Nome civil: Atuação: N Continente: AS Países:
 Nascimento: São Paulo, SP Brasil 1942 Morte:
☐ Selegonar

► 2007.1.2.1/7 Título: Operador original Data: 1974/75 Modo de exibição
 2007.01.0002.01/7 a/s/r: Título álbum/série/instalação:
 Nº peças: 7 Procedência: Doação artista
 Histórico:
 Técnica: diapositivo em cores 35 mm
 Obs. técnicas:
 Altura: 2,4 Largura: 3,5 Profundidade:
 Alt. gravura: Larg. gravura: tiragem: n/c
 Moldura/base: Sim Alt.: 5 Larg.: 5 Prof.: Material: plástico
 Assinatura e data: no diapositivo nº7; "gabriel borba" e "1974/75"
 Inscrições: no diapositivo nº1: "(operator: give 15 seconds of projection to the pictures 1,2 and 7," e abaixo "the pictures 3,4,5 and 6 should be changed as quick as possible)"
 Sinais: na face da moldura, borda superior: marca d'água "ESTE LADO PARA A TELA"; borda inferior: marca d'água "DIAMOUNT" e abaixo "IND. BRASILEIRA PAT. R.009.604/74";
 Obs.: 1) Obra composta por uma sequência de 7 diapositivos; 2) Feita para participar da exposição em Michigan e na Itália (1976), essa cópia foi doada ao MAC USP na época dessas exposições, mas nunca foi catalogada, nem apresentada ao Conselho Deliberativo para aprovação da doação;
 RUSP:
 Mercúrio:
☐ digitalizado

Catalogador: E.M.; C.C. Laboratório: papel Cromo Negativo Conceitual ☒ Selegonar:
 Tombo individual: 2007.1.2.1/7 trainel
 Reserva Técnica: Papel Sala: Unica provisório:
 Localização: M-30/D Pasta: antes:
 Registro: 1 de 1
 Data Chegada: Seguro US\$:
 Data Conselho: Data Avaliação: 15/02/1987
 Data Catalogação: 02/02/2007 Conservação: 22/12/2010 - esmaecimento de cores diapositivos 1, 2 e 7; película IPD assinado:
 Registro: 29 de 29
 Registro: 1256 de 1285

Formato: projeção em parede fotografia
 EXPO CROM IPD novo
 Relatório Completo

Código	NO TOMBO	ARTISTA
1256	2007.01.0002.01/7	BORBA, GABRIEL

Figura 16. Formulário do Sistema de Informação e Gerenciamento do Acervo MAC-USP.

Vemos pela Figura 16 que o Sistema de Informação e Gerenciamento do Acervo criado por Cabral é bem amplo e detalhado. Nele, são previstos para preenchimento uma série de dados gerais sobre as obras, tais como informações de identificação (autoria, título, data), informações sobre características físicas (técnica, formato, dimensões das obras e dos suportes secundários) e dados sobre histórico e procedência, com a presença de campos de descrição para assinatura, inscrições e sinais²²⁹. Estão presentes também informações para identificação institucional e gestão de acervo (número de tombo e número USP, data de chegada da obra e incorporação ao acervo, localização na reserva técnica ou provisória, valor de seguro e data de avaliação, laudo de conservação e recomendações, imagens digitais, negativos ou cromos relacionados à obra), além de dados sobre o artista (nome civil e nome do artista, data e local de nascimento e morte, locais de atuação), e controle do cadastro das informações, pela identificação do catalogador.

²²⁹ Também nomeados por marcas.

As informações sobre exposições e publicações relacionadas às obras, compromissos de empréstimo agendados para determinada obra e detalhes para contato com seus autores ou herdeiros são cadastrados em subformulários, perfazendo um conjunto de informações que podem ser visualizadas concomitantemente. Embora não caiba aqui detalhar os subformulários de gerenciamento de acervo, eles podem ser visualizados nas figuras a seguir:

Figura 17. Subformulário catalográfico vinculando exposição à obra do acervo MAC-USP

Figura 18. Subformulário catalográfico vinculando publicação à obra do acervo MAC-USP

Figura 19. Subformulário - Compromisso de empréstimo de obra do acervo MAC-USP

A base de dados dá ênfase ao conjunto do acervo, apontando quando necessário algumas particularidades de cada obra, tais como informações ou termos auxiliares da técnica já descrita, registradas no campo *Obs. Técnicas*, informações sobre montagem de instalações, registradas em subformulário, e descrições de partes de obras, álbuns ou séries, registradas no campo *Observações Gerais*. Além disso, tudo que não está previsto nos campos de preenchimento disponíveis na base de dados é preenchido nos campos de *Observações Gerais*.

A seguir, vemos no subformulário da Figura 20, campos de preenchimento para informações mais específicas de obras de arte multimídia, instalações, projetos de arte conceitual, agrupamentos e ambientes fotográficos que pressupõem montagem.

Figura 20. Subformulário – Detalhamento para montagem de instalações e obras similares

Esse subformulário catalográfico abrange diversas situações com as quais a fotografia interage ou é o elemento principal. Pode ser analisado como um dos exemplos de estratégia de documentação que interage com a produção fotográfica contemporânea, aprofundando o processo de documentação. No caso do que propõe esta pesquisa, o subformulário poderia ser reformulado para formatos similares e ampliado, com campos de informação pensados para diferentes situações onde a fotografia esteja contemplada, solucionando boa parte das questões de documentação da produção fotográfica contemporânea, da arte contemporânea que é fotográfica, ou até mesmo da arte conceitual que carrega elementos fotográficos. Para o Sistema de Informação em questão, o subformulário funciona para toda obra de arte que necessita de detalhamento de montagem.

Sobre a presença de campos de informação específicos para as várias categorias de obras presentes no acervo de arte, Cabral²³⁰ aponta:

Quanto a campos específicos para determinadas técnicas, o sistema tem suas limitações; seria muito complicado ter fichas diferenciadas para cada categoria de obras do acervo; então, optei por um modelo padrão, que possa ser usado em qualquer caso (técnicas tradicionais ou contemporâneas); dados específicos podem ser informados no campo de observação.

²³⁰ CABRAL, Maria Cristina. *Questionário respondido*. Mensagem recebida por cynthia_taboada@hotmail.com em 21 de dez. de 2010.

Em consulta anterior à Seção de Catalogação sobre a mesma questão, porém relacionada especificamente à documentação de fotografias, temos a confirmação de que as informações mais específicas poderiam ser mencionadas nos campos de *Obs. Técnicas e Observações Gerais*:

A tabela catalográfica do Sistema Informatizado do Acervo MAC USP não contém campos específicos para a categoria fotografia. Criei campos que podem ser utilizados para qualquer técnica. Eis alguns: CATEGORIA – tridimensional, pintura, desenho, gravura, fotografia, etc. (às vezes utilizo mais de uma palavra para definir a categoria; ex.: tridimensional – escultura; tridimensional – instalação); este campo é muito utilizado para fazer filtros do Acervo, ou seja: se eu quero um relatório das fotografias do acervo, basta fazer uma consulta cuja restrição seja a palavra "fotografia" no campo categoria; TÉCNICA – fotografia pb sobre papel; diapositivo 35 mm (por enquanto, não utilizamos definições técnicas específicas dessa área, como por exemplo: gelatina e prata); como já disse o Fernando²³¹, este é o campo utilizado para as etiquetas de exposição; Os campos OBS TÉCNICA e OBS GERAL são utilizados respectivamente como complemento de informação e como detalhamento ou descrição técnica, se necessário.²³²

No entanto, o estudo de Freire²³³ (1999) em relação à coleção de arte conceitual do MAC-USP, e a diversidade da produção fotográfica que encontramos em museus de arte demonstram a necessidade de aperfeiçoar meios e métodos de documentar essas produções mais detalhadamente e de forma padronizada, a partir das possibilidades e recursos do sistema de informação utilizado e do trabalho continuado das equipes de documentação, pesquisa e informática do Museu.

Uma análise detalhada a partir dos relatórios de consulta à base de dados fornecidos pelo Museu²³⁴, sobre as descrições de técnica para fotografias ou descrições de técnica para obras das quais a fotografia faz parte, nos fornece a complexidade em classificar as obras que envolvem a fotografia ou o gênero fotográfico como categoria à priori²³⁵ a partir das opções disponíveis na base de dados do Museu. Percebemos através da consulta ao Setor de Catalogação que algumas fotografias são ao mesmo tempo registro de ação e parte de livro de artista, ou registro de ação e cartão-postal, ou então

²³¹ Fernando Piola detalha o campo *Técnica* da base de dados do acervo MAC-USP da seguinte maneira: O campo técnica apresenta de forma exata a técnica empregada, essa é a informação que aparecerá na legenda da obra, nela é mencionado o suporte inclusive. Cf. PIOLA, Fernando. Publicação eletrônica [questionário respondido]. Mensagem recebida por c_elias_t@hotmail.com em 03 de nov. de 2009.

²³² CABRAL, Maria Cristina, op. cit.

²³³ Cf. FREIRE, Maria Cristina Machado. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999, 197 p.

²³⁴ Alguns exemplos desses relatórios de consulta estarão presentes no Anexo da pesquisa.

²³⁵ Representando um conjunto coeso por suas especificidades modernistas.

projeto de arte conceitual e registro de ação, ou então objeto tridimensional e instalação, ou então fotografia digital e fotomontagem e assim por diante, somando duas ou mais informações, a princípio classificatórias. Este é um dos pontos que a metodologia de documentação deveria poder encontrar soluções aplicáveis aos sistemas informatizados, entre o detalhamento de informações e classificações não excludentes e uma visualização de fácil entendimento dos conjuntos fotográficos pesquisados.

Por outro lado, a consulta revela que, se estas informações mais específicas foram trazidas em relatórios, relacionando as obras entre si, é porque essas informações foram cadastradas no processo de catalogação, em algum campo passível de consulta. Isso revela um processo em andamento, de aperfeiçoamento da documentação diante da diversidade da arte contemporânea.

Para esse caminho é preciso salientar que o processo de documentação se inicia muito antes do cadastramento das informações, sobretudo pelo processo de pesquisa e análise de informações anteriores à sua inserção numa base de dados.

As Figuras 21 e 22 a seguir mostram a ficha catalográfica atual, como relatório impresso dos campos de informação que foram preenchidos, a partir dos campos disponíveis no Sistema. A ficha escolhida para exemplo mostra a revisão catalográfica feita no ano 2000, da mesma obra visualizada na ficha catalográfica manual, da década de 1970, do artista Jean Otth²³⁶.

²³⁶ Arquivos digitais fornecidos pelo Setor de Catalogação/Documentação do MAC-USP.

data da catalogação: 17/3/2003 estado de conservação nesta data: Regular. Arranhões na gelatina do papel fotográfico; sujidade no verso; perfurações nas bordas; abaulamento

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo **USP MAC**

Nº de registro MAC USP: **1973.17.1.1** nº de peças: 1

1242 artista: **OTTH, JEAN** Lausanne Suíça 1940

título: **Limite** data: **1973**

Série Video Tape

procedência: **Doação artista**

histórico:

tipo: **fotografia/registro de ação** formato de apresentação: **planificado**

técnica: **fotografia pb sobre papel**

dimensões: **74,7 x 100 x cm** gravura: **x cm**

obs. técnicas: tiragem:

moldura/base: **x x cm**

assinatura e data: **S.A.; S.D.**

outras inscrições: **no verso, parte inferior da borda direita, a lápis: "OTTH FNP (...)" (inscrição parcialmente ilegível); c.i.e., a lápis: "OTTH, Jean, MAC USP 1973.17.1.1"**

valores para efeito de seguro US\$

Data da avaliação: **15/10/2007**

data de chegada: **22/11/1973**

data da reunião do Conselho Deliberativo: **22/11/1973**

IPD assinado: ☐

obs.: 1) Nº de registro anterior 73.162.2 ou 73.34.2 (catalogação feita em 1973);
2) Para efeito catalográfico, neste lote de doação, considerou-se a autonomia de cada fotografia em relação ao conjunto, tendo em vista tratar-se de uma seleção, feita pelo artista, de 10 fotos de diferentes videotapes de uma mesma série, enviada para a XII Bienal de São Paulo como um panorama deste seu trabalho (Les Limites). Os videotapes têm representações fotográficas quantitativamente diferentes nesse panorama; alguns estão representados por 2 ou 3 fotos, e outros, por apenas 1;
3) Avaliação para efeito de seguro: em 1986, o marchand Jean Boghici foi contratado para fazer a avaliação individual do Acervo de Arte Internacional do MAC. Diante das dificuldades de se avaliar a produção conceitual da década de 1970, o marchand sugeriu que adotássemos o valor simbólico de US\$ 50,00 (cinquenta dólares americanos) para cada unidade/prancha do Acervo de Arte Conceitual. Sendo assim, adotamos provisoriamente o valor sugerido, até que essa obra possa receber uma avaliação específica de um profissional do mercado artístico;
4) Avaliação para efeito de seguro: em 10/2007, optamos por elevar o piso mínimo a US\$ 200,00 (duzentos dólares americanos) para as obras em papel que ainda não tenham passado por avaliação profissional do mercado artístico

autor do registro: E.V.; H.Y.; V.D.; E.M; C.C.

