

VOLUME

9

PATRIMÔNIO CULTURAL



VIENEIMAGEM

ANAIIS DO EVENTO

III EIEIMAGEM - Encontro Internacional dos Estudos da Imagem

Apoio:



Promoção:



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA





Reitora

Profa. Dra. Berenice Quinzani Jordão

Vice-Reitor

Profo. Dro. Ludoviko Carnasciali dos Santos

Coordenadora do Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem (LEDI)

Profa. Dra. Edméia A. Ribeiro

Apoio:



Departamento de História – UEL

Programa de Pós-Graduação em História Social /Mestrado – UEL

Departamento de Comunicação – UEL

Programa de Pós-Graduação em Comunicação /Mestrado – UEL

Realização:



Editoração: André Luiz Marcondes Pelegrinelli e Pamela Wanessa Godoi.

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Pamela Wanessa Godoi

(Org.)

ANAIS

VOLUME 9: PATRIMÔNIO CULTURAL

VI ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM
III ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

Londrina

Universidade Estadual de Londrina

2017

Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da
Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

E56a Encontro Nacional de Estudos da Imagem (6. : 2017 : Londrina, PR)

Anais do VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem [e do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem [livro eletrônico] / André Luiz Marcondes Pelegrinelli, Pamela Wanessa Godoi (orgs.). – Londrina : Universidade Estadual de Londrina, 2017.

1 Livro digital : il.

Inclui bibliografia.

Disponível em:

<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017/index.php/anais/>

ISBN 978-85-784644-5

1. Imagem – Estudo – Congressos. 2. Imagem e história – Congressos.
I. Pelegrinelli, André Luiz Marcondes. II. Godoi, Pamela Wanessa. III. Universidade Estadual de Londrina. IV. Encontro Internacional de Estudos da Imagem (3. : 2017 : Londrina, PR). V. Título. VI. Anais [do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem.

CDU 93:7

* Os textos que se encontram nesses anais são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.

COORDENAÇÃO GERAL

Rogério Ivano

COMISSÃO ORGANIZADORA

Alisson Guilherme Gonçalves Bella

Ana Heloisa Molina

André Azevedo da Fonseca

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Angelita Marques Visalli

Barthon Favatto Suzano Júnior

Camila Bueno Grejo

Carlos Alberto Sampaio Barbosa

Edméia Ribeiro

Lunielle de Brito Santos Bueno

Muriel Emídio Pessoa do Amaral

Raquel de Medeiros Deliberador

Rebecca Carolline Moraes da Silva

Renata Cerqueiro Barbosa

Richard Gonçalves André

Terezinha Oliveira

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alberto del Castillo Troncoso (Instituto Mora – ENAH/MEX)

Alexandre Busko Valim (UFSC/BRA)

Ana Cristina Teodoro da Silva (UEM/BRA)

Aureo Busetto (UNESP/BRA)

Charles Monteiro (PUC-RS/BRA)

Daniel Escorza Rodríguez (INAH/MEX)
Elaine Cristina Dias (UNIFESP/BRA)
Fausta Gantús (Instituto Mora/MEX)
Isaac Camargo (UFSC/BRA)
Jaime Humberto Borja Gomez (Universidad de los Andes/COL)
Patrícia Fogelman (Universidad de Buenos Aires-Conicet/ARG)
Patrícia Massé (INAH, MEX)
Rebeca Nasr Monroy (INAH, MEX)
Tania Siqueira Montoro (UnB/BRA)
Yobenj Aucardo Chicangana Bayona (Universidad Nacional de Colombia/COL)

ESTÁGIARIOS

Alessandra do Amaral P Marcelino
Ana Clara Costenaro Pessan
Ana Paula Bertoncello Fontes
Bianca Martins Coelho
Caroline Leal Leite
Felipe Aparecido de Oliveira Camargo
Igor Luiz Oliveira Zacharias
Ines Caroline Lelis
Ingrid Thibes Massambone
Laura Fernanda Martimbianco
Leonardo Henrique Luiz
Maria Luiza Favoreto Nery
Matheus Silva Dallaqua
Olivia Ricetto de Oliveira Barros Maia
Pedro Rogerio Stevanin Timoteo

APRESENTAÇÃO

A imagem e sua inserção em diferentes acervos contribuindo e consolidando o Patrimônio Cultural e a memória social, estão presentes nos trabalhos apresentados nesse eixo.

Por ser uma temática ampla e diversificada, favoreceu que houvesse um grande espectro nas abordagens, estudos e objetos analisados.

Os trabalhos discutem: a relevância em se entender o negativo como prova de conhecimento; a organização e recuperação de fotografias diversas, como *post-mortem*, jornalísticas, urbanas, familiares; as questões e especificidades em organizar xilogravuras; a formação de acervos e coleções com temáticas religiosas e culturais.

A amplitude dos temas demonstra o quanto a imagem está inserida em nosso cotidiano e é necessário a reflexão acerca do tratamento e disponibilização desse documento nas diversas instituições, destacando-se a importância desses procedimentos como formas de construção e manutenção de memórias.

Ressalta-se ainda, a necessidade premente em se discutir a formação e organização desses documentos, assegurando sua contextualização original e legitimidade como documento sociocultural.

Prof. Dra. Telma Campanha de Carvalho Madio



SUMÁRIO: PATRIMÔNIO CULTURAL

<u>O OUTRO LADO DA IMAGEM: O NEGATIVO COMO OBJETO DE CONHECIMENTO</u>	9
PATRICIA CAMERA	9
SOLANGE FERRAZ DE LIMA	9
<u>DESCRIÇÃO ARQUIVÍSTICA DAS FOTOGRAFIAS DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO E HISTÓRICO DE LONDRINA</u>	32
ELIANDRO DOS SANTOS COSTA	32
TELMA CAMPANHA DE CARVALHO MADIO	32
<u>OS PIONEIROS DA FOTOGRAFIA EM PONTA GROSSA: UMA ANÁLISE DO JORNAL O PROGRESSO E CASA DA MEMÓRIA</u>	51
TAIS MARIA FERREIRA	51
CARLOS ALBERTO DE SOUZA	51
<u>REPRESENTAÇÃO TEMÁTICA DE FOTOGRAFIAS POST-MORTEM: UM OLHAR SOB A PERSPECTIVA DA DIMENSÃO EXPRESSIVA</u>	69
REGINA ARANDA DA CRUZ GALO	69
ANA CRISTINA DE ALBUQUERQUE	69
<u>A ORGANIZAÇÃO ARQUIVÍSTICA E O ACONDICIONAMENTO DAS FOTOGRAFIAS DO JORNAL DA UNESP</u>	97
MARIANA SOUZA GUIMARÃES	97
TELMA CAMPANHA DE CARVALHO MADIO	97
BRUNO HENRIQUE MACHADO	97
<u>O PROCESSO DE ORGANIZAÇÃO DAS XILOGRAVURAS: ESTUDO DA COLEÇÃO PIONEIROS DE LONDRINA</u>	116
VIVIANE FARIA MACHADO	116
ANA CRISTINA DE ALBUQUERQUE	116



FOTOGRAFIA E MEMÓRIA: A CAPITAL DO TERRITÓRIO FEDERAL DO IGUAÇU POR MEIO DE IMAGENS (1943-1946) **134**

FERNANDA MOTTER **134**
ÉVERLY PEGORARO **134**

A FOTOGRAFIA DE FAMÍLIA COMO EVIDÊNCIA HISTÓRICA **155**

JÚLLIA MENDES PESTANA DOS SANTOS **155**



O outro lado da imagem: o negativo como objeto de conhecimento

Patricia CAMERA
(UEPG/ pós-doc Museu Paulista da USP)¹

Solange Ferraz de LIMA
(Museu Paulista da USP)²

A maior parte dos acervos fotográficos existentes no Brasil é, fundamentalmente, composta por imagens positivas. No caso do Foto Bianchi, localizado na Casa da Memória Paraná em Ponta Grossa, a sua composição é de imagens negativas, além dos cadernos de clientes e serviços, das caixas de produtos fotográficos e alguns aparatos. Essa especificidade traz à tona uma série de discussões sobre como tratar o negativo e como potencializar seu caráter documental. Neste sentido, propõe-se comunicar a metodologia curatorial aplicada, assim como salientar sobre o que e como explorar esse tipo de objeto. Para tanto, é abordada a ressignificação da função do curador e os métodos de associação entre sistema documental e pesquisa, tomando como base os estudos desenvolvidos por Ulpiano T. Bezerra de Meneses, Boris Kossoy, Solange Lima, Vânia Carneiro de Carvalho e Ana Maria Mauad.

Palavras-chaves: Foto Bianchi, negativo, curadoria

Introdução

Os estudos voltados à fotografia como objeto de conhecimento são dedicados preferencialmente às imagens positivas como ampliações fotográficas, cópias de folha contato, postais, diapositivos e impressos em geral (catálogos,

¹ Professora do Departamento de Artes e do Programa de Mestrado em História da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Pós-doutoranda no Museu Paulista da USP, sob a supervisão da professora Dr^a. Solange Ferraz de Lima.

² Diretora do Museu Paulista da USP. Livre-docente da USP.



jornais e revistas). Essa predominância se deve ao fato de grande parte dos museus, arquivos e centros de guarda possuir um número maior de fotografias em suas coleções, arquivos e fundos quando comparado à quantidade de negativos.

Nesse contexto de predominâncias de acervos considera-se preservar a fotografia (imagem positiva), uma vez que ela é o produto final que é consumido e que circula em nossa sociedade. Essa prerrogativa, no entanto, se levada ao extremo, pode suscitar a destruição de parcelas importantes do patrimônio fotográfico. Um exemplo disto é quando o fotógrafo Domingos³ relata que presenciou a destruição dos negativos em suporte de chapa de vidro logo após a venda do Foto Weiss⁴, localizado na cidade de Ponta Grossa.

Patricia: E o acervo do Weiss o que aconteceu?

Domingos: Do Weiss foi fora. Alguma coisa essa Elizete que trabalhou comigo salvou. Mas, a maioria das coisas olha, se eu te contar que eu vi a destruição do acervo e não fiz nada! Quando foi vendido o Foto Weiss aí eles destruíram o acervo. Por que era tudo chapa de vidro!

Patricia: Quem comprou o acervo, destruiu!?

Domingos: É, destruiu! Destruiu por que era muita coisa, sabe! Era muita coisa de chapa de vidro. Aí eu me lembro que tinha um funcionário, que eu ia lá, e ele estava quebrando chapa de vidro. Imagine quebrando a história da cidade (SOUZA, 2016, entrevista).

Esses trechos mostram que o entendimento sobre o negativo ser um documento de igual importância da imagem positiva não é tão corrente como se pode imaginar, nem óbvio.

Este tipo de patrimônio material tem inaugurado novas percepções sobre as especificidades deste documento iconográfico, uma vez que os referenciais teóricos se voltaram preferencialmente ao produto de consumo que circula em nossa

³ Domingos Silva Souza é fotógrafo em Ponta Grossa. Trabalhou para José e Ewaldo Weiss de 1955 até 1977 no Foto Weiss desta cidade. Depois comprou o Foto Elite do fotógrafo Germano Aquiles Koch, tornando-se proprietário até hoje. (SOUZA, 2016, ENTREVISTA).

⁴ A família Weiss atuou em Curitiba e Ponta Grossa. Ver os verbetes *Weiss, Augusto* e *Weiss, José* no *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. (KOSSOY, 2002, p. 327).



sociedade, como a ampliação, o postal e a reprodução de fotografias em jornais e revistas.

Com a interlocução feita entre os pesquisadores e a ampliação nos procedimentos de pesquisa icnográfica, o negativo tem sido incorporado nas discussões relativas ao estatuto da fotografia como documento/monumento. Apesar de Jacques Le Goff não abordar diretamente esse objeto (negativo), é pertinente destacar algumas considerações apresentadas em *História e Memória* (LE GOFF, 2014, p. 108).

Todo o documento é um monumento que deve ser desestruturado, desmontado. O historiador não deve ser apenas capaz de discernir o que é "falso", avaliar a credibilidade do documento, mas também saber desmistificá-lo.

Essa ressalva deve ser incorporada aos estudos com negativos, pois apesar de ser um objeto único, sua concepção não pode tramitar no universo do fetiche. Em *Noções básicas para o tratamento documental de acervos fotográficos*, Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (2006) partem da fotografia para discutir tal postura. Suas considerações são significativas junto aos estudos com negativos.

Quando a fotografia é reduzida à sua pura materialidade e ao seu conteúdo visual, ela se torna um fetiche. Os fetiches são objetos aos quais nós outorgamos um poder inerente, ou seja, a eles são atribuídos sentidos sociais que não fazem parte de sua realidade material. Ao ser deslocado da rede de relações sociais da qual ele é produto, o objeto perde a sua historicidade, torna-se "autônomo" e passa a ter, como atributo próprio, os sentidos, os significados, as qualidades simbólicas que a sociedade um dia a ele conferiu.

Para evitarmos a armadilha do fetiche é preciso dialogar com a História e compreender o objeto também como um fenômeno sociocultural. Ao considerar o objeto como um produto sociocultural imediatamente nós passamos a não falar mais de um objeto, mas de um conjunto. A matéria-



prima de qualquer pesquisador não é o documento isolado, mas o conjunto de documentos - é a coleção. (CARVALHO e LIMA, 2006, p.30).

No texto *Fotografia como objeto de coleção e de conhecimento por uma relação solidária entre pesquisa e sistema documental* as mesmas pesquisadoras (CARVALHO e LIMA, 2000) explicam que enquanto o curador mantinha a concepção tradicional de seu exercício, este se preocupava fundamentalmente em realizar a atividade de armazenamento e de preservação dos documentos de arquivos ou de coleções que as instituições adquiriam. Nestas ações limitadas, o curador propunha a divulgação do material atrelada à promulgação da estética da unidade e da diferença. Desta forma, os trabalhos com os arquivos ou coleções contribuíam mais para o desenvolvimento e o conhecimento técnico do que para a produção de conhecimento histórico sobre a sociedade. Ainda, quando ocorria a divulgação das fotografias para o público, essa atitude acabava reforçando o estatuto da fotografia como objeto de fetiche. Isto ocorria porque o plano do projeto curatorial estava desprovido de uma relação compartilhada entre a pesquisa e o sistema documental. E mais do que isso, desconsiderava a noção de conjunto documental, fosse ele arquivo ou coleção. Para o historiador, a apreciação estética isolada de uma fotografia sem dúvida tem seu valor. Mas, essa apreciação não pode significar a desconsideração do conjunto ao qual pertence. Um sistema documental eficaz é aquele que permite acessar o conteúdo de uma única imagem e, ao mesmo tempo, a contextualiza no conjunto da coleção ou arquivo.

Essa linha de pensamento foi traçada no projeto de pós-doutorado *Diagnóstico e Curadoria do Acervo Foto Bianchi: cultura fotográfica em Ponta Grossa e região dos Campos Gerais*, desenvolvido por Patricia Camera e supervisionado por Solange Ferraz de Lima. O Foto Bianchi está salvaguardo na Casa da Memória Paraná. Seu conjunto documental é didático para apresentar as relações feitas entre a pesquisa e o trabalho curatorial, destacando o negativo como objeto de estudo. Essa abordagem é importante, pois preenche uma lacuna nos estudos iconográficos, uma vez que as metodologias de análise são predominantemente voltadas às imagens positivas.



O Fundo Foto Bianchi

O Fundo Foto Bianchi⁵ (FFB) foi comprado em 2001 pela Fundação Municipal de Cultura – Prefeitura de Ponta Grossa e encontra-se na Casa da Memória Paraná, localizada na Estação Paraná, no centro da cidade⁶. Esta instituição municipal funciona como local de pesquisa e de guarda de jornais, revistas e fotografias. Assim, a Casa da Memória é um centro de documentação dedicado à história regional de Ponta Grossa e da região dos Campos Gerais. Ele é formado fundamentalmente pelos negativos de gelatina e prata sobre suporte de vidro e pelos cadernos de clientes e serviços, resultante da prática exercida pelas três gerações da família Bianchi no período que compreende o início do século XX até a década de 1970.

Neste conjunto documental, os negativos são de retrato em estúdio, de registros de eventos sociais e artísticos, da construção da estrada de ferro São Paulo – Rio Grande, das transformações urbanas, dos modos de vida na cidade, do comércio, da extração de madeira, dos times e jogos de futebol e de vistas de paisagens dos Campos Gerais. Um outro conjunto é composto por negativos particulares que retratam a família Bianchi, incluindo também registros fotográficos sobre a profissão (câmera, laboratório, etc.) e trabalhos pessoais como fotografias de paisagens e retratos de nu artístico.

No caderno de registros de clientes e serviços verificam-se anotações de serviços remetidos para as cidades vizinhas, os assuntos fotografados, os produtos vendidos e as técnicas aplicadas, assim como os nomes dos clientes e os valores dos serviços prestados e dos gastos em compras de materiais para o ateliê.

⁵ Após algumas investigações verificou-se que o denominado Acervo Foto Bianchi tem características de um fundo, ou seja, ele é um “conjunto de documentos de uma mesma proveniência”. Ver DICIONÁRIO BRASILEIRO DE TERMINOLOGIA ARQUIVÍSTICA. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. Por isso, após a conclusão do projeto de pós-doutorado, o Acervo Foto Bianchi passou a ser denominado como Fundo Foto Bianchi.

⁶ Ver o artigo *O contexto de formação do Acervo Foto Bianchi em Ponta Grossa/PR* (ALVARENGA e CAMERA, 2016) e o trabalho de conclusão de curso *Acervo Foto Bianchi: o contexto de formação e sociabilidades (2001-2016)*. (ALVARENGA, 2016).



A importância deste fundo pode ser avaliada pela composição de seu conjunto documental, pois os negativos, cadernos de clientes e serviços e as caixas de negativos propiciam o estudo da biografia do objeto (negativo), contribuindo para a realização de pesquisas sobre a práxis fotográfica, os usos e as funções relacionadas ao documento icnográfico. Nesta esfera é possível desenvolver relações com outros documentos a respeito de sua produção, circulação e consumo.

Com a sistematização das relações orgânicas, verificou-se a abrangência dos diversos circuitos sociais e comerciais entorno da comercialização dos produtos fotográficos, das encomendas dos serviços, das pessoas que circulavam na cidade de Ponta Grossa, assim como do imaginário construído a partir do consumo das mesmas. Os artigos *Foto Bianchi: O caderno de controle de serviços como indicador do circuito de sociabilidades* (CAMERA, 2013) e *O contexto comercial e a produção de Luis Bianchi: memória escrita e fotográfica* (BEDIM e CAMERA, 2015), além do trabalho de conclusão de curso *A produção fotográfica sobre a cultura artística no Foto Bianchi: um estudo de caso do retrato de artista* (SAUCZUK, 2015) trazem as metodologias aplicadas e suas análises.

O negativo e suas possíveis relações

O estudo da fotografia é complexo pela própria natureza do objeto. Segundo Francesa Alinovi (apud., FABRIS, 1998, p. 173), a fotografia oscila entre uma “arte exata” e uma “ciência artística”. Essa duplicidade pode ser ampliada para uma pluralidade nos modos de nominar, usar, analisar e compreender a fotografia.