Figura 21. Ficha Catalográfica do Acervo MAC-USP. Relatório impresso - f. 1

data da catalogação: 17/3/2003 estado de conservação nesta data: Regular. Arranhões na gelatina do papel fotográfico; sujidade no verso; perfurações nas bordas; abaulamento

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo **USP MAC**

Nº de registro MAC USP: **1973.17.1.1** nº de peças: 1

1242 artista: **OTTH, JEAN** Lausanne Suíça 1940

título: **Limite** data: **1973**

Série Video Tape

procedência: **Doação artista**

histórico:

tipo: **fotografia/registro de ação** formato de apresentação: **planificado**

técnica: **fotografia pb sobre papel**

dimensões: **74,7 x 100 x cm** gravura: **x cm**

obs. técnicas: tiragem:

moldura/base: **x x cm**

assinatura e data: **S.A.; S.D.**

outras inscrições: **no verso, parte inferior da borda direita, a lápis: "OTTH FNP (...)" (inscrição parcialmente ilegível); c.i.e., a lápis: "OTTH, Jean, MAC USP 1973.17.1.1"**

valores para efeito de seguro US\$

Data da avaliação: **15/10/2007**

data de chegada: **22/11/1973**

data da reunião do Conselho Deliberativo: **22/11/1973**

IPD assinado: ☐

obs.: 1) Nº de registro anterior 73.162.2 ou 73.34.2 (catalogação feita em 1973);
2) Para efeito catalográfico, neste lote de doação, considerou-se a autonomia de cada fotografia em relação ao conjunto, tendo em vista tratar-se de uma seleção, feita pelo artista, de 10 fotos de diferentes videotapes de uma mesma série, enviada para a XII Bienal de São Paulo como um panorama deste seu trabalho (Les Limites). Os videotapes têm representações fotográficas quantitativamente diferentes nesse panorama; alguns estão representados por 2 ou 3 fotos, e outros, por apenas 1;
3) Avaliação para efeito de seguro: em 1986, o marchand Jean Boghici foi contratado para fazer a avaliação individual do Acervo de Arte Internacional do MAC. Diante das dificuldades de se avaliar a produção conceitual da década de 1970, o marchand sugeriu que adotássemos o valor simbólico de US\$ 50,00 (cinquenta dólares americanos) para cada unidade/prancha do Acervo de Arte Conceitual. Sendo assim, adotamos provisoriamente o valor sugerido, até que essa obra possa receber uma avaliação específica de um profissional do mercado artístico;
4) Avaliação para efeito de seguro: em 10/2007, optamos por elevar o piso mínimo a US\$ 200,00 (duzentos dólares americanos) para as obras em papel que ainda não tenham passado por avaliação profissional do mercado artístico

autor do registro: E.V.; H.Y.; V.D.; E.M; C.C.

Figura 22. Ficha Catalográfica do Acervo MAC-USP. Relatório impresso - f. 2

Assim como a ficha catalográfica é um relatório impresso de informações cadastradas na base de dados do Museu para uma das obras do acervo, outros relatórios de conjuntos de obras por tipo de informação pesquisada podem ser obtidos através de consultas relacionais elaboradas na base de dados.

Sobre as formas de pesquisa ao acervo a partir do sistema informatizado, o Setor de Catalogação do MAC-USP informa que o sistema utilizado permite que sejam efetuadas consultas a partir de qualquer campo de informação presente nos formulários existentes, bem como podem ser elaboradas consultas combinadas, com mais de um campo de informação pesquisado. De acordo com Cabral²³⁷:

O Access permite qualquer tipo de filtro [...]. Faço a intermediação entre o pesquisador e o Banco de Dados do Acervo MAC USP, portanto, posso formatar qualquer tipo de consulta para atender a solicitações específicas. [...] Todos os campos de todas as tabelas podem ser pesquisados; inclusive, na maior parte dos casos, precisamos fazer pesquisas combinadas, ou seja, precisamos pesquisar conteúdos de mais de um campo [...] O sistema não possui uma interface amigável; tenho facilidade de uso porque criei o banco, fiz a alimentação dele, e o uso diariamente há 24 anos, portanto, sei exatamente que informação procurar e em que campo. Mas, hoje em dia, com a internet, sabemos de plataformas de consulta muito mais amigáveis, em que o usuário comum pode fazer intuitivamente o uso de filtros até chegar ao conjunto específico desejado. Um dia, quem sabe, vamos migrar para uma plataforma que possa ser disponibilizada para pesquisadores e grande público. É o que pretendemos.

Conforme pretendemos demonstrar, a separação de informações em campos distintos num sistema de informação onde haja padronização da linguagem e um vocabulário controlado para cadastrar termos descritores, termos técnicos e termos de contextualização permite que as pesquisas relacionais entre conjuntos de obras, no caso conjunto de fotografias de uma coleção ou acervo sejam eficientes aos pesquisadores e forneçam dados precisos à sua pesquisa.

Em relação ao Arquivo Permanente, o tratamento de conservação e documentação do material textual e iconográfico acumulado nas décadas de 1960 e 1970, iniciou somente em 1996, durante a primeira gestão de Lisbeth Rebollo Gonçalves, a partir da contratação de profissional especializado para dar início ao trabalho de documentação desse arquivo.

²³⁷ CABRAL, Maria Cristina. *Questionário respondido*. Mensagem recebida por cynthia_taboada@hotmail.com em 21 de dez. de 2010.

Em Síntese

No MAC-USP o panorama para preservação da fotografia e a síntese da situação atual e dos procedimentos utilizados para o tratamento documental de fotografias é como mostram as tabelas a seguir:

Museu de Arte Contemporânea da USP	Questionário preliminar – Síntese
Política de acervo para fotografias	Atualmente há projetos de exposição e pesquisa do núcleo de fotografias da coleção de Edemar Cid Ferreira (sob a guarda do Museu) e da coleção do Museu. Não há projetos de ampliação da coleção de fotografias, nem políticas de incentivo a doações.
Conservação das coleções	Reserva técnica, mobiliário e embalagens apropriados à preservação da fotografia. Projeto de mudança de edifício prevê reserva técnica para fotografias, com controle climático.
Divulgação	Divulgação do Acervo do MAC no site do Museu.
Pesquisa	Projetos de pesquisa sobre as fotografias do acervo. Atendimento pessoal, mediante agendamento. Acesso às obras do acervo apenas a pesquisadores e curadores
Vintage Prints	Existem fotografias assinadas e o MAC leva em consideração o conceito de original fotográfico para estudo. Expõem cópias museológicas no caso da necessidade de ampliações para contextualização dos projetos de arte conceitual

Tabela 7. Síntese a partir do Questionário Preliminar – MAC-USP

Museu de Arte Contemporânea da USP	Tratamento documental – Síntese
	Situação Atual e Procedimentos Utilizados
Ficha Catalográfica manual	Material documental arquivado
Sistema Informatizado	Base de dados geral para o Acervo, com formulário de dados gerais e subformulários com dados de gestão de acervo
Dados Gerais relativos à Fotografia	Campos de informação padronizados para atender ao acervo como um todo. Dimensões para imagem e suporte. Informação sobre tiragem
Dados Específicos sobre a Fotografia	Dados específicos podem ser informados nos campos: <i>Observações Técnicas</i> e <i>Observações</i> . Os campos <i>Formato</i> , <i>No. de peças</i> , opção para o termo <i>Conceitual</i> e o subformulário para informações de montagem de instalações podem indicar características específicas da produção fotográfica contemporânea
Padronização de termos e técnicas	Padronização na forma de descrever a técnica (processo fotográfico sobre suporte e materiais). Presença dos termos <i>registro de ação</i> , <i>registro de evento</i> , <i>livro de artista</i> , <i>objeto/fotografia</i> , <i>relevo/fotografia</i> , <i>diapositivo</i> , <i>fotograma</i> , <i>radiografia</i> , <i>instalação</i>

Vocabulário controlado	Termos semelhantes para a mesma produção.
Termos descritores de conteúdo	Não há levantamento de termos
Termos descritores de pesquisa	Não há levantamento de termos
Termos descritores de produção	Utilização dos termos <i>fotomontagem</i> , <i>pinhole</i> , <i>polaroid</i> , <i>colagem</i> , <i>plotagem</i> , <i>montagem</i> , <i>impressão</i>
Base de dados para Fotografias	Não possui

Tabela 8. Tratamento documental para fotografias – MAC-USP

3.4. Museu Lasar Segall

No Museu Lasar Segall o levantamento de dados foi feito através de visita técnica ao Museu, a partir do questionário aplicado, entrevista e consultas à Coordenadora do Arquivo Fotográfico Lasar Segall, Rosa Esteves, além de pesquisa em bibliografia relacionada.

Em relação aos aspectos museológicos pesquisados, apresento os dados levantados pelas diversas fontes como blocos de informação que abrangem o perfil da coleção fotográfica, aspectos de conservação e acondicionamento, pesquisa e divulgação e por fim sobre o tratamento documental dispensado às coleções fotográficas, como se segue:

Perfil da coleção

No Museu Lasar Segall há a distinção entre fotografias que pertencem ao acervo do Museu, no caso ao Arquivo Fotográfico Lasar Segall, e fotografias que pertencem ao Arquivo Histórico do Museu Lasar Segall, acondicionadas na Biblioteca Jenny Klabin Segall.

A coleção de fotografias que pertence ao acervo museológico foi agrupada em 1981, é constituída por mais de 6.000 objetos fotográficos e segue o perfil biográfico do Museu Lasar Segall, retratando a vida e a trajetória artística de Lasar Segall.

Em consulta ao Arquivo Fotográfico Lasar Segall, Esteves aponta que a coleção possui os seguintes gêneros fotográficos: fotografia documental²³⁸, fotografia autoral²³⁹ e fotojornalismo. A produção fotográfica é representativa das primeiras décadas do século XX, a partir da década de 1910 até a década de 1950, com a predominância por obras produzidas na década de 1940²⁴⁰. Em termos de materiais e processos fotográficos, a coleção possui 6.549 fotografias convencionais²⁴¹, cerca de 600

²³⁸ Conforme mencionado no Capítulo 2, sobre os conjuntos documentais que compõem o Arquivo Fotográfico Lasar Segall.

²³⁹ Dado inferido inclusive pela divulgação do Arquivo Fotográfico Lasar Segall, sobre a existência de fotografias “assinadas” por fotógrafos renomados, abordados no Capítulo 2.

²⁴⁰ Em números aproximados e ressaltando as obras sem data definida, que perfaz um conjunto considerável de imagens do acervo, temos um total de 386 fotografias da década de 1910, 422 fotografias da década de 1920, 369 fotografias da década de 1930, 509 imagens da década de 1940 e 248 fotografias da década de 1950.

²⁴¹ Descritas pelo setor como “positivos em p&b”

negativos em base flexível²⁴², aproximadamente 400 negativos de vidro²⁴³ e alguns exemplares de albumina.²⁴⁴

Em relação ao Arquivo Histórico do Museu Lasar Segall, encontramos fotografias referentes à documentação fotográfica realizada por Jenny Klabin Segall e documentação das atividades e eventos do Museu desde sua criação. Em relatório de prestação de serviços de empresa especializada em organização de arquivos iconográficos²⁴⁵, obtivemos informações sobre a quantificação de materiais fotográficos do arquivo: 3.175 fotografias convencionais, 2.000 diapositivos, cerca de 9.000 negativos de vários formatos.²⁴⁶

Conservação e Acondicionamento

Em relação à coleção de fotografias do Arquivo Fotográfico Lasar Segall, ao longo do processo de documentação iniciado em 1981, os materiais de embalagem foram sendo substituídos por materiais mais adequados ao acondicionamento.

Atualmente as fotografias do acervo são acondicionadas em ambiente climatizado, nas seguintes situações: a) guardadas em arquivo de aço deslizante, em embalagens individuais, com materiais adequados à preservação; b) em caixas confeccionadas com materiais apropriados para acondicionar negativos de vidro, álbuns e similares, sendo estas guardadas dentro dos arquivos de aço deslizantes e c) guardadas em envelopes de papel neutro, dentro de caixas confeccionadas com materiais apropriados para acondicionar negativos de formato superior e igual a 6 x 6 cm, no caso de negativos de base flexível.

O conjunto de materiais fotográficos do Arquivo Histórico passou recentemente, em 2010, por processo de revisão de catalogação e melhoria de acondicionamento. Parte desse arquivo encontrava-se até então em caixas de polionda e envelopes comuns, de materiais inadequados à preservação de documentos fotográficos.

²⁴² Desse conjunto de 600 negativos em base flexível, 89 não haviam sido ampliados por Lasar Segall. No Laboratório do Museu, esses negativos foram ampliados, e as ampliações incorporadas ao acervo como originais fotográficos.

²⁴³ Os 400 negativos de vidro e cerca de 1800 fotografias em preto e branco são reproduções de obras de arte.

²⁴⁴ Todos os 6.549 originais fotográficos estão digitalizados nos formatos TIFF e JPG, vinculados à base de dados do AFLS.

²⁴⁵ Documento cedido pela Coordenadora da Biblioteca Jenny Klabin Segall, Maria Cecília Soubhia. SOUBHIA, Maria Cecília. *Relatório e questionário respondido*. Mensagem recebida por cynthia_taboada@hotmail.com em 18 de dez. de 2010.

²⁴⁶ Negativos contabilizados em tiras no Relatório, dificultando a quantificação exata.

Pesquisa e Divulgação

O Arquivo Fotográfico Lasar Segall foi aberto à pesquisa em 1981. De acordo com Esteves, a pesquisa ao acervo fotográfico é esporádica, realizada por interessados em arte e fotografia ou para fins acadêmicos. O perfil dos pesquisadores e dados sobre os temas pesquisados não é mapeado pela instituição.

Não há também divulgação específica do acervo fotográfico, mas podemos consultá-lo em rede local dentro da Biblioteca, onde fica uma versão da base de dados do acervo à disposição do público consulente, com controle de acesso às informações. Essa versão, porém, não está disponível via *internet*, por questões de autorização de uso de imagem, ainda não solucionadas pelo Museu.

Vintage prints

Sobre a questão dos “originais fotográficos” ou *vintage prints*, que nos dias de hoje elevam o valor de mercado das fotografias, Esteves informou que existem no acervo várias fotografias assinadas, mas que no caso do Museu Lasar Segall não se tratariam de exemplares que foram assinados para determinar uma tiragem ou alguma especialidade do exemplar, e sim de uma coleção de Lasar Segall que possui fotografias assinadas, sob outras motivações.

Essa identificação de autoria ou assinatura nas fotografias do acervo não influenciaria no valor da obra a ponto de torná-la mais valiosa que as demais. Nessa perspectiva, para Esteves o acervo como um todo, incluindo o arquivo, seria constituído de originais fotográficos, de mesma importância.

A análise de Esteves é a de que as fotografias do acervo não teriam a função de obras de arte para o Museu. Antes, funcionariam como objetos de contextualização e investigação da obra de Lasar Segall, relacionando-se com os demais conjuntos do acervo, fornecendo dados do processo de trabalho do artista e de sua biografia.

Por questões de preservação do acervo fotográfico, o museu quase sempre utiliza a cópia e não original fotográfico nas exposições, norma que pretende padronizar. A utilização do original fotográfico depende da situação como a fotografia é exposta. Sendo elemento de contextualização da obra do artista, faz-se o uso da cópia. Sendo exposta como coleção fotográfica, utiliza-se o original fotográfico.

Um dado ainda deve ser apontado pela pesquisa. Trata-se de alguns originais fotográficos que só existiam na forma de negativos em base flexível, por exemplo, a partir dos quais foram feitas ampliações no laboratório do Museu. Este material,

produzido a partir dos originais, foi incorporado como acervo e na condição de originais fotográficos, a partir do que poderia ser classificado como *posthumus prints*²⁴⁷.

Tratamento documental

O tratamento documental da coleção de fotografias do acervo teve início em 1981. Todo o material que se encontrava em caixas e envelopes passou pelas seguintes etapas de documentação: levantamento de dados gerais sobre as obras, diagnóstico de conservação, medição e preenchimento de dados gerais em ficha catalográfica manual. Essa primeira ficha catalográfica já apresentava alguns aspectos específicos para documentação de fotografias, como mostra a Figura 23, a seguir.

ARQUIVO FOTOGRÁFICO LASAR SEGALL
coleção Lasar Segall • N° Tombo: _____

Classificação:
 Título:
 Autor:
 Local/Data:
 Dimensões: Suporte:
 Estado de conservação: esmaecido ☐ dano mecânico ☐ retoques ☐ manchas ☐
 descolamento emulsão ☐ metalização ☐ falta de suporte ☐
 outros:

 Existência de outras cópias:

 Existência de negativo original:

 Observações:

 Digitalizada em **04/10/2013**

Fichário temático:

 Medidas de preservação: limpeza mecânica:
 embalagem:
 Reprodução atual: negativo:
 cópia:

Figura 23. Ficha Catalográfica do Arquivo Fotográfico Lasar Segall

²⁴⁷ Cópias fotográficas produzidas após a morte do fotógrafo.

Nela, além dos dados gerais relativos ao título, autor, data, local e dimensões, vemos os seguintes itens para preenchimento: *Existência de outras cópias*, *Existência de negativo original*, além de termos de conservação ligados à fotografia, a exemplo de *descolamento emulsão*, e indicações de formas de reprodução dos originais fotográficos, como o item *Reprodução atual: negativo, cópia*.

Apesar de simplificada, a ficha catalográfica já estava direcionada ao tratamento de materiais fotográficos. Em 2004, com apoio de VITAE e com consultoria do pesquisador Ricardo Mendes, o acervo foi informatizado a partir da elaboração de uma base de dados específica para documentos fotográficos, chamada *SIMFOTO*. Deste período até recentemente, os dados vem sendo migrados das fichas manuais para a base de dados. As Figuras 24 e 25 visualizadas a seguir se complementam e são exemplos de relatório de ficha catalográfica²⁴⁸ para fotografias do acervo, com todos os campos de preenchimento de informações presentes no formulário da base de dados.

²⁴⁸ Exemplo com informações preenchidas de forma aleatória, com a finalidade de mostrar as possibilidades de registro de informações. MUSEU Lasar Segall. Formulário da base de dados SIMFOTO. Arquivo digital cedido por Rosa Esteves em 10 de jul. de 2008, 1 f.

MUSEU
LASAR SEGALL
IPHAN - MINC

AFLS - Arquivo Fotográfico Lasar Segall

Base de dados: **NPRIN** com 6549 registros.
operador: **RE** - Data corrente: **10/01/201**

Buscas e Navegação pela Base (nprin2.htm)

em **qualquer campo** **e**

em **qualquer campo** **e**

em **qualquer campo** **+** **-** 1 registro

Ação a tomar (nprin3.htm)

visualização de imagens

[Lasar Segall](#)

Registro #: 1

[Informações núcleo principal \(nprina.htm\)](#)

[Informações de Tombamento](#)

Tombo: **F.00001.01**
Tombo anterior: **F0001-1**
Outro(s) tombo(s):
Data de tombamento:
Data de incorporação ao acervo:
Observações gerais:

[Informações Físicas](#)

Categoria: **positivo**
Natureza: **positivo**
Formatos-padrão: **não padronizado**
Dimensões: **imagem: 13,1 X 8,9 cm**
Emulsão: **saís de prata e gelatina**
Cromia: **04/03/2005 por Valéria Garcia**
Suporte primário - natureza: **monocromia / preto e branco**
Suporte primário - acabamento: **flexível / papel**
Suporte secundário - natureza: **superfície mate**
Montagem: **não se aplica**
Observações: **outras cópias F.00001.02; F.00001.03; F.00001.04**

[Informações de Captação](#)

Galeria de imagens: **F0001-1.tif**
Categoria Lasar Segall: **LASAR SEGALL**
Autoria: **desconhecido**
Data de captação: **00/00/1918 (cerca) ciclo: Alemanha**
Local de captação: **país Alemanha, estado não identificado, cidade não identificada, endereço não identificado - local ignorado**
Legendes: **Lasar Segall**
Descritor (personalidades):
Descritor (temas arq. LS):
Observações gerais:
Descritor (temas adicionais):
Descritor (obras arq. LS):
Série (tombo):
Análise sucinta:
Descritor (gênero fotográfico):
Descritor (estrutura visual):
Descritor (obras outros):
Data de Digitalização: **09/11/2004**
Técnica de Digitalização:

[Informações de Conservação](#)

Grau de conservação: **bom**
Restrições de conservação:
Perda visual de imagem: **sim**
Conservação: **acidez/maecimento/metalização**
Observações: **no verso mancha de impressão digital com tinta e marcas de fita adesiva**

[Informações de Relacionamento](#)

Negativo original: **F00001.00**
Matriz de reprodução:
Matrizes com detalhes da imagem:
Variações ou imagens associadas: **F.00001.02.**
F.00001.03.
Comentários: **foto painel n 23**

[Informações de Gestão](#)

Publicações:
Exposições: **1) Esteves, Rosa Fotobiografia de Lasar Segall - MASP-São Paulo /Brasil - 29/10/1991 até 27/11/1991**
2) Esteves, Rosa Fotobiografia de Lasar Segall - MAM- Rio de Janeiro/Brasil - 05/12/1991 até 26/01/1992

[Informações de administração de dados \(nprin3z.htm\)](#)

Cadastro: **Em 21/03/2005 por adrienne**
Aprovação: **Em 04/03/2008 por RE**
Proibição:
Alteração:

Figura 24. Campos do formulário da base de dados SIMFOTO - AFLS

MUSEU
LASAR SEGALL
IPHAN - MINC

AFLS - Arquivo Fotográfico Lasar Segall

Base de dados: NPRIN com 5516 registros.
operador: RE - Data corrente: 14/07/2008

Buscas e Navegação pela Base (nprin2.htm)

em qualquer campo
em qualquer campo
em qualquer campo

e
e
e

<< < > >>
+ / - 1 registro

Editar este reg.
Criar novo reg.
Criar reg. cópia

visualização de imagens

Registro #: 5498

[Informações núcleo principal \(nprina.htm\)](#)

[Informações de Tombamento](#)

Tombo: 5.99999.99.999

Tombo anterior: 599999999 (gfmndlsdfg) [sfdgfg]

Outro(s) tomo(s):

Data de tombamento: 09/10/2000

Data de incorporação ao acervo: 02/02/2000

Observações gerais: cbvncvncbv

[Informações Físicas](#)

Categoria: negativo

Categoria série: série

Dimensões: suporte secundário: 999 x 909 páginas: 090 espessura: 999 (jljkjk)

Suporte: suporte primário: çlçl - çlçl (kçkç)

Observações: dfgdhgfh

[Informações de Captação](#)

Galeria de imagens: hkjlgjhgh 5999999999999 (jhjg)

Categoria Lasar Segall: ghjkgghjk

Autoria: hjkgjh fghjf

fkf rfririri (autor corporativo)

fjijf fffffff (autor complementar)

Data de cobertura: (2000) de 2000 até 2000 (jhjkg)

Locais de cobertura: jfghjh; ghjghj; hgjg; ghjgrfgyu (dghhdf) - local exato

Descritor (temas arq. LS): ghdfgh

Observações gerais: fghjhf

Descritor (temas adicionais): dfgdhgfh

Descritor (obras arq. LS): gdfgh

Identificação da série:

Descrição estrutural da série:

Relação dos itens: lkklklk

Data de Digitalização:

Técnica de Digitalização:

[Informações de Conservação](#)

Grau de conservação: ruim

Restrições de conservação: fghjghj

Conservação: 01/01/2000: 000

Observações: jkgjhkgjk

[Informações de Relacionamento](#)

Comentários: hkjlhklchi

[Informações de Gestão](#)

Publicações:

Exposições:

[Informações de administração de dados \(nprin2.htm\)](#)

Cadastro: Em 14/10/2005 por af

Aprovação:

Proibição:

Alteração:

Figura 25. Campos do formulário da base de dados SIMFOTO - AFLS

O formulário é constituído por algumas categorias ou blocos de informação para preenchimento. Vemos através das Figuras 24 e 25 uma clara divisão entre esses blocos de informação. São eles: *Informações de tombamento*, *Informações Físicas*, *Informações de Captação*, *Informações de Conservação*, *Informações de Relacionamento*, *Informações de Gestão* e *Informações de administração dos dados*. Em todos os blocos de informações há o campo *Observações*, que funciona para complementar a catalogação com informações mais específicas.