Luís Pavão (1997: 52), utiliza o vocabulário “espécime fotográfico” para denominar “os objectos que contêm imagens fotográficas, como uma cópia, um diapositivo, um negativo, um daguerreótipo, um Autochrome.” Por tanto, “este nome refere o objecto em si, à folha de papel coberta de prata ou à película com os corantes e a gelatina, e não apenas a imagem”. (PEREIRA, 2010, p. 40).



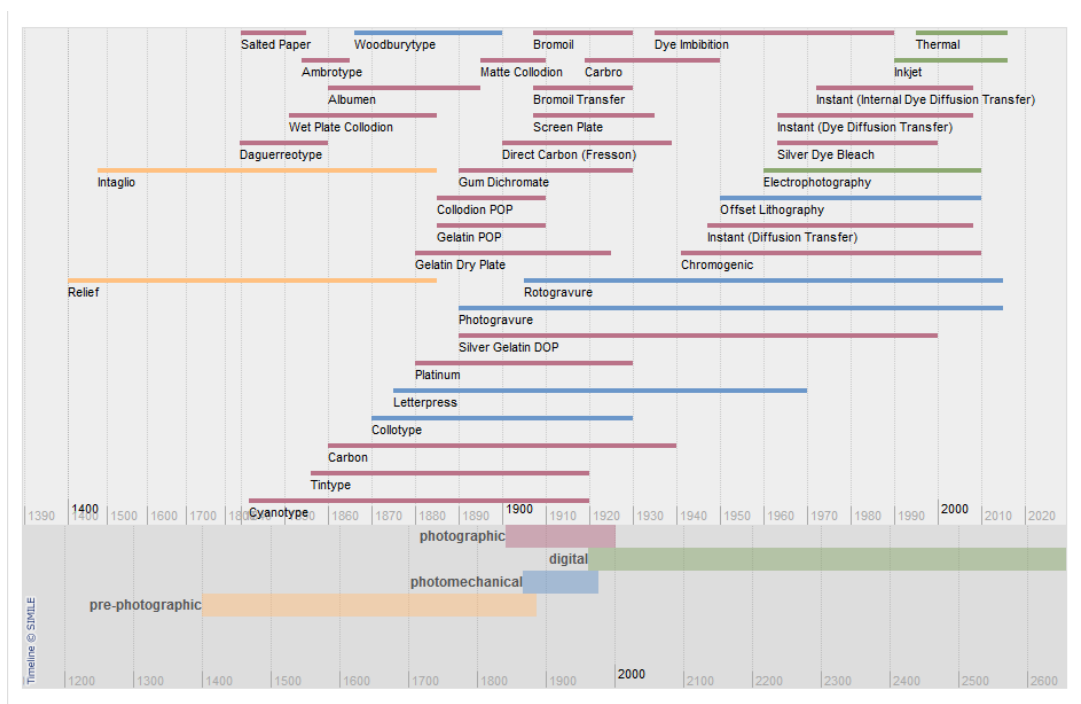
Desta forma, o presente artigo apresenta o estudo sobre um “espécime fotográfico” ou, como também é denominado no Brasil, objeto fotográfico, por diversas formas: placa seca, *dry plate*, *gelatin dry plate*, placa de vidro de gelatina de prata, negativo de gelatina e prata sobre suporte de vidro, negativo em chapa de vidro e negativo seco. Para tanto, foram selecionados alguns negativos que compõem o FFB. A figura I mostra um exemplar, a figura II a simulação de sua imagem positiva e o Gráfico I possibilita situar esse tipo de produto fotográfico (*gelatin dry plate*) na linha do tempo das técnicas e dos processos de produção de imagem. Interessante notar que apesar deste gráfico mostrar a predominância da comercialização da placa seca até a década de 1920, sabe-se que este tipo de negativo foi usado no Foto Bianchi por pelo menos mais 35 anos⁷. Isso indica a necessidade de averiguar os motivos que contribuíram para a permanência do uso deste tipo de produto. Uma das possibilidades é a garantia na qualidade do serviço, uma vez que os tamanhos das placas secas facilitavam a aplicação do retoque. Esse serviço era um diferencial do Foto Bianchi, conforme assinalou o fotógrafo Domingos em entrevista sobre a habilidade de Raully (filho de Luiz Bianchi) e Raul (neto de Luiz): “O Bianchi era o campeão, sabe!”. (SOUZA, 2016, entrevista).

A pesquisa de materiais e técnicas em acervos dessa natureza constitui excelente plataforma para apurar e relativizar tabelas cronológicas de uso de técnicas. Há uma tendência a considerar a cronologia de lançamentos de novos produtos e técnicas com a cronologia dos usos. A evolução técnica na indústria fotográfica tende a ser adotada como referência. E se tomarmos como referência os usos, melhor avaliamos as vantagens e desvantagens das sucessivas inovações. Como no exemplo acima. Importante atentar que nem sempre inovação representa melhor qualidade fotográfica, podendo atentar a outros quesitos, igualmente importantes para a indústria – barateamento da matéria-prima e do produto, facilidade de transporte, por exemplo, que não necessariamente concorrem para a melhoria da qualidade visual.

⁷ O processo de catalogação dos negativos está em andamento. Existem aproximadamente 34 mil negativos para serem organizados, considerando o período estimado entre 1907 até a década de 1970. Uma parte deste fundo é composto por placas secas e uma outra parte menor é composta por negativos com suporte de celulose.



GRÁFICO I – Linha do tempo das técnicas e dos processos de produção de imagem.



FONTE: <http://www.graphicstlas.org>

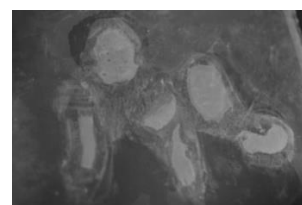
FIGURA I: Negativo nº 2614. “2 crianças”. 13-10-1918 (à direita). Detalhe do negativo mostrando o corte feito manualmente no suporte de vidro (à esquerda). Autoria: Foto Bianchi. Reprodução: José Tramontin.



FONTE: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná.



FIGURA II: Imagem positiva do negativo n° 2614 (à esquerda). Detalhe do retoque feito no rosto e braço das crianças (à direita). Autoria: Foto Bianchi. Reprodução: José Tramontin.



FONTE: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná.

Neste vasto universo de imagens técnicas, aparece em 1871 a primeira publicação científica sobre o uso de gelatina e bromido de prata em suporte de vidro. Em *Photographic negatives: nature and evolution of process* Maria Fernanda Valverde (2005, p. 14) explica sobre os aprimoramentos e sua expansão:

As melhorias técnicas na emulsão de gelatina levaram à introdução das primeiras comercializações feitas em 1878 por *Wratten & Wainright* em Londres. Nos Estados Unidos, as placas secas começaram a serem fabricadas em 1879 pela *Keystone Dry Plate Works*, propriedade de John Carbutt. Além disso, George Eastman fundou em 1880 a *Eastman Dry Plate Company*, fabricando as placas secas. Sua produção industrial, utilizando a máquina para revestir as placas com emulsão de gelatina, ocorreu durante a década de 1880. Isso promoveu o desenvolvimento da indústria fotográfica moderna.

Durante a década de 1890, as melhorias na tecnologia da placa seca tornaram possível a criação de emulsões ortocromáticas, ou seja, com



sensibilidade estendida nos comprimentos de onda verde e amarelo do espectro da luz. [...] Em 1906, já estavam disponíveis placas pancromáticas (sensíveis ao espectro visível completo)⁸.

Essa citação informa que em seu primórdio a placa seca não era sensível a todas as cores do espectro da luz. Isso explica a diferença de contrastes nas imagens em períodos distintos. Por exemplo, quando se observa a fotografia de um retrato feito com um negativo ortocromático, o batom vermelho na boca da pessoa aparece completamente na cor preta. Ou seja, o resultado visual é uma representação associada à tecnologia disponível na época. Mas, essa circulação de produtos fotográficos também está vinculada à sua comercialização. No FFB foi verificado que no início da década do século XX, ainda se usava o negativo ortocromático. No trecho acima Valverde salienta sobre o início da produção industrial da Kodak. Essa marca é recorrente no FFB. Dentre as linhas de negativos fabricados por ela encontra-se a *Kodak Dry Plates Tropical*, um material específico para países de clima úmido.

Interessante frisar que apesar da Kodak ser a empresa mais conhecida no Brasil, os fotógrafos que atuavam no país durante a primeira década do século XX tinham acesso a uma gama de produtos de diferentes nacionalidades. No FFB foram catalogadas caixas de negativos de empresas da Bélgica, França e Itália com produtos mais sensíveis à luz ou com outras diferenças para se sobressair na concorrência. A tampa da caixa da marca Lumière evidencia a sua premiação na Exposição de San Louis (Estados Unidos) em 1904.

Esse aprimoramento técnico nas placas secas foi uma tarefa constante desde o invento de Maddox. Isso contribuiu com as mudanças na práxis fotográfica.

O resultado final destes aperfeiçoamentos foi a obtenção de uma muito maior sensibilidade à luz. O tempo de exposição com as chapas de gelatina passou a ½ segundo em 1880 e a 1/30 segundo no final do século XIX. Este aumento de sensibilidade abriu portas a novas formas de utilização capazes de registrarem o movimento de pessoas e objetos, e permitiu a invenção do cinema.

⁸ Tradução: Patricia Camera.



[...] Alguns rejeitavam a “excessiva” sensibilidade das chapas, que resulta em negativos sobre expostos ou velados. Foi necessário aperfeiçoar o obturador para conseguir tempos de exposição rigorosos, de frações de segundo; o sistema de retirar, por alguns segundos, a tampa da objetiva para a exposição, não funcionava com negativos de gelatina.

[...] No início da década de 1880 todos os fotógrafos estavam convertidos aos negativos de gelatina e o processo do colódio húmido chegara ao fim de seus dias, depois de ter cumprido exemplarmente a sua missão histórica durante 3 anos. Os últimos vinte anos do século XIX iriam ser para a fotografia os anos das grandes transformações (PAVÃO, 1997 p. 40).