No bloco *Informações de Tombamento*, são cadastradas informações sobre os tombos institucionais, atuais e anteriores e as datas de tombamento e incorporação da obra ao acervo.

A seguir, nos campos relativos a *Informações Físicas*, é possível registrar informações específicas em relação à produção fotográfica, como a categoria do material fotográfico e indicação de série fotográfica, informações de tipo de suporte detalhadas em sua natureza, composição e acabamento, emulsão utilizada, formatos padronizados, tipos de cromia, e dimensões dos suportes (primário e secundário, por exemplo). Além disso, informações sobre montagem.

No terceiro bloco, nomeado *Informações de Captação*, estão previstas informações detalhadas sobre data e local da tomada fotográfica (indicados por período e locais de cobertura ou por informações exatas), diversos tipos de autoria (individual, corporativa e autoria complementar), legendas, indicação de série por tombo, identificação e descrição estrutural da série, além de vários espaços separados para preenchimento de termos descritores de diversas naturezas (personalidades, temas cadastrados para o AFLS, temas adicionais, obras do AFLS, gênero fotográfico, estrutura visual e outras obras) e campo para verbete de análise, nomeado *Análise sucinta*. Nesse conjunto de informações também podem ser cadastradas informações sobre a digitalização dos originais fotográficos (data e técnica de digitalização).

No conjunto referente a *Informações de Conservação*, informa-se sobre o grau de conservação da obra, uma descrição do estado de conservação, com data do diagnóstico, além de possíveis restrições de conservação de acordo com o estado da peça e indicação sobre perda visual da imagem.

A seguir, para *Informações de Relacionamento*, estão previstos campos que relacionam o exemplar em questão com outros exemplares do arquivo, indicados pelos campos *Negativo original* (no caso relativo ao positivo da imagem), *Matriz de reprodução*, *Matrizes com detalhes da imagem*, *Variações ou imagens associadas* e

Comentários sobre a imagem fotográfica, relacionados muitas vezes a referências entre a imagem fotográfica presente no AFLS e as demais obras de Segall no acervo, sejam elas pinturas, gravuras ou estudos artísticos, ou mesmo indicando recursos expográficos das exposições do Museu nos quais a imagem fotográfica está sendo utilizada.

As *Informações de Gestão*, no caso dessa base de dados, referem-se ao registro de exposições e publicações das quais a fotografia catalogada fez parte ou atuou como referência e/ou contextualização.

Por fim, no bloco referente a *Informações de administração de dados*, há um controle sobre as informações registradas, sinalizando a data e o responsável pela inserção das informações, alterações de dados realizadas, proibições e aprovação da ficha catalográfica.

Juntamente com a base de dados foi elaborado um manual de preenchimento, contendo instruções para cada item ou campo de preenchimento da base, além de um glossário para normatização da catalogação e padronização dos termos descritores utilizado e é possível acrescentar termos sempre que necessário. O manual de preenchimento também está integrado à própria base de dados, como um aplicativo auto-explicativo. A base de dados possui em cada item de preenchimento um *Help* (ícone de ajuda), que auxilia quem está preenchendo.

Em visita técnica ao AFLS, Esteves mostrou o funcionamento dessa base de dados. Trata-se de uma base direcionada ao acervo fotográfico, que mapeia características físicas e especificidades da fotografia, conforme mencionado, de forma bastante detalhada, levando em consideração diversos tipos de materiais fotográficos e atentando para as características particulares de cada material.

O detalhamento da base de dados expande-se das características físicas para as questões de produção e conteúdo da imagem, referências associadas e relacionamento entre obras do AFLS e destas com o acervo, mesmo que estejam catalogadas em bases de dados diferentes²⁴⁹, além de questões de circulação da imagem, análises e comentários de contextualização e gestão de acervo.

Além disso, os descritores previstos na base de dados referem-se não somente ao conteúdo e tema das imagens de forma descritiva, mas são ampliados para indicar

²⁴⁹ No caso do MLS, o Museu possui uma base de dados de obras do acervo, a base de dados para fotografias e uma base de dados para documentos. De acordo com Rosa Esteves, atualmente o Museu está direcionado a aperfeiçoar a base de dados principal (de obras) para que possa cruzar informações com as outras duas base de dados mencionadas e com a base de dados da Biblioteca. ESTEVES, Rosa. *Consulta respondida*. Mensagem recebida por cynthia_taboada@hotmail.com em 12 de dez. de 2010.

pessoas (personalidades), gêneros fotográficos, termos de produção da imagem e outros adicionais, visualizados por meio de vários campos de preenchimento.

Por fim, a base de dados possui um elemento de auxílio aos profissionais para seu manejo, uma vez que os termos descritores e demais definições do universo fotográfico já estão contemplados na própria base de dados, fruto do trabalho de pesquisa anterior, o que torna o processo de catalogação mais eficiente e desobriga o documentalista ser ao mesmo tempo um pesquisador especialista em fotografia.

Pelo detalhamento e extensão de informações abordadas para o tratamento documental de fotografias, a base de dados *SIMFOTO* pode ser considerada um parâmetro para experiências semelhantes com acervos fotográficos.

Ela atende a um perfil de coleção formada por materiais fotográficos antigos (pela existência de processos como a albumina e negativos de vidro) e pela produção convencional do século XX (ampliações e cópias fotográficas em preto e branco ou coloridas e negativos em base flexível).

Devido ao tipo de configuração de funcionamento elaborado para essa base de dados, é possível visualizar na Figura 26 as formas de pesquisa disponíveis, cruzando informações em campos diferentes, assemelhando-se a uma consulta feita via *internet*.

Figura 26. Detalhe - Forma de pesquisa na base de dados *SIMFOTO* - AFLS

Em consulta ao AFLS sobre as formas de pesquisa disponíveis através da base de dados, Esteves²⁵⁰ (2010, informação pessoal) aponta que:

Atualmente a nossa consulta é bem simplificada, e só com informações sobre Segall. [...] Ela deveria buscar qualquer termo em qualquer campo, mas isso não acontece pois inicialmente estabelecemos alguns campos, e acabou ficando. [...] A ideia é que tenhamos não só as buscas relativas ao Segall e sua obra como

²⁵⁰ ESTEVES, Rosa. *Questionário respondido*. Mensagem recebida por cynthia_taboada@hotmail.com em 12 de dez. de 2010.

também relativas a fotografia em geral, mas ainda não conseguimos desenvolver essa importante parte do banco.

Em 2007, a base de dados foi configurada para acesso ao público via *intranet*, ou seja, ficou permitido o acesso a pesquisadores e público em geral a uma versão da base de dados localizada dentro da Biblioteca do Museu, com restrição a algumas informações consideradas sigilosas, exclusivas à gestão do acervo.

Em relação ao conjunto de fotografias do Arquivo Histórico do Museu Lasar Segall, o tratamento documental e revisão de catalogação na base de dados existente teve início em 2010, conforme mencionado em relatório de prestação de serviço.

Durante a pesquisa sobre o arquivo fotográfico da Biblioteca do Museu, foi encontrado o documento intitulado *Vocabulário controlado para fotografia*²⁵¹, onde vemos termos técnicos e suas definições, tipos de fotografia ou gêneros fotográficos, processos fotográficos e etc., apresentando-se como material de referência. Porém, de acordo com a Coordenadora da Biblioteca, Maria Cecília Soubhia, esse vocabulário foi elaborado e é utilizado há dez anos exclusivamente para indexação bibliográfica do acervo de publicações sobre fotografia presente na Biblioteca, ou seja, não é utilizado para o tratamento documental das fotografias presentes no Arquivo Histórico. E, de acordo com Esteves, esse vocabulário também não é utilizado pelo Arquivo Fotográfico Lasar Segall.

Em Síntese

No MLS o panorama para preservação da fotografia e a síntese da situação atual e dos procedimentos utilizados para o tratamento documental de fotografias é como mostram as tabelas a seguir:

Museu Lasar Segall	Questionário preliminar – Síntese
Política de acervo para fotografias	Atualmente a política de acervo é voltada para exposições de fotografia, manutenção dos cursos de fotografia, conservação e documentação do AFLS. Não há planos para aquisição de acervo, somente recebimento de doações
Conservação das coleções	Reserva técnica, mobiliário e embalagens apropriados à preservação da fotografia

²⁵¹ MUSEU LASAR SEGALL. Disponível em: www.mls.gov.br Acesso em 09 de dez. de 2010.

Divulgação	Não fazem divulgação do AFLS.
Pesquisa	Atendimento pessoal, mediante agendamento. O público que pesquisa o AFLS é formado por estudantes. É possível acessar a Base de dados na Biblioteca do Museu, com restrição de acesso a alguns dados.
Vintage Prints	Não consideram o conceito de original fotográfico para aquisições ou valorização de fotografias assinadas. Expõem cópias museológicas no lugar dos originais quando utilizadas para contextualização da exposição

Tabela 9. Síntese a partir do Questionário Preliminar – MLS

Museu Lasar Segall	Tratamento documental – Síntese
Item pesquisado	Situação Atual e Procedimentos Utilizados
Ficha Catalográfica manual	Material documental arquivado. Dados das fichas manuais sendo migrados para a Base de dados
Sistema Informatizado	Base de dados SIMFOTO para o AFLS e Base de dados para o núcleo principal do acervo. Há projeto para que as bases sejam vinculadas para ampliar as possibilidades de pesquisa do acervo
Dados Gerais relativos à Fotografia	Campos de informação padronizados para atender o perfil do Arquivo fotográfico Lasar Segall (fotografias, negativos de vidro e flexível, albuminas e reproduções fotográficas)
Dados Específicos sobre a Fotografia	Campos para informação detalhada de autoria, local e data da imagem, suportes primário e secundário, emulsão e cromia, matriz e cópias, identificação de série, entre outros.
Padronização de termos e técnicas	Foi criado um glossário de termos técnicos e um manual de preenchimento da Base de dados. A Base de dados também possui um dispositivo interno de auto-ajuda no preenchimento das informações.
Vocabulário controlado	O vocabulário criado para a catalogação do Arquivo Fotográfico Lasar Segall na Base de dados SIMFOTO é utilizado regularmente, de forma normatizada no processo de catalogação
Termos descritores de conteúdo	Existem vários campos de preenchimento para termos descritores na Base de dados <i>SIMFOTO</i> , para temas, estrutura visual e personalidades identificadas nas imagens.
Termos descritores de pesquisa	Existe campo de preenchimento para termos descritores de gênero fotográfico
Termos descritores de produção	Nos campos de informação sobre técnica e formato-padrão podem ser mencionados termos descritores de produção (estereoscopia, carte-de-visite)
Base de dados para Fotografias	Base de dados SIMFOTO

Tabela 10. Tratamento documental para fotografias – MLS

Considerações finais

Para o desfecho dessa pesquisa, algumas considerações devem ainda ser colocadas. Se, por um lado, os caminhos institucionais que fizeram da fotografia objeto de preservação e conhecimento estejam presentes nos estudos mencionados e seu processo de assimilação pelos museus de arte esteja sendo analisado no seu decurso, por outro lado, esta dissertação procurou contribuir para os estudos na área abordando um aspecto dessa assimilação, no que tange aos cuidados museológicos, e mais especificamente ao tratamento documental dispensado a coleções fotográficas no âmbito dos museus de arte de São Paulo.

A intenção do estudo foi mapear metodologias de documentação e procedimentos técnicos aplicados aos conjuntos fotográficos que fazem parte do acervo dos museus de arte pesquisados. E, antes disso, abordar duas questões fundamentais, a fim de contextualizar a pesquisa: como se deu o processo de incorporação da fotografia pelos museus de arte e qual havia sido o percurso de criação de métodos de tratamento documental para fotografias evidenciado em instituições como museus históricos, bibliotecas e arquivos.

Essas duas questões, levantadas no Capítulo 1 e Capítulo 2 dessa dissertação poderiam contribuir com a análise do tratamento documental aplicado pelos museus de arte à fotografia e com a proposição de caminhos a serem seguidos direcionados à documentação a partir de sistemas de informação utilizados atualmente.

Embora o levantamento tenha sido direcionado com maior ênfase ao tratamento documental, os demais aspectos museológicos (ações de conservação, exposição, pesquisa e divulgação), executados na passagem de um objeto retirado do seu contexto originário e inserido no contexto do museu²⁵², foram levantados como questões auxiliares à obtenção de um panorama de preservação da fotografia.

Partindo dessa perspectiva, procurei levantar em cada instituição informações gerais sobre atividades de preservação relacionadas à fotografia, a partir de visitas técnicas e do questionário inicial aplicado, e informações mais específicas sobre o tratamento documental, em consultas posteriores.

A pesquisa revelou que os quatro museus de arte estudados passaram pela informatização de seu acervo e utilizam como meio de documentação as chamadas

²⁵² Cf. POMIAN, Krzysztof. Coleção. *ENCICLOPÉDIA Einaudi*, v. 1 História-Memória. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 51-86

bases de dados, provenientes de investimentos na área técnica desses museus, que muitas vezes dependem de projetos de financiamento para se materializarem.

Em três casos, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu de Arte de São Paulo e Museu de Arte Contemporânea da USP, essas bases de dados foram configuradas para atender às demandas de preservação de informação do acervo como um todo. São previstos conjuntos de informações sobre as obras individualmente e sobre seu gerenciamento, de acordo com as atividades de conservação, exposição e divulgação a elas vinculadas. Não há previsão na base de dados para um detalhamento aprofundado sobre o gênero fotográfico.²⁵³ Sendo assim, os setores de catalogação/documentação fazem uso dos campos de *Observações gerais* para mencionar especificidades que sejam consideradas importantes para preservação.

É importante ressaltar que o tipo de informação que se quer registrar, e portanto preservar, está diretamente ligado à finalidade de uma base de dados e ao seu usuário. Esta, enquanto ferramenta do trabalho de preservação pode ser redimensionada para atender a novas demandas. Como aponta Smit²⁵⁴ (1986, p. 76): “*A cada assunto, a cada material e a cada necessidade, uma organização correspondente da informação*”.

No caso dos museus estudados, as bases de dados dividem o acervo em categorias, sendo a fotografia uma delas. E informa-se sobre ela principalmente no campo de informação *Técnica*, utilizando como forma de descrição o processo fotográfico que incide sobre um material/suporte determinado. Porém, em cada instituição vemos ser utilizados termos diferenciados para a mesma produção técnica. Podemos mencionar um desses exemplos: uma fotografia que seja um positivo fotográfico formado por gelatina e sais de prata é mencionado como “fotografia pb”²⁵⁵, “provas com sais de prata”²⁵⁶ e “gelatina/tonalizada”²⁵⁷.

No entanto, ao consultar conjuntos fotográficos nas bases de dados, vemos que nas fichas catalográficas impressas (e nos relatórios extraídos da base de dados) estão registradas informações mais específicas, com a presença dos termos *fotomontagem*, *pinhole*, *polaroid*, *cibachrome*, *cianótipo*, *radiografia*, informações sobre o formato da obra (díptico, tríptico) e em termos de tipologias, se a fotografia em questão é registro

²⁵³ Assim como não há detalhamento exaustivo para os demais gêneros artísticos como pintura, gravura, escultura, desenho e etc.

²⁵⁴ SMIT, Johanna. *O que é documentação*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros Passos, 174), p. 76.

²⁵⁵ Descrição utilizada pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

²⁵⁶ Descrição utilizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

²⁵⁷ Descrição utilizada pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – Base de dados e Coleção

de alguma manifestação artística contemporânea, ou é parte de uma série, de um álbum ou se se trata de uma instalação fotográfica, de um objeto, se é um cartão-postal e assim por diante. Mesmo que estas informações estejam anotadas em campos como os de *Observações gerais* ou em campos de informação compartilhados com todas as tipologias artísticas do acervo, é importante dizer que elas estão presentes no processo de documentação.

Cabe apontar que em todos os casos pesquisados há a preocupação em arquivar documentos sobre montagem/remontagem de projetos ou instalações, como procedimento padrão de documentação.

É possível afirmar que a escolha por um tratamento documental em base de dados que atenda ao conjunto do acervo de forma padronizada ou que atenda a núcleos do acervo com maior especificidade seja uma escolha conceitual e de política de acervo. No caso, poderia refletir o primeiro passo de um processo de migração da era manual para a era digital no tratamento de informação. Ou então, que a problemática a respeito da diversidade do meio fotográfico e sua relação com as práticas contemporâneas necessitem de definições, provenientes do corpo curatorial e de pesquisa desses museus, que possam ser normatizadas ou produzir termos técnicos aplicáveis de forma padronizada para gerarem uma documentação especializada dentro do sistema.

No MASP, vemos ainda que há um tratamento documental diferenciado para os diversos conjuntos ou coleções fotográficas que pertencem à instituição. Se, por um lado, a separação da Coleção Pirelli-MASP de Fotografia em uma base de dados e em um livro de tombo próprios demonstre que há questões sobre política de acervo e política de patrocínio que se refletem nos cuidados museológicos com a coleção, a problemática se agrava quando vemos o tratamento documental em separado das fotografias do acervo do MASP das demais obras de arte.

Há que se ressaltar a existência da base de dados *eColeção*, criada em separado da Coordenadoria do Acervo e que trata especificamente da Coleção Pirelli-MASP de Fotografia. Através dessa base de dados para fotografias, com enfoque para o usuário-pesquisador da coleção, percebemos que houve um detalhamento da produção fotográfica anterior ao desenvolvimento da base de dados e à catalogação da coleção, tendo em vista a metodologia elaborada pelo pesquisador Boris Kossoy. O emprego de termos descritores de conteúdo da imagem, da produção e composição fotográfica e até mesmo termos de pesquisa, fazendo uso de vocabulário controlado, resultou em um

ganho de acesso e possibilidades de pesquisa relacionais na consulta à base de dados dessa coleção.

No Museu Lasar Segall, vemos uma situação diferenciada dos demais museus de arte. Isto porque há uma separação da coleção de fotografias das demais obras do acervo, delimitando o Arquivo Fotográfico Lasar Segall. Porém, não se trata de uma separação valorativa, diferenciando o conjunto de fotografias das demais obras por razões estéticas. As fotografias do Arquivo Fotográfico Lasar Segall são ao mesmo tempo obras do acervo e documentos de contextualização das obras do artista Lasar Segall, estas consideradas como núcleo principal do acervo.

A preocupação que vemos no MLS para tratar da coleção de fotografias de forma detalhada e específica é similar ao tratamento do núcleo de documentos históricos. Ambos os núcleos possuem suas bases de dados próprias, autônomas e que referenciam as obras do núcleo principal do acervo. Nessa estratégia de gestão de acervo, vemos um caminho de detalhamento de documentação, que dá atenção às particularidades das obras, seja em razão dos materiais, técnicas e processos, seja em razão dos motivos de serem incorporadas ao acervo do Museu.

Numa análise prospectiva, esse processo que foi iniciado com a separação de bases de dados para atender às especificidades das obras estará completo quando as bases de dados dos diferentes núcleos do acervo puderem ser vinculadas e compartilharem informações entre si. Neste caso, atingiriam um aperfeiçoamento considerável no que se refere a um sistema de informação e gerenciamento do acervo.

A base de dados *SIMFOTO*, elaborada com consultoria do pesquisador Ricardo Mendes pode ser considerada um ponto crucial para demonstrar a importância adquirida pela fotografia para o Museu, uma vez que atesta o investimento em cuidados museológicos com especialistas e consultores em projetos que acabam por obter o financiamento necessário para sua execução.

A base de dados criada atende às demandas de documentação de conjuntos fotográficos produzidos no final do século XIX até a produção moderna, além de negativos em base flexível. Nela são previstos para preenchimento subgrupos de informação que tratam a fotografia em vários aspectos, agrupando informações físicas, informações de captação da imagem, de conservação do objeto, de relacionamento entre obras, cópias e referências e informações de gestão do acervo, no caso sobre circulação da imagem.

Em virtude da configuração de um manual de catalogação consultável na própria base de dados e da preocupação em formar um glossário de termos para o universo que seria documentado, percebemos que houve maior facilidade em normatizar descrições e em manter um vocabulário controlado no processo de documentação.

Com essa metodologia e com a possibilidade de inserir termos descritores de conteúdo da imagem ou ligados aos temas presentes no acervo e no arquivo do Museu Lasar Segall, é possível relacionar as obras do AFLS com maior eficiência, atendendo a demandas diversas de usuários-pesquisadores desse sistema de dados. Pelo que pude analisar, trata-se de uma metodologia de documentação que está em processo, e que permanece em atualização, principalmente no que se refere às formas de consulta à base de dados *SIMFOTO* e sua vinculação com a base de dados do acervo, numa perspectiva integrada de pesquisa.

No que se refere a essa dissertação, podemos considerar o Museu Lasar Segall um parâmetro de referência do tratamento documental de coleções de fotografia. No entanto, para atender às particularidades da fotografia contemporânea e de obras de arte que possuem elementos fotográficos, o sistema informatizado precisaria passar por configurações que permitissem detalhar também esse segmento do universo fotográfico.

Enquanto metodologia de documentação, a base de dados do MLS funciona de modo semelhante às bases de dados presentes em centros de documentação, bibliotecas e arquivos que possuem documentos fotográficos em seus acervos, com o diferencial de permitir uma documentação detalhada sobre a fotografia, conforme apresentado. A forma de organização dos dados, a padronização de termos técnicos e o detalhamento de informações referentes a conjuntos fotográficos do MLS que se assemelham às fotografias dos acervos do MAM-SP e do MASP são referências buscadas em prol do aperfeiçoamento dos processos de documentação. No entanto, as estratégias de documentação e mesmo a configuração de base de dados que encontramos no MLS não se aplicam integralmente ao universo fotográfico assimilado pelos museus de arte, que possuem outras características, ligadas às particularidades da arte contemporânea.

Quanto aos demais conjuntos fotográficos encontrados nos arquivos permanentes ou arquivos históricos dos museus de arte estudados, estes possuem seu lugar no museu, são conservados e documentados, com a finalidade de preservação de uma memória institucional. Eventualmente, em alguns casos específicos, como os da produção de fotógrafos atualmente valorizados e incorporados aos acervos de arte, uma reavaliação histórica e estética poderia ser efetuada, trazendo à tona novas perspectivas

conceituais ao material estudado, proporcionando novas situações de exposição e divulgação.

Por fim, acredito que alguns caminhos possam ser tomados pelos museus de arte para aprofundar a documentação de fotografias. Aos setores de documentação, juntamente com pesquisadores, consultores e uma equipe de informática caberá a tarefa, se assim considerarem necessário, de levantar as particularidades do universo fotográfico presentes nos acervos dos museus, procurar identificar e definir as características mais recorrentes aos conjuntos e produzir uma linguagem padronizada sobre a fotografia que possa ser difundida e aplicada no trabalho continuado dos profissionais da instituição. Cabe ressaltar que nesse levantamento os profissionais devem considerar a gama de fotografias produzidas por meios tradicionais, obras de arte que fazem uso da fotografia em sua composição e obras que mesclam tipologias artísticas, procurando detalhar a incidência da fotografia em cada situação.

Os profissionais documentalistas e pesquisadores devem poder dialogar e fazer uso dos sistemas de classificação vigentes, acrescentando novas tipologias para fotografia, a exemplo de instalação fotográfica, objeto fotográfico, ambiente fotográfico e extraindo o que o sistema informatizado tem de melhor, ou seja, a possibilidade de armazenar inúmeros dados que posteriormente poderão ser relacionados entre si. É preciso fazer com que os sistemas de classificação nos sirvam ao invés de sermos subordinados a eles, na exata medida em que podemos determinar para uma obra vários termos que se somem, ou seja, que não sejam excludentes entre si, como geralmente ocorre na divisão do acervo por categorias. Assim, na documentação de uma obra fotográfica não se tratará de dizer que ela é categoricamente uma coisa ou outra, mas dizer que ela é uma coisa e outra, que ela é um objeto fotográfico e um relevo, que ela é uma instalação fotográfica e um projeto multimídia ou mesmo que ela remete a uma obra de arte conceitual e se trata da documentação fotográfica dessa obra. Ou mais detalhadamente, que uma fotografia é ao mesmo tempo uma fotomontagem e um instantâneo fotográfico e uma instalação fotográfica, ou então é arte fotográfica, tratando-se de uma fotopintura que se produziu como uma série fotográfica. Enfim, as combinações são inúmeras diante da diversidade da arte contemporânea. Porém, o que se pretende demonstrar é que com o levantamento de termos referentes aos processos fotográficos, formas de produção e composição da fotografia, formas de manipulação fotográfica e assim por diante pode-se fazer uso dos sistemas de classificação e ao mesmo tempo realizar o detalhamento pretendido para a produção fotográfica.