De fato, com a introdução das chapas secas mais sensíveis à exposição da luz, decorreram-se mudanças na atuação do profissional, pois isso possibilitou fazer as fotografias em locais fechados e abertos com pouca iluminação. Também, inovou na representação, uma vez que a proposta de “congelar” o referente em movimento tornou-se factível. Por isso, quando se analisa o negativo, é importante observar a sua locação e o modo de representação. O fotógrafo deixou de trabalhar muito restrito ao horário e ao clima. Inclusive, garantiu a obtenção de imagens nítidas das crianças que se mexiam bruscamente no momento do *click*. Também, com o uso dos filmes mais sensíveis à luz, o olhar do retratado ficou atenuado e o ato de posar tornou-se menos incômodo. Os modos de retratar mudaram e adquiriram expressões mais naturais. Por outro lado, a captação do movimento trouxe outra versão da “realidade”. Isso vai influenciar, na representação do movimento como por exemplo nas séries das pinturas das bailarinas de Edgar Degas.

Além disso, a maior sensibilidade à luz colaborou para mudar o modo de fazer as fotos externas. No caso particular do fotojornalismo isso é evidente. Na Guerra da Criméia (1854-1856) o fotógrafo Roger Fenton utilizava de 3 a 20 segundos de exposição para documentar as paisagens bélicas com o uso do colódio úmido⁹.

⁹ O processo de colódio úmido foi inventado pelo inglês Frederick Scott Archer (1813-1857) em 1848, mas difundido somente a partir de 1851. Este processo tinha esta denominação porque empregava o colódio (composto por partes iguais de éter e álcool numa solução de nitrato de celulose) como substância ligante para fazer aderir o nitrato de prata fotossensível à chapa de vidro que constituía a base do negativo. A exposição devia ser realizada com o negativo ainda úmido - donde a denominação colódio úmido - e a revelação devia ser efetuada logo após a tomada da fotografia. Este foi o processo de confecção de negativos dominante durante a segunda metade do século XIX, porque, como usava chapas de vidro como base, produzia negativos bem mais nítidos e com maior gradação tonal do que os negativos de papel encerado empregados até então. Seu apogeu durou até o início da década de 1880, quando foi definitivamente substituído pelas chamadas placas secas, que haviam sido lançadas em 1871. NEGATIVO de Colódio Úmido. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo:



(AMELUNXEN, 1998, p. 137). Somente, [...] com as imagens da guerra Franco-Prussiana (1870 -1871) é que se introduz o conceito de “velocidade fotográfica” no fotojornalismo europeu (SOUSA, 2000, p. 41). Valverde (2005, p.14) indica que a emulsão de gelatina inaugurou a possibilidade de trabalhar com exposições de luz menores que 1 segundo.

Essas mudanças vão resultar em novas formas de perceber e de registrar os acontecimentos em movimento. Tais observações são pertinentes porque mostram que apesar de o aspecto químico do negativo ter facilitado a captação da luz e o congelamento do referente, o aparato físico (câmera) é um fator que influenciará constantemente nos modos de olhar e de fotografar determinado assunto. Por exemplo, o visor da câmera de grande formato condicionou enquadramentos próprios à esse tipo de equipamento (figura III). Também, dificultou na agilidade do ato fotográfico. Isso modificará significativamente com a diminuição do tamanho das câmeras (médio e pequeno formato), mas declinará na qualidade da imagem pelo fato do negativo ter uma área de captura menor.

Assim, a placa seca (vidro) é um negativo em forma de chapa usada em câmeras de grande formato. Este tipo de equipamento comporta diferentes tamanhos de chassis que são colocados na parte de traz do equipamento. Neste chassi é inserido o negativo para fazer o registro fotográfico. Em uma mesma câmera podem ser usados diferentes tamanhos de negativos que foram padronizados pela indústria¹⁰.

Entretanto, existem os negativos emulsionados artesanalmente ou que sofreram recortes manuais para redimensioná-lo (figura I) ou que se originaram do reaproveitamento de vidros de janelas, molduras etc. Desta forma, é importante observar o tipo de fabricação (artesanal ou industrial-modelo e marca) e questionar como esse produto foi importado, comercializado ou fabricado.

Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3883/negativo-de-colodio-umido>>. Acesso em: 24 de Mar. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

¹⁰ Ver tamanhos em <http://www.graphicsatlas.org>



FIGURA III: Câmera de grande formato utilizada por Luiz Bianchi. Negativo sem número. Sem data. Reprodução: Patricia Camera.



FONTE: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná.

Outro diferencial da placa seca é o tamanho da área do negativo: quanto maior, melhor a qualidade de imagem. Contudo, o tipo do equipamento dificulta a locomoção do fotógrafo e limita a rapidez em todo o processo que concerne o ato fotográfico. Desta forma, quando se pesquisa uma fotografia originada da placa seca é pertinente observar o assunto fotografado e trazer à tona questões relacionadas a práxis fotográfica. Neste âmbito é valioso perceber as formas de enquadramento, pois o tripé delimita as possibilidades.

Também interessa indagar sobre a política da sobrevivência do negativo, tanto pelas intenções que levaram à sua guarda, como pelas questões comerciais, conforme indicado nos anúncios dos estabelecimentos fotográficos. O anúncio do Foto Bianchi no jornal Diário dos Campos comunica em 15 de janeiro de 1914: “Conservam-se as chapas para reprodução”. Essa tática possibilitava o retorno do cliente para encomendar outras cópias. Isso garantiu o acúmulo dos negativos produzidos pelas 3 gerações do Foto Bianchi, compondo o atual FFB. Dentre os



processos que comportam a reprodução da placa seca em imagem positiva estão prata/ gelatina POP e DOP; Collodion POP; POP; Velox; e papel de platina¹¹ (VALVERDE, 2005, p. 16). Em muitos casos os negativos do Foto Bianchi sofreram retoques dos dois lados da placa. Dentre os procedimentos e materiais usados estão a ponta seca, o grafite, a pincelada em forma de aguada, a inserção de betume ou máscaras de papel e o uso de corantes.

A ponta seca também é empregada para fazer a numeração no canto inferior do negativo (lado da emulsão). No exemplo da figura I lê-se no canto inferior do negativo o n° 2614. Esse tipo de inscrição é recorrente nas placas secas de outros acervos e geralmente aparece no verso da fotografia entregue ao cliente. Neste exemplo, esse número foi fundamental para identificar o ano, o tipo do produto e o preço cobrado, conforme escrito no caderno do fotógrafo: “duas crianças”, ½ dúzia *vict*, valor de 15.000 cobrado parcialmente no dia 13-10-1918.

O produto citado é um *victoria print*. Segundo informações obtidas em <http://www.edinphoto.org.uk> este tipo de fotografia corresponde ao tamanho 8,9 cm X 12,7 cm. Esse formato foi comercializado internacionalmente desde a década de 1870. Quando se aproxima essa informação dos dados observados no Gráfico I, é possível verificar que o *victoria print* pode ser encontrado em outros acervos como imagem positiva resultante de outros processos fotográficos, ou seja, produzidos antes do evento da placa seca. Mas, isso não impede que o produto *vict* apareça entre outros produtos ofertados no Foto Bianchi.

De modo específico, foi observado que nos cadernos de 1911 até 1929, que é a primeira pilha, foi registrado um total de 8.005 postais, sobressaindo-se este produto junto ao número de outros serviços como carteiras, cartão *visit* e retratos. (HERODEK, 2016, p. 1).

Quando se analisou a oferta de produtos à venda no Foto Bianchi, verificou-se que existem anotações referentes às nomenclaturas – carteiras, cartão de visita, retratos, postais, panorâmicas, retrato, entre outros. Em sua maioria encortamos

¹¹ Em <http://www.graphicsatlas.org> são exemplificados cada produto. Acesso em 24 de março de 2014.



marcas de retoques. Mas, outro sinal que chamou a atenção é uma pequena marca vermelha usada para realizar o reenquadramento do negativo. Essa mudança de representação do espaço físico pode ser compreendida quando é simulado esse procedimento (figura IV).

FIGURA IV – Negativo n° 507. “Um casal”. Possível 1911. (à esquerda). Simulação em imagem positiva (À direita).
Autoria: Foto Bianchi. Reprodução: Patricia Camera.



FONTE: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná.

As figuras IV e V nos permite especular sobre o espaço fotográfico e extra-fotográfico. O espaço extra-fotográfico é o que é visto no negativo e que provavelmente não foi mostrado no produto final. Essa “aparicção” dos elementos não desejáveis pode estar relacionada à objetiva que o fotógrafo tinha disponível. Isto é, a distância focal não permitia uma aproximação que pudesse conferir um enquadramento mais fechado. Outra questão pertinente à discussão é a verificação do local da fotografia que mostra ser um ambiente externo, com iluminação natural e com uma modesta produção (sem adereços e caderias). Isso pode indicar a prática da itinerância do fotógrafo, o uso de negativos lentos, a falta de recursos para a



produção ou até o início improvisado de sua profissionalização. Em uma breve pesquisa, notou-se que os trabalhos iniciais (c. 1911) do Bianchi tinham uma produção que prescindia do conforto do estúdio, e o *click* fotográfico era feito em ambiente externo. Com o tempo, os adereços foram introduzidos ao ambiente do ateliê, que funcionou antes da aprovação de seu alvará em dezembro de 1913.

FIGURA V – Negativo n° 507. “Um casal”. Possível 1911. Simulação dos reenquadramentos. Autoria: Foto Bianchi.
Reprodução: Patricia Camera.



FONTE: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná.