Partindo dessa premissa, as reflexões da equipe de profissionais devem girar em torno do diagnóstico do perfil do acervo que será objeto de documentação (identificar materiais, processos fotográficos, períodos cronológicos, autorias conhecidas), das demandas de informação que se quer registrar sobre os objetos (tendo em vista que poderão ser remontados em exposições, pesquisados e avaliados historicamente) e em seguida trazer para o âmbito do trabalho de documentação os procedimentos investigativos feitos pelos historiadores, a fim de determinar que tipos de informação sobre os objetos sejam necessários para reconstituir contextos históricos, políticos, artísticos ou sociais.

Os processos de consulta à base de dados e recuperação de informações se tornam confiáveis sobre os dados que apresentam para análise numa base de dados onde houve a previsão para um detalhamento de informações a partir de termos pré-cadastrados, fruto da reflexão teórica de pesquisadores e documentalistas, e numa catalogação onde se garantiu o uso e controle do vocabulário criado.

Aqui o direcionamento sugerido para o desenvolvimento de uma base de dados leva em conta o usuário-pesquisador, aquele que pesquisa a coleção fotográfica para gerar ações expositivas, publicações, políticas de aquisição e projetos de divulgação.

Por não haver nenhuma metodologia criada para o tratamento documental de fotografias direcionado aos museus de arte com o nível de especificidade que se formulou para essa pesquisa, considero importante levantar a questão através desse diagnóstico sobre a situação atual do tratamento documental realizado nos museus de arte com suas coleções fotográficas. A partir dele e considerando a real necessidade de estabelecer acréscimos e/ou alterações aos sistemas de documentação já utilizados, pode ser desenvolvido um trabalho de equipe integrando pesquisadores especializados em fotografia e arte contemporânea, profissionais documentalistas especializados em museus de arte e profissionais de informática para viabilizar as soluções planejadas.

Sendo assim, espero que esse breve estudo, que trouxe um panorama do tratamento documental para fotografias em museus de arte possa suscitar reflexões e contribuir com outros estudos e profissionais da área. Talvez um dia o método documental forneça a chave-mestra para que a relação entre fotografia e arte no museu venha a ser apaziguada nos redutos de trabalho técnico-científico, conquanto que fotografia e arte permaneçam em eterna ebulição.

Bibliografia e Referências

ACTO n. 861 de 30 de maio de 1935. Dispõe sobre a criação do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo in: *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, Departamento de Cultura, ano 1, vol. 12, maio 1935.

ABREU, Ana Lucia de. *Acondicionamento e guarda de acervos fotográficos*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1999. 187 p.: il. (Documentos Técnicos ; 5)

ALVES, Mônica Carneiro. *Manual para indexação de documentos fotográficos*. Mônica Carneiro Alves, Sergio Apelian Valerio; com a colaboração de Graziella de Castro Pigozzo. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Departamento de Processos Técnicos, 1998. 84 p.: il. (Documentos técnicos ; 4)

AMARAL, Aracy. História de uma coleção. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Perfil de um acervo*. São Paulo: Techint, 1988. p.11-51

ARQUIVO NACIONAL. *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005, 232 p., Publicações Técnicas, nº 51.

BANCO SAFRA. *O Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, 2001, 351 p. il.

BAQUE, Dominique. *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.

BARDI, Pietro Maria. *40 anos de MASP*. São Paulo: CREFISUL, 1986.

_____. *Em torno da fotografia no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris Brasil, 1987.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, p. 165-196, 1994.

BRESSON-CARTIER, Henri. El instante decisivo. In: FONTCUBERTA, Joan (org). *Estética fotográfica*. Selección de textos. Barcelona: Editorial Blume, 1984.

BRUNO, Maria Cristina O. *Museologia e museus: princípios, problemas e métodos*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1997, 88 p. (Cadernos de sociomuseologia, n. 10). [série monográfica]

CARVALHO, Áurea Maria de Freitas. *Fotografia como fonte de pesquisa: histórico, registro, arranjo, classificação e descrição*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, Museu Imperial, 1986.

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, vol. 32, p. 15-32, 2000.

_____. Fotografia no Museu: o projeto de curadoria da Coleção Militão Augusto de Azevedo. *Anais do Museu Paulista Revista de História e Cultura Material*, Nova Série, São Paulo, v. 5, p. 205-245, 1997.

CENTRO Cultural São Paulo. *Relatório de Gestão 2001-2004*. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura/Centro Cultural São Paulo, 2004.

_____. *A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura*. São Paulo: Divisão de Difusão Cultural, s.d., 51 p.

CHIARELLI, Tadeu: A Fotografia brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: MESQUITA, Ivo et alli (Org.) *Fotografias no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: MAM, p.9-17, 2002.

_____. Como explicar arte contemporânea brasileira para um público internacional II. In *Desidentidad*: catálogo. Valencia: IVAM/MAM-SP, 2006, p.28-47 [Português/Espanhol].

_____. As funções do curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Grupo de Estudos em Curadoria do MAM. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Grupo de Estudos em Curadoria*. São Paulo: MAM, 1998.

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.16. n.2. p. 131-173. jul.-dez., 2008.

_____. Pictorialismo e imprensa: o caso da Revista *O Cruzeiro* (1928-1932). In: FABRIS, Annateresa, Org. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991, p.261-292.

_____. Entrando por uma porta lateral... In: *Foto A experiência alemã dos anos 50 Grafia*. São Paulo: AS Studio, 1995. não pag. (Catálogo de exposição)

_____. Da fotografia de imprensa ao fotojornalismo. *Acervo - Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v.6, n.1-2, p. 75-86, jan.-dez. 1993.

COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna brasileira*. São Paulo: Cosac&Naif, 2004.

COSTA, Ivani Di Grazia, NAPOLEONE, Luciana Maria. O legado de Bardi na internet: relato de experiência da Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE BIBLIOTECAS DIGITAIS, 3., São Paulo, 2005. *Acervo digital de trabalhos*. Disponível em: <http://bibliotecas-cruesp.usp.br/3sibd/docs/costa499.pdf>. Acesso em 14 nov. 2009.

DE FILIPPI, Patrícia, LIMA, Solange Ferraz de, CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Como tratar coleções de fotografias*. São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial, 2000. (Projeto Como fazer, 4).

DUBOIS, Philippe. A arte é (tornou-se fotográfica)? Pequeno percurso das relações entre a arte contemporânea e a fotografia no século XX. In: DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Papyrus, p. 251-299, 1994.

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.

_____. Entre o estético e o artístico: o uso da imagem fotográfica nas tendências desmaterializadas. In: *Panoramas da imagem - Seminários*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, p. 03-09, 1996.

_____. A pós-imagem mecanizada: fotografia e pop arte. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.27, p.290-299. dez 1998.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. B. J. Duarte: Invenção e Modernidade na Fotografia Documental. In: *B. J. Duarte Caçador de Imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2007

FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil: 1840-1900*. Rio de Janeiro: Funarte/Pró-Memória, 1985.

FREIRE, Maria Cristina Machado. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999, 197p.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *Manual para catalogação de documentos fotográficos* (versão preliminar). Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional: FUNARTE, 1992.

GUILBAUT, Serge. Recycling or globalizing the museum: MoMA-Guggenheim approaches. In: *Parachute*, out./nov./dec. 1998.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Atelier editorial, 2002, 152 p.

_____. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Coleção Pirelli-MASP de Fotografia*. São Paulo: MASP, 1996.

_____. *Visões da Coleção*. Disponível em: <http://www.colecaopirellimasp.art.br/visoes/3>

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

Le GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e memória*. São Paulo: Editora da Unicamp, p. 535-553, 1994.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de, CARVALHO, Maria Cristina Rabelo de, RODRIGUES, Tânia Francisco. Fotografia e História: ensaio bibliográfico. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, vol 2, p. 253-300, jan.-dez, 1994.

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*. São Paulo, Ano/vol 10-11, no. 11, p. 259-304, 2003.

MARTINS, Mariana Esteves. *Presenças e ausências: a fotografia no Museu de Arte Moderna de São Paulo*. 2005. 67 f. + anexos. Monografia (Curso de especialização em estudos de museus de arte). Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

MASON, Timothy. *Gestão museológica: desafios e práticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: British Council: [Fundação] Vitae, 2004, 96 p. (Série Museologia; 7).

MENDES, Ricardo. Para que servem as coleções (fotográficas)? In: MESQUITA, Ivo et alli (Org.) *Fotografias no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: MAM, p. 19-21, 2002.

_____. O futuro do presente: acervos fotográficos diante do horizonte digital. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v.12, p. 11-21, jan.-dez., 2004.

_____. Reflexos do Brasil: uma leitura inicial da Coleção Pirelli-MASP de fotografia. *Jornada de Estudos: Representações do Brasil: da viagem moderna às coleções fotográficas*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2004. (versão digital)

_____. Once upon a time: uma história da História da Fotografia brasileira. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. v. 6/7. p. 183-205 (1998-1999). Editado em 2003.

_____. 1984-2005: fotografia no Brasil, olhando à frente/A renovação da imagem. *Retrato do Brasil: reportagem*. São Paulo/Belo Horizonte: Oficina Informa, 2006. (versão digital)

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. *Tempo*, n.14, p.131-151. jan.-jun. 2003.

MONFORTE, Luiz Guimarães. *Fotografia pensante*. São Paulo: editora Senac, 1997.

MORA, Gilles. *Photo Speak*. A guide to the ideas, movements and techniques of photography, from 1839 to the present. New York: Abbeville, 1998.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Fotografias no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. MESQUITA, Ivo, SANT'ANNA, Margarida, CINTRÃO, Rejane (Orgs.). São Paulo: MAM, 2002. 200p. 150 il.

_____. *Inventário: Catálogo Geral do Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo – 2001 a 2007*. CHAIMOVICH, Felipe (org.). São Paulo: MAM, 2008, 200 p.: il.

_____. *Catálogo geral da coleção permanente do Museu de Arte Moderna de São Paulo: inventário*. CHIARELLI, Tadeu (org.). São Paulo: Lemos Editorial, 2002, 338 p.: il.

MUSEUMS AND GALLERIES COMMISSION. *Planejamento de Exposições*; tradução Maria Luiza Pacheco Fernandes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: [Fundação] Vitae, 2001, 33 p. (Série Museologia, 2)

MUSEUMS, LIBRARIES AND ARCHIVES COUNCIL. *Conservação de Coleções*; tradução Maurício O. Santos e Patrícia Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: [Fundação] Vitae, 2005, 224 p. (Museologia. Roteiros práticos; 9)

NEWHALL, Beaumont. *The history of photography: from 1839 to the present*. New York: The Museum of Modern Art, 1997, 320 p.

PAVAN, Margot. Fotomontagem e pintura pré-raphaelista. In: FABRIS, Annateresa, Org. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991, p.233-259.

PHILLIPS, Lisa. Photo Play: a arte contemporânea na fotografia. In: *Photo Play: catálogo*. New York: The Chase Manhattan, p. 11-22, 1994.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. *ENCICLOPÉDIA Einaudi*, v. 1 História-Memória. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, p. 51-86, 1984.

RESOURCE: THE COUNCIL FOR MUSEUMS, ARCHIVES AND LIBRARIES. *Parâmetros para a Conservação de Acervos*; tradução Maurício O. Santos e Patrícia Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: [Fundação] Vitae, 2004, 154 p. (Museologia. Roteiros práticos; 5)

ROUILLÉ, André. Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 27, p. 302-311. dez. 1998.

SANT'ANNA, Margarida. *Clube de colecionadores de fotografia do MAM de São Paulo*. São Paulo: MAM, 2003. 6 p.

SEGALL, Mauricio. *30 anos à frente do Museu Lasar Segall*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2001, 281 p.

SILVA, Carolina da Costa e. Benedito J. Duarte e o Departamento de Cultura de São Paulo: construindo imagens de uma paulicéia cultural (1935-38). *Anais do VI Congresso Luso-Brasileiro de História e Educação*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, abr. 2006, p. 3967-3980.

SHARF, Aaron. *Art and photography*. London: Penguin, 1979.

SMIT, Johanna. *O que é documentação*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, 84 p. (Coleção Primeiros Passos, 174)

SMIT, Johanna; KOBASHI, Nair. *Como elaborar vocabulário controlado para aplicação em arquivos*. São Paulo. Arquivo do Estado: Imprensa Oficial, 2003. (Projeto Como fazer, 10)

SOARES, Carolina Coelho. *Coleção Pirelli-MASP de Fotografia: fragmentos de uma memória*. 2006. 189 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Sistema Integrado de Bibliotecas. Grupo DiTeses. *Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP*: documento eletrônico e impresso. Vânia M. B. de Oliveira Funaro (Coord.) ... [et al.]. São Paulo: SIBI-USP, 2004. 110 p. (Cadernos de Estudos, 9)

ZANINI, Walter. (org). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v.

Entrevistas:

ALBERTINI, Virgínia. *Banco de dados CUMULUS*. Entrevista à autora. São Paulo, 24 de jun. de 2008.

COSTA, Ivani Di Grazia. *Arquivo Histórico-fotográfico do MASP*. Entrevista à autora. São Paulo, 15 de jan. de 2009.

ESTEVES, Rosa. *Arquivo Fotográfico Lasar Segall*. Entrevista à autora. São Paulo, 10 de jul. de 2008.

HERNÁNDEZ, Andrés Martín. *Coleção de fotografias do MAM São Paulo*. Entrevista à autora. São Paulo, 09 de abr. de 2009.

KARPINSKI, Silvana. *Arquivo Permanente do MAC-USP*. Entrevista à autora. São Paulo, 24 de set. de 2009.

LIRA, Livia. *Sistema de Catalogação do Acervo de Obras do MAM São Paulo*. Entrevista à autora. São Paulo, 09 de jun. de 2008.

SOPHIA, Eunice Moraes. *Coleção de fotografias do MASP*. Entrevista à autora. São Paulo, 03 de jul. de 2008.

Informação pessoal:

ALBERTINI, Virgínia; BURGI, Sérgio. *Questionário respondido*. Mensagem recebida por c_elias_t@hotmail.com em 28 de out. de 2009.

BIBLIOTECA DO MASP. *Questionário respondido*. Mensagem recebida por c_elias_t@hotmail.com em 21 de maio de 2009.

CABRAL, Maria Cristina. *Questionário respondido*. Mensagens recebidas por c_elias_t@hotmail.com em 07 e 09 de nov. de 2009.

_____. *Questionário respondido*. Mensagens recebidas por cynthia_taboada@hotmail.com em 21 de dez. de 2010 e 14 de jan. de 2011.

COSTA, Ivani Di Grazia; SOPHIA, Eunice Moraes. *Questionário respondido*. Mensagem recebida por c_elias_t@hotmail.com em 14 de abr. de 2009.

ESTEVES, Rosa. *Formulário do Banco de Dados SIMFOTO*. Mensagem recebida por c_elias_t@hotmail.com em 14 de jul. de 2008.

_____. *Questionário respondido*. Mensagens recebidas por cynthia_taboada@hotmail.com em 12 de dez. de 2010 e 10 de jan. de 2011.

KARPINSKI, Silvana. *Questionário respondido*. Mensagem recebida por c_elias_t@hotmail.com em 25 de set. de 2009.

MONTES, Ana Paula; LIRA, Livia. *Questionário respondido*. Mensagem recebida por c_elias_t@hotmail.com em 26 de mar. de 2009.

PIOLA, Fernando. *Questionário respondido*. Mensagem recebida por c_elias_t@hotmail.com em 03 de nov. de 2009.

STRADIOTTO, Tariana. *Questionário respondido*. Mensagens recebidas por cynthia_taboada@hotmail.com em 11 e 17 de jan. de 2011.

SOUBHIA, Maria Cecília. *Questionário respondido*. Mensagens recebidas por cynthia_taboada@hotmail.com em 16 e 18 de dez. de 2010.

VERNASCHI, Elvira. *Questionário respondido*. Mensagem recebida por c_elias_t@hotmail.com em 27 de mar. de 2009.

Sites:

ACERVO VIRTUAL MAC.

Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/acervo/frames.asp?menu=1>

ARQUIVO MULTIMEIOS DO CENTRO CULTURAL SÃO PAULO.

Disponível em: http://www.centrocultural.sp.gov.br/ccsp_historico_acervo.asp

BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DO MASP.

Disponível em: <http://www.masp.art.br/biblioteca/historico.php>

CENTRO DE CONSERVAÇÃO E PRESERVAÇÃO FOTOGRÁFICA DA FUNARTE.

Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/novafunarte/funarte/ccpf/ccpf.php#historico>

COLEÇÃO PIRELLI-MASP de Fotografia. Disponível em: <http://site.pirelli.14bits.com.br>

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS.

Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC

FOTOPLUS. Disponível em: <http://www.fotoplus.com/>

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Disponível em: <http://ims.uol.com.br/>

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.

Disponível em <http://www.mac.usp.br/mac/>

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND.

Disponível em: <http://masp.uol.com.br/>

MUSEU LASAR SEGALL. Disponível em: <http://www.museusegall.org.br/>

Demais referências coletadas nas instituições pesquisadas:

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Campos da ficha catalográfica - Acervo fotográfico IMS. Arquivo digital cedido por Virgínia Albertini. São Paulo: IMS, 2005, 2 f.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Ficha catalográfica do Acervo MAC USP. Arquivo digital cedido por Maria Cristina Cabral. São Paulo, 09 de nov. de 2009, 2 f.

_____. Formulários do Sistema de Informação e Gerenciamento do Acervo MAC-USP. Arquivo digital cedido por Maria Cristina Cabral. São Paulo, 14 de jan. de 2001, 2 f.

_____. Relatórios de consulta à base de dados do Acervo MAC USP. Arquivos digitais cedidos por Maria Cristina Cabral. São Paulo, 09 de nov. de 2009, 69 f.

_____. Relatórios de consulta à base de dados do Acervo MAC USP. Arquivos digitais cedidos por Maria Cristina Cabral. São Paulo, 17 de dez. de 2011, 50f.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. Ficha catalográfica (estudo preliminar para a documentação da Coleção Pirelli-MASP de Fotografia). São Paulo, 1991. Fotocópia cedida por Eunice Sophia. São Paulo, 03 de jul. de 2008, 1 f.

_____. Ficha catalográfica e Ficha Resumida da base de dados SIMBA/Donato. (sugestão de documentação da Coleção Pirelli-MASP de Fotografia). São Paulo, s.d.. Fotocópia cedida por Eunice Sophia. São Paulo, 03 de jul. de 2008, 4 f.

_____. Livro de Tombo da Coleção Pirelli-MASP de Fotografia. São Paulo, 1991. Fotocópia cedida por Eunice Sophia. São Paulo, 03 de jul. de 2008, 1 f.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Formulário e Tela de Consulta do Sistema de Catalogação do Acervo de Obras. Arquivos digitais cedidos por Ana Paula Montes e Livia Lira. São Paulo, 09 de jun. de 2008.

MUSEU LASAR SEGALL. Formulário da base de dados SIMFOTO. Arquivo digital cedido por Rosa Esteves. São Paulo, 10 de jul. de 2008 e 10 de jan. de 2011, 2 f.

_____. Ficha catalográfica do Arquivo Fotográfico Lasar Segall. Fotocópia cedida por Rosa Esteves. São Paulo, 10 de jul. de 2008, 1 f.

ANEXOS

I. Questionário Preliminar Aplicado

- 1) Onde podemos encontrar fotografias na instituição?
- 2) O que a instituição considera como acervo fotográfico?
- 3) Como a instituição constituiu o(s) acervo(s) de fotografias? Quais as formas de entrada?
- 4) Qual era a política interna da instituição em relação aos acervos fotográficos no momento de formação do acervo? Quais eram as metas, os objetivos?
- 5) Do que é constituído o acervo fotográfico? Qual o perfil dos conjuntos fotográficos: tipos de materiais e temáticas
- 6) Como o(s) acervo(s) fotográfico(s) foi(ram) tratado(s) a partir de sua entrada na instituição? Por quais etapas passou?
- 7) Atualmente há uma política específica, seja para aquisição, exposições ou pesquisa do acervo fotográfico? Quais são as metas, os objetivos dessa política?
- 8) Hoje o acervo fotográfico encontra-se informatizado em base de dados? É dado acesso ao público? Há possibilidade de acesso ao acervo via internet?
- 9) Onde e como essas coleções são guardadas?
- 10) Qual o público pesquisador do(s) acervo(s) fotográfico(s)? Esse dado foi mapeado pela instituição?
- 11) Há ligação específica entre o(s) acervo(s) fotográfico(s) e o perfil atual da instituição?
- 12) Para o acervo de fotografias consideradas artísticas, a instituição aplica o conceito de “*vintage print*” ou “original fotográfico”?
- 13) A instituição utiliza cópias de exibição no lugar dos “originais fotográficos” ou “*vintage prints*”?

II. Respostas do Questionário Preliminar Aplicado

Questionário Preliminar Aplicado		Respostas MAM-SP	Respostas MASP	Respostas MAC-USP	Respostas MLS
Questões		<p>Ana Paula dos Santos Salvat Coordenadora do Acervo Data: 26/03/2009</p> <p>Andrés Martín Hernández Diretor Executivo Data: 09/04/2009</p>	<p>Eunice Sophia Coordenadora do Acervo Ivani Di Gazia Costa. Coordenadora da Biblioteca Data: 14/04/2009.</p> <p>Tariana Stradiotto. Assistente de Coordenação Data: 11/01/2011</p>	<p>Elvira Vernaschi. Ex-funcionária do MAC – Gestão Walter Zanini Data: 27/03/2009.</p> <p>Maria Cristina Cabral. Documentalista da Divisão Técnica-Científica do Acervo Data: 21/12/2010</p>	<p>Rosa Esteves. Coordenadora do Arquivo Fotográfico Lasar Segall Data: 12/07/2008</p>
1	Em que departamentos da instituição podemos encontrar fotografias, conjuntos fotográficos?	Biblioteca Paulo Mendes de Almeida do MAM-SP e Departamento de Documentação e Conservação do Acervo do MAM-SP	É possível encontrar conjuntos fotográficos em duas coordenadorias; Acervo e Biblioteca e Centro de Documentação. Cada qual cuidando da preservação de seu acervo característico.	No Acervo (hoje Divisão Científica) = obra de arte e no Arquivo Histórico = como documento.	No Setor de Museologia (Acervo), e na Biblioteca Jenny Klabin Segall (Arquivo Histórico).
2	O que a instituição considera como acervo fotográfico?	As obras do acervo do MAM	Existem dois tipos de acervos fotográficos. O artístico que é composto de imagens geradas por fotógrafos ou especialistas do ramo. E o acervo histórico-fotográfico: composto de imagens das atividades realizadas no museu desde 1947, ano da sua fundação, até as exposições mais recentes.	As fotografias enquanto obras de arte.	Documentação fotográfica que Lasar Segall fez de sua obra, contratando fotógrafos, datadas até 1957; a coleção fotográfica particular da família Segall e a primeira documentação das obras feita pelo museu, reproduções das obras de Lasar Segall fotografadas por Luiz Hossaka, como núcleo histórico do acervo. Os critérios para definir o que é acervo e o que é arquivo são: qualidade das imagens, conteúdo representado e autoria das fotografias. Foram feitas também ampliações a partir de negativos de base flexível, não ampliados pelo artista, que entraram para o acervo, para tratamento de longa duração. O Arquivo histórico contém a documentação fotográfica que Jenny Klabin Segall realizou após a morte de Lasar Segall até 1969-70, registrando as exposições de Lasar Segall no Brasil e no exterior, ou exposições relacionadas às obras e ao artista. Contém também o registro de atividades do museu desde sua criação.