Essas análises servem para mostrar que nem toda a reprodução do negativo em forma de imagem positiva segue o enquadramento original. Inclusive coloca em xeque se a fotografia foi feita em ambiente externo ou em ateliê. Outra aspecto interessante a ser tratado é a análise da autoria. A figura VI mostra o negativo do produto feito pelo *A. Fâmula & Cia* (Curitiba)¹². Essa atitude de fotografar o negativo feito em outro ateliê traz questões sobre autoria, mercado,

¹² “Teve estabelecimento em Ponta Grossa e Curitiba. Nesta última cidade, por volta de 1909, associou-se a Alfredo Hoffmann (Hoffmann & Famula). Ver HOFMANN, A. Coleção: Casa da Memória”. (KOSSOY, 2002, p. 129).



circulação, consumo, produto e técnica da montagem. Na era da reprodutibilidade técnica, a autoria não mais se identifica com o original, mas trata como autoral a cópia. Inclusive, a reprodução pode ser resignificada em outro tipo de produto, seguindo a necessidade do cliente ou a sugestão do fotógrafo. Essa multiplicidade nos modos de fazer e usar o objeto fotográfico dinamiza o fluxo da imagem.

Figura VI - Negativo n° 514 "Luiz Balster – Reprodução". 30-07-1911. Reprodução: José Tramontin.



FONTE: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná.

Considerações finais

A fotografia é um produto social que pode ser eleito para problematizar o estudo da representação. Sua produção, circulação e consumo estão atrelados às práticas sociais que são transmitidas historicamente, configurando os modos de viver e de ser representado. Assim, a abordagem da fotografia como objeto de conhecimento passa pela leitura do texto visual e inclusive pelo estudo da cultura fotográfica. “A nível historiográfico, essa dimensão da cultura pode ser trabalhada no campo da história cultural, pois não se limita tão somente ao entendimento das



representações visuais, mas deve-se estender a análise a todo o processo de produção desta prática específica da cultura.” (CANABARRO, 2005 p. 36).

Em *Rumo a uma História Visual* Meneses (2005, p. 33) explica sobre o visual:

É preciso procurar identificar os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais das sociedades ou cortes mais amplos em estudo. Assim também as instituições visuais ou os suportes institucionais dos sistemas visuais (p.ex. escola, empresa, administração pública, o museu, o cinema, a comunicação de massa, etc.) as condições técnicas, sociais e culturais de produção, circulação, consumo e ação dos recursos e produtos visuais. Enfim, é necessário circunscrever o que vem sendo chamado de icnosfera, isto é, o conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage.

O estudo sobre o visível e sua oposição (invisível) propõe indagar sobre os aspectos ligados à relação da figuração com o poder, ou da relação da ausência de algo que importa ou não importa à figuração. A (in)visibilidade do ver e ser visto, do dar-se a ver e ou não dar-se a ver, problematiza a lacuna ou a presença de algo, destaca a inclusão ou mostra a ausência de elementos, assuntos ou temas na representação material. Em outro artigo, *Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares*, Meneses (2003, p. 28) explica:

[...] trabalhar historicamente com imagens obriga, por óbvio, a percorrer o ciclo completo de sua produção, circulação e consumo, a que agora cumpre acrescentar a ação. As imagens não têm sentido em si, imanentes. Elas contam apenas — já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas — com atributos físico-químicos intrínsecos.

É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. Daí não se poder limitar a



tarefa à procura do sentido essencial de uma imagem ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor, e assim por diante. É necessário tomar a imagem como um enunciado, que só se apreende na fala, em situação. Daí também a importância de retrair a biografia, a carreira, a trajetória das imagens.

A proposta de retrair a biografia ou a trajetória da imagem tem orientado a presente pesquisa com os negativos. Nesse processo que se realiza com um olhar para os bastidores do fazer fotográfico, é possível trazer contribuições acerca dos contextos de produção e circulação dos objetos fotográficos. Vimos, na prática de Bianchi, a variedade de marcas que usava, o que indica um contexto dinâmico e uma relação perene com os centros produtores. Vimos também que a cronologia da técnica nem sempre admite ou coincide com a cronologia dos usos. Entendemos como se faz uma representação, como o enquadramento e o corte, enfim, a chamada edição, é a responsável pelo produto final, e não apenas o momento do click. A possibilidade de acessar o modo de operação do fotógrafo contribui para trazer para o centro da discussão os limites e prerrogativas do ato representativo. Além de chamar a atenção para o constructo que ele expressa.

Aqui, os muitos sentidos da imagem possíveis de serem tratados dizem respeito ao negativo, o ponto de partida do trabalho do fotógrafo, o momento inicial das etapas da representação fotográfica.

Neste sentido, alguns atributos do negativo (Tabela I) devem ser pesquisados e incorporados ao regime de historicidade. Entende-se que a memória preservada em um negativo monumentaliza o passado, contudo o objeto somente se torna documento quando ele é lido, questionado e associado a um conjunto documental. Para potencializar a sua função documental não existe uma metodologia única. Abaixo são elencados alguns itens que podem auxiliar nos procedimentos de investigação com negativos.



TABELA I – Propostas de itens para análise.

Negativo	
Número / Ano	
Origem de fabricação ou fabricação manual	
Especificidade técnica (negativo lento, rápido, outra)	
Marcas dos concorrentes na época e seus diferenciais	
Importador/ Loja	
Preço	
Assunto fotografado	
Autoria/ reprodução	
Redimensionamento do suporte original/ Aproveitamento do vidro ou emulsão artesanal	
Inscrição no negativo (número, legenda, data)	
Retoques, máscaras, montagem	
Espaço fotográfico (configuração do extracampo fotográfico e do campo fotográfico)	
Acesso à imagem positiva (informações do produto)	
Acesso ao caderno de clientes (informações)	
Acesso à caixa de negativos (informações)	
Relações com outros documentos (informações)	

FONTE: Tabela elaborada pelas autoras.

Referências



ALVARENGA Jheniffer Batista de. *Acervo Foto Bianchi: o contexto de formação e sociabilidades (2001-2016)*. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em História) - Universidade Estadual de Ponta Grossa. Orientadora: Elizabeth Johansen. Co-orientadora: Patricia Camera Varella.

ALVARENGA, J. B. ; CAMERA, Patricia . *O contexto de formação do Acervo Foto Bianchi em Ponta Grossa/PR*. In: XV Encontro Regional de História: 100 anos da Guerra do Contestado, historiografia, cervos e fontes, 2016, Curitiba. XV Encontro Regional de História: 100 anos da Guerra do Contestado, historiografia, cervos e fontes, 2016. p. 1-13.

AMELUNXEN, von Hubertus. *The Century's memorial*. In: A New History of Photography. Frizot, M. (ed). Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1998.

BEDIM, W. ; CAMERA, Patricia. *O contexto comercial e a produção de Luis Bianchi: memória escrita e fotográfica*. In: II Encontro Internacional de Estudos da Imagem/ V Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 2015, Londrina. Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2015. v. 8.

CAMERA, Patricia. *Foto Bianchi: O caderno de controle de serviços como indicador do circuito de sociabilidades*. In: II Encontro História, Imagem e Cultura Visual, 2013, Porto Alegre. Anais do II Encontro História, Imagem e Cultura Visual, 2013. p. 1-8.

CANABARRO, Ivo dos Santos. *Dimensões da cultura fotográfica no sul do Brasil*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2011.

CARVALHO Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. *Noções básicas para o tratamento documental de acervos fotográficos*. In: Antônio Carlos Duarte de Carvalho. (Org.). *Memória da Saúde - desafios e possibilidades do trabalho em arquivos e museus de ciência*. 1a. ed. Ribeirão Preto/SP: FUNPEC - Editora, 2006, p. 23-40.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz. *Fotografia como objeto de coleção e de conhecimento: por uma relação solidária entre pesquisa e sistema documental*. In: MAUAD, Ana Maria (Org.). *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 32, p. 15-35, 2000.



DICIONÁRIO BRASILEIRO DE TERMINOLOGIA ARQUIVISTICA. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. 232 p.

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

HERODECK, Ana Cristina. *Breve panorama sobre os serviços fotográficos realizados no Foto Bianchi (1911- 1946)*. In: XXV Encontro Anual de Iniciação Científica, 2016, PONTA GROSSA. Anais do XXV EAIC. PONTA GROSSA, 2016.

KOSSOY, B. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 1. ed. São Paulo-SP: Ateliê Editorial, 1999. v. 1. 152p .

KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro; fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. 1. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

LE GOFF. *História e Memória*. Campinas, SP: UNICAMP, 2014.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares*. Revista Brasileira de História, 2003, Vol. 23, n 45, p. 11-36.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Rumo a uma História Visual*. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (eds). O imaginário e o poético nas Ciências Sociais. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PAVÃO, Luis. *Conservação de coleções de fotografias*. Dinalivro, 1997.

PEREIRA, Catarina. *O retoque do negativo fotográfico – Estudo de uma coleção do Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa*. ECR – Estudos de conservação e restauro. n. 2, dezembro de 2010. Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) da Universidade Católica Portuguesa. Centro Regional do Porto.

SAUCZUK, Eduarda. *Estudo de caso da representação fotográfica individual do artista no panorama artístico-cultural pontagrossense (1910-1939)*. Ponta Grossa, UEPG, 2015. Monografia. 114 p. Orientadora: Patricia Camera Varella



SOUZA, Domingos. Depoimento. [mar.2016]. Entrevistadora: Jheniffer Batista de Alvarenga. Ponta Grossa, 2016. 1 arquivo. Mp3 (tempo em 1h).

VALVERDE, Maria Fernanda. *Photographic Negatives: Nature and Evolution of Processes*. Advanced Residency Program in Photograph Conservation. 2nd edition. George Eastman House. Image Permanence Institute, 2005.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em 24 de março de 2017.

<http://www.edinphoto.org.uk>. Acesso em 24 de março de 2017.

<http://www.graphicsatlas.org>. Acesso em 24 de março de 2017.