	Questionário Preliminar Aplicado	Respostas MAM-SP	Respostas MASP	Respostas MAC-USP	Respostas MLS
3	Como a instituição constituiu o acervo de fotografia? Quais as formas de entrada?	Resposta de Andrés Hernández: A partir da década de 1990, com a curadoria de Tadeu Chiarelli, que procurou reunir o melhor da fotografia brasileira. Formou-se um programa de aquisições de fotografia no MAM, numa política que visa a uma representação geral de artistas brasileiros, que vai da chamada fotografia moderna brasileira até a representação mais contemporânea, incluindo a produção de alguns artistas estrangeiros.	Atualmente a principal forma de aquisição de fotografias artísticas é através de doação como é o caso do Projeto da Coleção Pirelli. No caso do acervo histórico fotográfico, o crescimento acontece por meio das fotos tiradas por fotógrafos do museu de eventos e exposições. Ou ainda em caso de doação de material histórico. Resposta de Tariana Stradiotto: O núcleo de fotografias do MASP se iniciou com a incorporação das fotografias que fizeram parte da exposição imagens de São Paulo, em 1990, antes desta data o MASP realizou várias exposições de fotografias, mas sem as incorporar ao acervo. O total de fotografias não pertencentes ao núcleo Pirelli é de 184 fotografias.	A partir do final dos anos 1960, o então diretor Walter Zanini se propõe a constituir um acervo de fotografia, coisa que no Brasil era praticamente inexistente. Em princípio constituído só de doações.	Essas coleções foram agrupadas em 1981 formando o Arquivo Fotográfico Lasar Segall. Já faziam parte da coleção do próprio artista e foram integradas ao acervo.
4	Qual era a política interna da instituição no momento de formação do acervo fotográfico? Quais eram as metas, os objetivos?	Indicação de Bibliografia	Não existem registros quanto a formação do acervo fotográfico artístico. Contudo, no que diz respeito ao acervo de imagens históricas, o museu desde sua fundação, teve interesse no tema. Realizou várias atividades como cursos e exposições. Possui em seu acervo fotos de renomados fotógrafos.	O objetivo era o de atualizar a própria definição de museu, uma vez que englobaria toda manifestação artística, inclusive outros suportes foram pensados para isso, como a vídeo arte, no qual o MAC foi pioneiro também. Lembro que era a única instituição que possuía um equipamento desse tipo e que colocava a disposição dos artistas, vindo gente do Rio para "filmar" em São Paulo.	Tratar das coleções fotográficas do arquivo formado. E realizar exposições relacionando as fotografias com as obras de Lasar Segall. Ex1: Lasar Segall através da fotografia, 1982, onde as obras do artista ilustravam as fotografias selecionadas para a exposição. Ex2: Lasar Segall: uma foto-biografia, apresentada no MASP em 1991 e no MAM RJ em 1991-92.
5	Atualmente há uma política específica, seja para aquisição, exposições ou pesquisa do acervo fotográfico? Quais são as metas, os objetivos dessa política?	Resposta de Andrés Hernández: Atualmente e de forma sistemática há programas de aquisições, exposições de fotografia no MAM e do MAM exibidas no exterior, levando a produção brasileira. O Clube de fotografia também é um dos programas. Na época de Tadeu Chiarelli, ele também pesquisava a coleção.	Sim, Coleção Pirelli. Coleção de Artistas Brasileiros ou que atuaram no Brasil.	Para a primeira parte da pergunta posso dizer que sim, pois a Helouise pesquisa o acervo fotográfico e tem feito exposições a respeito. Sobre a segunda parte não posso responder.	Não há política de aquisições ou ampliação do acervo fotográfico, somente aceite de doações, dentro do perfil do museu, relacionado à vida e obra de Lasar Segall. Ex: Fotografia doada, do espetáculo de dança Mandarin, de 1954, retratando um bailarino com roupas desenhadas por Lasar Segall.
6	Há ligação específica entre o acervo fotográfico e o perfil atual da instituição?	O perfil do Acervo do MAM-SP é arte brasileira a partir do segundo pós-guerra. Deste modo, o acervo fotográfico segue a mesma linha.	Sim, as doações são previamente analisadas por responsáveis pelo acervo do próprio museu que diagnosticam se aquela obra tem ou não relação com a coleção da instituição. O mesmo é feito com as fotografias históricas.	Desconheço.	Sim, o perfil do Arquivo Fotográfico é biográfico, tal qual o acervo do museu. Retratam a vida e obra de Lasar Segall.

	Questionário Preliminar Aplicado	Respostas MAM-SP	Respostas MASP	Respostas MAC-USP	Respostas MLS
7	Do que é constituído o acervo fotográfico hoje? Qual o perfil dos conjuntos ou coleções fotográficas? Quais os materiais e temáticas mais recorrentes?	Ampliações e impressões digitais sobre papel, sobre tecido; backlights; esculturas com elementos de fotografia, instalações. Há muitas obras com temática Urbana e Cotidiano, mas também bastante retratos.	O acervo fotográfico artístico é constituído por mais de 1000 fotografias de temas variados. O arquivo fotográfico da Biblioteca do museu conta com cerca de 9.300 fotografias. É constituído por fotos de exposições, eventos e atividades da história do MASP.	Posso dizer que até 1998 havia um amplo perfil, todos é claro voltados para uma manifestação contemporânea da fotografia, cujos suportes eram além da própria fotografia (geralmente em PB), colagens, recortes e mesmo instalações.	Negativos de vidro e acetado, positivos fotográficos. Retratos de família, viagens, amigos, eventos e do trabalho em atelier.
8	A partir de sua entrada na instituição, como o acervo fotográfico foi tratado museologicamente? Por quais etapas passou?	Catologação, Documentação de origem/procedência, montagem, armazenagem.	No caso do acervo artístico são feitos um levantamento e registro das fotografias. As mesmas são acondicionadas em mapotecas em ambiente climatizado seguindo normas museológicas. O acervo de fotos de registros históricos está acondicionado em pastas suspensas, jaquetas e arquivos apropriados. As pastas estão organizadas a partir de um critério cronológico e temático.	Sim, as fotos eram catalogadas e arquivadas dentro dos padrões museológicos e de conservação nos mais atualizados métodos.	Foram encontradas em caixas e envelopes e foram organizadas a partir de 1981. Catalogação, acondicionamento e os materiais de embalagem foram sendo substituídos por materiais mais adequados, modernos. Foi elaborada uma ficha catalográfica em papel, para a documentação.
9	Desde que momento o acervo fotográfico passou a ser informatizado em base de dados? É dado acesso ao público? Há possibilidade de acesso ao acervo via internet?	A informatização de todo acervo é feita em 1997. Há um totem à disposição do público na Portaria do Museu. O Acervo está acessível via Internet, no site do MAM-SP. As imagens só são disponibilizadas mediante a autorização do detentor legal dos direitos do autor.	Existe no caso da Coleção Pirelli, um site que possibilita ao pesquisador conhecer fotos e fotografos da coleção. No caso do acervo de fotografias históricas, existe um banco em que são identificados os eventos ou a pasta que a fotografia pertence. E ainda é feita uma contagem de quanto possui cada pasta. O pesquisador da Biblioteca tem acesso total a esse material.	Não tenho essa informação. Resposta de Maria Cristina Cabral: O primeiro banco de dados do Acervo MAC USP foi iniciado em agosto/1986. A princípio, foi projetado por um programador de sistemas contratado pelo MAC para isso, que fez uma estrutura muito simples a partir de conversas que teve com Sônia Salzstein (coordenadora da Divisão de Acervo) e Aida Cordeiro (catalogadora). A idéia inicial de "informatizar o Acervo do MAC" foi da Profa. Aracy Amaral, que era a diretora do MAC.	A informatização do Arquivo Fotográfico foi realizada em 2004, com consultoria de Ricardo Mendes, patrocinada pela Vítæ, e em 2007 uma base de dados local (intranet) foi instalada na Biblioteca para o acesso do público às informações da base de dados. Não foi dado acesso à internet ainda por questões de autorização de uso de imagem.
10	Onde e como essas coleções são guardadas?	As coleções são guardadas em Reserva Técnica climatizada. Dependendo do suporte, ficam em mapotecas ou trainéis, ou ainda em estantes, no caso dos tridimensionais.	O acervo fotográfico artístico é guardado na reserva técnica climatizada dependendo de sua tipologia. As fotografias históricas foram acondicionadas em pastas neutras e jaquetas em sala climatizada. Resposta de Tariana Stradiotto: Todas as fotografias da coleção Pirelli estão acondicionadas em mapotecas, somente para esta coleção todas com passe-partout. As fotografias de grandes dimensões estão acondicionadas em caixas próprias e colocadas em estantes e as que estão emolduradas em trainel. Todos os materiais usados no acondicionamento são neutros e próprios para a conservação.	Não tenho essa informação precisa, mas, por algumas vezes em que estive selecionando obras para exposição, vi que elas estavam bem acondicionadas em mapotecas na área da reserva técnica, como era feito na minha época. Resposta de Maria Cristina Cabral: Quanto ao acondicionamento das fotografias não emolduradas, embora estejam na mesma sala das obras em suporte papel, elas são armazenadas em gavetas separadas. O projeto do novo prédio (DETRAN) prevê uma reserva técnica exclusiva para fotografias; com isso, será possível controlar umidade relativa e temperaturas adequadas para sua preservação.	O Arquivo Fotográfico está guardado na Reserva Técnica e o Arquivo Histórico está na Biblioteca, em processo de acondicionamento e catalogação. Parte está embalada e parte em caixas de políonda e envelopes.

	Questionário Preliminar Aplicado	Respostas MAM-SP	Respostas MASP	Respostas MAC-USP	Respostas MLS
11	Qual o público pesquisador do acervo fotográfico? Esse dado foi mapeado pela instituição?	Curadores, pesquisadores e estudantes de pós-graduação.	No caso do acervo de fotografias artísticas os maiores pesquisadores são estudiosos de fotografia. O acervo de fotografias históricas é consultado por pesquisadores de diversas áreas. Além de ser a memória visual da instituição, ele complementa a pesquisa bibliográfica e histórico documental.	Não sei informar. Resposta de Maria Cristina Cabral: Não fazemos perfil de pesquisador dos dados da seção de catalogação/documentação, ou daqueles que visitam a reserva técnica para ver as obras não expostas. O que temos como norma é que esses atendimentos especiais são dados apenas a pesquisadores, mesmo os de iniciação científica. Os curadores também têm esse tipo de atendimento.	A pesquisa do Arquivo Fotográfico é esporádica, por interessados em arte e fotografia, e para publicações escolares. Não há divulgação do Arquivo Fotográfico e o processo de migração das informações da ficha catalográfica em papel para o banco de dados está em processo.
12	Para o acervo de fotografias consideradas artísticas, a instituição aplica o conceito de "vintage print" ou "original fotográfico"?	Sim, em algumas obras de Geraldo de Barros.	Resposta de Tariana Stradiotto: Nós temos originais (revelação tradicional), mas eles não são assinados, a maioria da coleção é de fotografias impressas, e não temos fotografia com tiragem.	Sempre lembrando de minha época de trabalho, as peças eram catalogadas como originais ou como reprodução quando exibiam número de produção, igual como no caso de gravuras. Resposta de Maria Cristina Cabral: Não me lembro de ampliações fotográficas tradicionais com tiragem em nosso acervo, mas algumas são assinadas no verso (impossível quantificar neste momento, seria preciso analisar as inscrições; o conteúdo desse campo está em processo de digitação, portanto, seria preciso fazer a busca manual nas fichas catalográficas).	Todo o acervo e arquivo histórico são considerados originais fotográficos. Existem as fotografias assinadas, mas é uma coleção do Segall que possui fotos assinadas, o valor de mercado é pesquisado apenas para questões de seguro e as fotos nesse caso, não são mais ou menos valiosas por serem assinadas. Elas eram utilizadas por Lasar Segall em sua obra e as fotos estabelecem essa relação com as outras obras do acervo. Elas não têm a função de obra de arte, mas de investigação sobre a obra de Segall.
13	A instituição utiliza cópias de exibição no lugar dos "originais fotográficos" (vintage prints)?	Sim, especialmente em caso de empréstimos ou quando o original é frágil.	Resposta de Tariana Stradiotto: Não	Resposta de Maria Cristina Cabral: O MAC já expôs cópias museográficas ampliadas de fotografias do Acervo; em geral, os curadores fazem uso desse recurso quando as fotos originais são de formato pequeno e quando seu conteúdo é muito mais a apresentação de uma idéia ou um registro de uma ação (Arte Conceitual). Essas cópias museográficas são feitas a partir das cópias existentes no acervo, ou seja, não são ampliações feitas a partir dos negativos porque o MAC não possui negativos em seu Acervo; normalmente, o Museu recebe em doação, ou compra, ampliações fotográficas.	Sim, e cada vez mais o museu pretende usar as cópias de exibição. O uso dos originais também depende da situação das fotos na exposição, se são utilizadas como coleção fotográfica (originais) ou como contexto da obra (cópias).