Descrição Arquivística das Fotografias do Patrimônio Arquitetônico e Histórico de Londrina

Eliandro dos Santos COSTA¹³

Telma Campanha de Carvalho MADIO¹⁴

Resumo: Esse trabalho pretendeu demonstrar a descrição arquivística de fotografias de prédios históricos da cidade de Londrina a partir da Norma Brasileira de Descrição Arquivística (*NOBRADE*), como estudo de caso. Utilizou-se de pesquisa bibliográfica, documental, exploratória, de natureza aplicada e qualitativa. Obteve-se como resultado elementos representativos de cada fotografia de prédio histórico de Londrina de acordo com a NOBRADE, desenvolvendo uma descrição arquivística aplicada em fotografias, contribuindo para a manutenção da organicidade do documento e representação da história de um município, principalmente visando facilitar a recuperação das informações sobre essas estruturas arquitetônicas que são significativas para a cidade e para a sua comunidade, relatando os primeiros espaços sociais perpetuados pelos cidadãos pioneiros e seus descendentes, fortalecendo os aspectos sociais e as relações entre as gerações.

Palavras-chave: Descrição Arquivística. Fotografia. NOBRADE.

Introdução

Os acervos documentais dos municípios, estados e nações vem se deteriorando crescentemente pela desvalorização do suporte físico como elemento

¹³ Doutorando em Ciência da Informação – UNESP – Marília – São Paulo e Professor do Departamento de Ciência da Informação - UEL – Londrina – Paraná. E-mail: eliandrocosta@gmail.com

¹⁴ Doutora e Professora do Departamento de Ciência da Informação – UNESP – Marília – São Paulo. E-mail: telmacarvalho@marilia.unesp.br.



de referência para informar a sociedade sobre a sua própria história, as dificuldades enfrentadas para o fortalecimento de uma comunidade civilizada e organizada.

No contexto dos suportes fotográficos físicos e digitais, esses vêm sendo usados constantemente como prova registrada de momentos célebres e/ou corriqueiros do ser humano em seu espaço social.

Inúmeros fatos históricos puderam, e ainda poderão ser contados para as gerações futuras, devido à existência do registro fotográfico produzido e preservado em seu contexto original, no seu suporte físico ou digital.

Nesse trabalho, definiu-se um contexto de atuação para realização de um estudo de caso no Arquivo Público de Londrina (APL), como instituição estudada e referenciada nesse trabalho. O APL tem sido espaço para armazenamento do acervo documental das unidades administrativas da Prefeitura Municipal de Londrina (PML).

No entanto, considerando o grande volume de itens documentais produzidos no decorrer da existência da Prefeitura Municipal de Londrina (PML), muitas unidades administrativas, como por exemplo, a Secretaria de Cultura do Município de Londrina (SCML), tem disposto seus acervos em seus próprios espaços físicos, não possibilitando um melhor tratamento e organização dos documentos para disponibilização para a comunidade.

O tratamento da documentação e a maior eficiência na identificação e descrição dos metadados¹⁵ referentes aos documentos arquivísticos armazenados nos repositórios digitais tem sido tema de inúmeras pesquisas com o enfoque na preservação do patrimônio documental e a difusão da memória institucional para os cidadãos. (FLORES, HEDLUND, 2014).

Dessa forma, foi construído o Portal Web ICAATOM PML com as descrições correspondentes a determinados fundos documentais armazenados pelo APL, atual

¹⁵ Metadados: "informação estruturada que descreve, explica, localiza, ou ainda, possibilita que um recurso informacional seja fácil de recuperar, de usar ou gerenciar. O termo metadados, freqüentemente, designa dados sobre dados ou informação sobre informação". Disponível em em: <<http://marciazeng.slis.kent.edu/metadatabasics/Portuguese/overview.htm>>. Acesso em: 29 Mar. 2017.



arquivo permanente do Município, e pelo Arquivo Setorial da SCML (arquivo corrente e intermediário).

Para o desenvolvimento desse estudo foi adotado o método de pesquisa bibliográfica, considerando que se buscou em fontes de informação como livros, artigos, anais de eventos e demais trabalhos acadêmicos (monografias, dissertações e teses), coletando materiais que tratassem sobre o tema de descrição arquivística de fotografias, e aplicativos web de *software* livre como o ICA-AtoM¹⁶ – *International Council Archives - Access To Memory*.

Assim, desenvolveu-se o experimento com o ICA-AtoM¹⁷, *software* elaborado especialmente para a descrição de documentos arquivísticos, com parceria entre o Conselho Internacional de Arquivos (*International Council Archives - ICA*¹⁸), Unesco¹⁹ e desenvolvido pela empresa canadense *Artefactual Systems*²⁰, visando preservar e difundir a memória do mundo usando os recursos *web* disponíveis para as organizações mantenedoras e custodiadoras de documentos.

Quanto aos procedimentos metodológicos adotados, optou-se pela pesquisa exploratória por necessitar de informações referentes ao campo de estudo, identificando importantes dados que melhor evidenciem do que se trata a documentação escolhida e qual a sua relevância para a organização produtora e para a comunidade da região de Londrina.

A pesquisa exploratória permite maior familiaridade com a problemática trabalhada, com o intuito de torná-la mais explícito e aprimorar ideias. Esta classificação é bastante flexível de modo que possibilita os mais variados aspectos relativos ao fato abordado, envolvendo o levantamento bibliográfico na produção da área (GIL, 2002).

Considerando como objeto central desse trabalho a descrição arquivística no contexto de documentos imagéticos, que pode ser interpretada como recurso

¹⁶ ICA-AtoM - É fundamentado em ambiente web, aplicativo de código aberto baseado em padrões para a descrição arquivística num contexto multilíngue, ambiente multiarquivos. Disponível em: <<https://www.ica-atom.org/>>. Acesso em: 20 Mar. 2017.

¹⁷ Fonte: Portal Web oficial do ICAATOM contém mais informações da sua origem e objetivos. Disponível em: <<https://www.ica-atom.org/>>. Acesso em: 20 Mar. 2017.

¹⁸ ICA - Disponível em: <<http://www.ica.org>>. Acesso em: 20 Mar. 2017.

¹⁹ UNESCO - Disponível em: <<http://www.unesco.org>>. Acesso em: 25 Mar. 2017.

²⁰ *Artefactual Systems* - Disponível em: <<https://www.artefactual.com/>> Acesso em: 25 Mar. 2017.



técnico para melhor identificar elementos que possa tornar conhecidos alguns determinados contextos históricos existentes em outros tempos e que não possam mais contar com informações suficientemente disponíveis para sua identificação.

Os documentos possuem um vínculo com seu contexto de produção. No entanto, quando são produzidos em tempo distinto da sua prática classificatória, avaliativa e descritiva, eleva o grau de dificuldade de obter informações mais confiáveis ou próximas da realidade de sua origem.

De acordo com Cunningham (2007) quando não temos acesso à informações sobre a origem ou à proveniência de um documento, então esse documento é apenas uma fonte descontextualizada de informação – um objeto de informação que é desprovido de um significado diante de seu contexto de produção.

Esse autor afirma, assim, que um dos principais objetivos da descrição arquivística é garantir que a proveniência seja registrada e mantida também, nos sistemas de controle intelectual e acesso. Para a descrição de fotografias, ressalta-se a importância do conhecimento sobre os conceitos e definições referente a fotografia, diante da sua contribuição para a área da arquivologia.

Madio e Fujita (2008) relatam que a fotografia há muito vem sendo usada como documento, observando a sua capacidade de fixação da realidade, da diversidade no manuseio e na fragilidade dos suportes materiais, vem sendo identificada como documentação especial ou especializada, em sua maioria separada do restante do acervo, causando danos à sua representação dentro da organização ou em seu contexto geral.

A descrição de documentos arquivísticos produzidos pela SCML foram disponibilizadas no Portal do ICA-AtOM PML (FIGURA 1), como projeto piloto para implementar nas demais subunidades vinculadas à PML, incluindo também as demais séries documentais da SCML. Esse Portal Web foi desenvolvido e disponibilizado com o apoio do Departamento de Gestão da Informação e Arquivo Público (DGIAP) e Departamento de Tecnologia da Informação (DTI) juntamente com a SCML.





Figura 1: Portal ICA-AtOM PML21 – Página Principal

Fonte: Portal ICA-AtOM PML (2014)

Esse cenário não será aprofundado nesse artigo, considerando não pertencer diretamente ao objeto central de estudo da pesquisa em questão, que ficou delimitado à descrição das fotografias dos prédios históricos de Londrina, produzido, gerenciado e armazenado pela SCML/PML.

As fotografias escolhidas para a descrição foram apenas em suporte digital, considerando a maior facilidade de inserção no sistema web adotado, e rapidamente acessível pelo usuário e, inclusive, possibilitando que amplie para o maior número de usuários vinculados a uma maior área geográfica de abrangência tenha acesso às fotografias e suas descrições.

Para o desenvolvimento dessa descrição arquivística de fotografias dos prédios históricos de Londrina, adotou-se a Norma Brasileira de Descrição Arquivística - NOBRADE (QUADRO 1), a qual apresenta elementos para a representação do contexto descrito. Poderiam ser considerados todos os níveis de descrição, do grupo de fundos, fundos, subfundos, séries, subséries, dossiês e tipos documentais / itens. Porém, delimitou-se a descrever o objeto digital "Fotografias de

²¹ Atualmente o Portal ICA-AtOM PML não se encontra ativo por ainda não ter sido aprovado pela própria PML o Termo de Convênio para o Projeto de Implantação do ICA-AtOM que autoriza a permanência do endereço eletrônico. Esse endereço eletrônico é usado atualmente para os Mapas culturais da Cidade.



prédios históricos de Londrina”, assim não necessitando a adoção integral dos elementos da NOBRADE.

Quadro 1: Áreas e elementos da NOBRADE

1. ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO 1.1. Código de referência 1.2. Título 1.3. Datas 1.4. Nível de descrição 1.5. Dimensão e suporte	2. ÁREA DE CONTEXTUALIZAÇÃO 2.1. Nome do(s) produtor(es) 2.2. História administrativa/biografia 2.3. História arquivística 2.4. Procedência
3. ÁREA DE CONTEÚDO E ESTRUTURA 3.1. Âmbito e conteúdo 3.2. Avaliação, eliminação e temporalidade 3.3. Incorporações 3.4. Sistema de arranjo	4. ÁREA DE CONDIÇÕES DE ACESSO E USO 4.1. Condições de acesso 4.2. Condições de reprodução 4.3. Idioma 4.4. Características físicas e requisitos técnicos 4.5. Instrumentos de pesquisa
5. ÁREA DE FONTES RELACIONADAS 5.1. Existência e localização dos originais 5.2. Existência e localização de cópias 5.3. Unidades de descrição relacionadas 5.4. Nota sobre publicação	6. ÁREA DE NOTAS 6.1. Notas sobre a conservação 6.2. Notas gerais
7. ÁREA DE CONTROLE DA DESCRIÇÃO 7.1. Nota do arquivista 7.2. Regras ou convenções 7.3. Data da descrição	8. ÁREA DE PONTOS DE ACESSO 8.1. Pontos de acesso e indexação de assuntos

Fonte: NOBRADE (2006)

A NOBRADE possui elementos os quais foram definidos a partir de uma referência internacional, mais precisamente, a partir da ISAD-G²² aplicando ao contexto brasileiro, observando aspectos culturais e de instituições públicas,

²² ISAD-G (1999). Disponível em: <[http://www.ica.org/sites/default/files/CBPS_2000_Guidelines_ISAD\(G\)_Second-edition_EN.pdf](http://www.ica.org/sites/default/files/CBPS_2000_Guidelines_ISAD(G)_Second-edition_EN.pdf)>. Acesso em 27 Mar. 2017.



principalme por ter sido produzido pelo Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ²³). Cada país pode produzir sua adaptação ou adequação da ISAD-G aos seus acervos documentais, fundos e contexto multinível, relacionando a suas particularidades.

Dessa forma, para a descrição das “Fotografias de prédios históricos de Londrina”, utilizou-se dentre os elementos de descrição da NOBRADE (QUADRO 01, acima), apenas os referentes às áreas de: Identificação, contextualização e notas, de acordo com o exposto no Quadro 2, a seguir:

Quadro 2: Áreas e elementos da NOBRADE adotados

1. ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO 1.1. Código de referência 1.2. Título 1.3. Datas 1.4. Nível de descrição 1.5. Dimensão e suporte
2. ÁREA DE CONTEXTUALIZAÇÃO 2.1. Nome do(s) produtor(es) 2.2. História administrativa/biografia 2.3. História arquivística 2.4. Procedência
3. ÁREA DE NOTAS 3.1. Notas sobre a conservação 3.2. Notas gerais

Fonte: NOBRADE (2006)

Além desses elementos de descrição adotados, observa-se como essencial também buscar outros elementos para a identificação das características técnicas das fotografias.

²³ CONARQ. Disponível em: <<http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/>>. Acesso em 27 Mar. 2017.



Há inúmeras opções de padrão de metadados que podem ser utilizados para a identificação de objeto digital – fotografia. Como exemplo, pode-se citar a descrição de fotografias na Casa Osvaldo Cruz, visualizado no Portal *Arch* COC ICAATOM²⁴, onde cada fotografia é apresentada de acordo com uma estrutura de metadados *Dublin Core*²⁵, conforme Figura 2, a seguir.

```
<?xml version="1.0" encoding="UTF-8" ?>
<oai_dc:dc xmlns:oai_dc="http://www.openarchives.org/OAI/2.0/oai_dc/"
xmlns:dc="http://purl.org/dc/elements/1.1/"
xmlns:xsi="http://www.w3.org/2001/XMLSchema-instance"
xsi:schemaLocation="http://www.openarchives.org/OAI/2.0/oai_dc/
http://www.openarchives.org/OAI/2.0/oai_dc.xsd">
  <dc:title>Vista do campus</dc:title>
  <dc:description/>
  <dc:date>s.d.</dc:date>
  <dc:format>image/jpeg</dc:format>
  <dc:format>
    Documentos iconográficos: 1 item (negativo de vidro p&#amp;b 13X18 cm)
  </dc:format>
  <dc:identifier>
    http://arch.coc.fiocruz.br/index.php/vista-do-campus-2
  </dc:identifier>
  <dc:identifier>040</dc:identifier>
  <dc:source/>
  <dc:rights/>
</oai_dc:dc>
```

Figura 2: Estrutura de metadados DC de Fotografia da COC

Fonte: ICAATOM COC²⁶ (2017)

Essa estrutura é inserida nesse texto e utilizada como exemplo para melhor ilustrar uma representação descritiva para uma fotografia referente a uma instituição pública, visando facilitar a compreensão do contexto da imagem e suas relações. Os atributos utilizados no exemplo acima (FIGURA 2) foram adaptados para tornarem-se metadados de objeto digital no ICAATOM, por isso não remete-se identificadamente ao atributos padronizados DC, ressaltando que não foram usados todos os atributos na sua integralidade.

A fotografia descrita nessa estrutura pode ser vista na Figura 3, na sequência.

²⁴ Portal COC ICAATOM - Disponível em: <<http://arch.coc.fiocruz.br>>. Acesso em 27 Mar. 2017.

²⁵ Elementos Dublin Core - Disponível em: <<http://dublincore.org/documents/usageguide/elements.shtml#source>>. . Acesso em 22 Mar. 2017.

²⁶ Estrutura de metadados de Fotografia armazenada, digitalizada e disponibilizada no Portal Web ICAATOM do Arquivo da FIOCRUZ / Casa Osvaldo Cruz (COC). Disponível em: <http://arch.coc.fiocruz.br/index.php/vista-do-campus-2:dc?sf_format=xml>. Acesso em 27 Mar. 2017.





Figura 3: Fotografia "Vista do Campus" da COC

Fonte: ICAATOM COC²⁷ (2017)

Ilustrando-se com a descrição demonstrada (Figuras 1 e 2) inclui-se aos elementos do Quadro 2, mais alguns metadados baseados no Dublin Core, os quais podem descrever as características técnicas das fotografias digitais a serem disponibilizadas no estudo de caso escolhido.

Assim, define-se o conjunto total de elementos adotados para a descrição das fotografias. Esse conjunto de elementos de descrição pode ser visualizado em sua integralidade no Quadro 3, a seguir.

Quadro 3: Conjunto de elementos da NOBRADE e DC adotados

1. ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO
1.1. Código de referência
1.2. Título
1.3. Datas
1.4. Nível de descrição
1.5. Dimensão e suporte
2. ÁREA DE CONTEXTUALIZAÇÃO
2.1. Nome do(s) produtor(es)

²⁷ Estrutura de metadados de Fotografia armazenada, digitalizada e disponibilizada no Portal Web ICAATOM do Arquivo da FIOCRUZ / Casa Osvaldo Cruz. Disponível em: http://arch.coc.fiocruz.br/index.php/vista-do-campus-2;dc?sf_format=xml. Acesso em 27 Mar. 2017.



2.2. História administrativa/biografia
2.3. História arquivística
2.4. Procedência
3. ÁREA DE NOTAS
3.1. Notas sobre a conservação
3.2. Notas gerais
4. METADADOS DO OBJETO DIGITAL
4.1. Nome do arquivo
4.2. Tipo
4.3. Formato
4.4. Tamanho do arquivo
4.5. Data de inserção

Fonte: adaptado da NOBRADE e Dublin Core (2017)

Usando esses elementos de descrição da NOBRADE e *Dublin Core* (QUADRO 3), será desenvolvido descrições de fotografias as quais poderão ser disponibilizadas no Portal Web ICAAtOM PML para o cidadão de Londrina e Região, visando aproximar os contextos históricos mantidos E preservados por meio das estruturas arquitetônicas prediais dos primórdios da cidade para sensibilizar as futuras gerações e incentivando a preservação da memória da região pioneira do norte do Paraná.

No próximo item, pode-se visualizar as descrições desenvolvidas em algumas fotografias escolhidas a partir de inventários de patrimônios desenvolvidos na SCML e que podem ser disponibilizadas ao público em geral por meio desse trabalho.

Descrição de fotografias dos Prédios Históricos de Londrina

As estruturas prediais históricas consideradas como documento fotográfico pertencem a Série Documental “Registro Arquitetônico” do Fundo SCML, série



diretamente vinculada às atividades fim da unidade administrativa vinculada a PML. Esse Fundo está incluso no grupo de Fundos compreendidos e devidamente custodiados dentro do Sistema de Arquivos em implementação pelo APL.

Nesse tipo de instituição, a fotografia é tida como documento que registra um fato da vida humana em seu contexto natural, e tem sido tema de inúmeras pesquisas na comunidade científica, cultural e social. Para tanto, observa-se a necessidade de complementar a importância da fotografia enquanto documento, para embasar essa fase da experimentação.

Valle Gastaminza (1999) divide o documento fotográfico em três tipologias: fotografia artística; fotografia documental (onde encontramos a fotografia de arte, a fotografia de documentação profissional e científica e a fotografia de imprensa) e fotografia privada.

Valle Gastaminza (2001) diz que *“Generalmente se considera la fotografía como un fragmento de realidad objetiva. La foto existe porque el fotógrafo “estaba allí” y lo que aparece en la foto ha sucedido.”*

No momento em que se remete a ação de descrever uma fotografia, logo um cidadão já poderia sugerir que se extraíam elementos como: nome do prédio, data, hora, cores, etc. Ficando limitado a elementos básicos que podem ser perdidos com o tempo e nunca mais recuperada a fotografia.

Conforme relata Boni, Unifried e Benatto (2013, p. 13), quando sugeriu um tema para pesquisa referente a fotografias para sua orientanda, disse:

Falei-lhe sobre um pioneiro de Londrina que tinha o curioso e saudável hábito de “xerocar” fotografias na parte superior de folhas de sulfite e, na parte inferior, sobre algumas linhas que ele mesmo traçava com lápis e régua, escrevia com caligrafia caprichada algumas informações sobre a fotografia – onde foi tomada, do que se tratava, onde ficava o lugar, quem estava presente na fotografia, etc.



Porém, mesmo considerando que a fotografia é um registro de um fato da vida social ou profissional do ser humano, acaba por causar muitas dificuldades na sua recuperação quando descritos de forma não padronizada e sem o conhecimento do contexto em que foi produzida. Para isso, é essencial que se utilize de elementos únicos e significativos para melhor identificar e recuperar a fotografia considerando-a como um registro de um fato, o qual está devidamente vinculado a um contexto, determinados personagens e período do tempo.

Dessa forma, para a descrição da fotografia do prédio do MHL, inicialmente é necessário identificar as relações com o contexto de produção e organicidade dentro do sistema de arquivos da PML.

Atualmente a APL não conta com uma estrutura de classificação de documentos definitiva para todas as unidades administrativas da PML. Há algumas unidades que possuem seus trabalhos arquivísticos com plano de classificação e tabelas de temporalidade de documentos, porém sem nenhuma relação entre si.

Dessa forma, para possibilitar a realização da descrição da fotografia do MHL, identificou-se que essa deve pertencer ao mesmo nível de descrição das demais fotografias de prédios históricos de Londrina os quais são gerenciados pela SCML.

Também se deve considerar a SCML como entidade produtora dessas fotografias, tendo que essa Secretaria produz o tipo documental "Inventário de Patrimônio Arquitetônico e Histórico (IAPH)", a qual a série Registro Arquitetônico (RA) é subordinada, e essa série pertence ao Fundo SCML, que faz parte do Sistema de Arquivos (Grupo de Fundos) gerenciado pelo APL. Para melhor compreensão dessa estrutura, visualiza-se a Figura 4, na sequência.



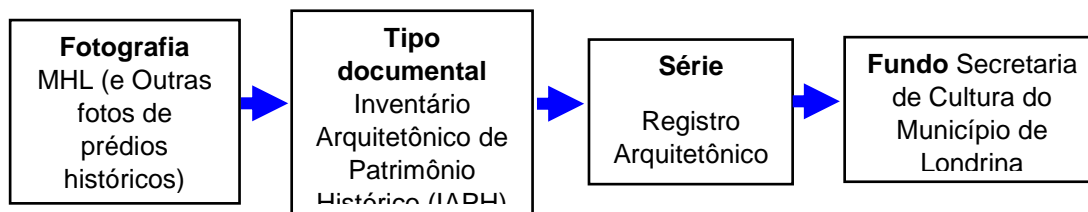


Figura 4: Estrutura de Classificação da Fotografia MHL

Fonte: Autores (2017)

Assim, observa-se que essa fotografia pode ser definida como pertencente à Série Documental de Registro Arquitetônico do Fundo documental da SCML. A SCML gerencia, apoia e promove todas as atividades culturais desde eventos musicais, teatrais em geral na cidade de Londrina, assim como mantém organizado um registro completo dos prédios históricos e monumentos da cidade.





INVENTÁRIO ARQUITETÔNICO		E13	
Plano Diretor de Patrimônio Histórico-Cultural		Prédio	Inspet. Grupo
ANTIGA ESTAÇÃO FERROVIÁRIA - ATUAL MUSEU HISTÓRICO			
 <p>Vista do pátio ferroviário Fonte: Museu Histórico "Pe. Carlos Weiss" (foto de Haruo Ohara)</p>		 <p>Vista atual do Museu Histórico Fonte: Museu Virtual do Patrimônio Urbano de Londrina 2002</p>	
IDENTIFICAÇÃO			
Endereço	Quadra/Lote (s)	Bairro/Distrito	
Rua Benjamim Constant, 900		Centro	
Morador: <input type="checkbox"/> Proprietário <input checked="" type="checkbox"/> Inquilino	Tel. Contato	Data de Construção	
Universidade Estadual de Londrina	3323-6082	1950	
CARACTERIZAÇÃO			
Uso Atual /Uso Inicial	Alterações		
Estação Ferroviária/ Museu Histórico	<input type="checkbox"/> Inalterada	<input checked="" type="checkbox"/> Regular	<input type="checkbox"/> Significativa
Estado de Conservação	<input checked="" type="checkbox"/> Cobertura	<input checked="" type="checkbox"/> Vedos	<input checked="" type="checkbox"/> Detalhes
<input checked="" type="checkbox"/> Bom <input type="checkbox"/> Regular <input type="checkbox"/> Ruim	<input checked="" type="checkbox"/> Estrutura	<input checked="" type="checkbox"/> Fundação	<input checked="" type="checkbox"/> Aspecto Geral
SIGNIFICÂNCIA			
Ser representativa de uma fase de desenvolvimento da cidade; Ter se caracterizado por ser a "porta de entrada" da cidade; Ser formadora de identidade local.			
DESCRIÇÃO			
Obra essencialmente eclética, com predomínio de elementos da linguagem medievalista, como o enxaimel, o uso de arcos de pedra rústica e de telhados íngremes com falsas mansardas, esses associados a soluções modernistas, como janelas de canto dispostas no pavimento superior. Existe uma simetria predominante, mas pouca regularidade formal. A planta do edifício é simétrica, possuindo volumes salientes equidistantes e corpo central avançado sobre os demais.			
Levantamento	Data	Folha	
Diretoria de Patrimônio Histórico-Cultural	2003	01/04	
Diretoria de Patrimônio Histórico-Cultural		Secretaria da Cultura de Londrina	

Figura 5: IAPH do Atual Museu Histórico de Londrina – Antiga Estação Ferroviária

Fonte: Acervo da SCML (2014)

A fotografia do MHL mostra o prédio da antiga rodoviária de Londrina ao estilo colonial de cultura italo germânico, preservado em suas características originais, e renovado em sua parte interna para melhor acomodar as peças históricas que compõem o seu acervo museológico.





Figura 4: Fotografia sentido lateral da frente do Museu Histórico de Londrina
Fonte: SCML (2014)

Dessa forma, utiliza-se o conjunto de elementos pré-definidos a partir da NOBRADE e Dublin Core para descrever a Fotografia do MHL (Figura 4), demonstrados no Quadro 4, a seguir.

Quadro 4: Descrição da Fotografia do MHL

1. ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO	Descrição da Fotografia
1.1. Código de referência	BR PRAPL SCML RA MHL
1.2. Título	Museu Histórico de Londrina
1.3. Datas	20 de novembro de 2014
1.4. Nível de descrição	Item
1.5. Dimensão e suporte	Dimensão: 591 x 443 pixels. Documentos imagéticos: 1 item (1 fotografia, colorida, 12 x 15 cm)



2. ÁREA DE CONTEXTUALIZAÇÃO	
2.1. Nome do(s) produtor(es)	Secretaria de Cultura do Município de Londrina (SCML)
2.2. História administrativa/biografia	Essa fotografia é referente ao Prédio histórico descrito em imagem nesse artigo, na página 20 no documento denominado Inventário Arquitetônico de Patrimônio Histórico (IAPH). Esse documento pertence a Série Documental Registros Arquitetônicos. Série RA compõe o acervo documental da Secretaria de Cultura do Município de Londrina (SCML), unidade pertencente a Prefeitura Municipal de Londrina (PML), Paraná, Brasil.
2.3. História arquivística	Documento fotográfico em suporte digital disponível no portal do MHL. A imagem trata de um prédio histórico que é identificado como patrimônio arquitetônico da cidade de Londrina pela SCML.
2.4. Procedência	Secretaria de Cultura do Município de Londrina (SCML)
3. ÁREA DE NOTAS	
3.1. Notas sobre a conservação	Encontra disponível ao usuário em suporte digital, facilmente localizada no Portal Web da instituição. Assim não sendo exposta em seu suporte físico.
3.2. Notas gerais	Descrita pelo Arquivista e Professor Eliandro dos Santos Costa, como requisito parcial para a conclusão da Disciplina de Doutorado em Ciência da Informação, intitulada " <i>Las nuevas tendencias de la Representación y la Recuperación de los documentos en los Archivos</i> ".
4. METADADOS DO OBJETO DIGITAL	
4.1. Nome do arquivo	Foto do Museu Histórico de Londrina
4.2. Tipo	Imagem
4.3. Formato	<i>Image, GIF</i>
4.4. Tamanho do arquivo	179.993 Bytes
4.5. Data de inserção	<i>Inserido no Portal do MHL e ainda não disponível no Portal Web ICAATOM PML</i>

Fonte: adaptado da NOBRADE e Dublin Core (2017)

Esse estudo direciona a identificação de funções administrativas relacionadas a fotografia, que determinam e regulam as tomadas das imagens.



As informações produzidas no Quadro 4, acima, são importantes para a inserção no Portal Web ICAATOM PML, assim que tiver devidamente autorizada a ficar disponível online, com o convênio para sua existência, o qual se encontra atualmente em tramitação e análise no Procuradoria Jurídica da PML.

Considerações finais

Pode-se concluir com esse trabalho que a descrição fotográfica é uma atividade técnica científica que deve ser estendida às práticas desenvolvidas pelas instituições mantenedoras e custodiadoras de documentos arquivísticos no Brasil. Principalmente por ser documento comprobatório de atividades e também considerar a sua utilidade para facilitar a recuperação da informação para o seu usuário, principalmente, no caso das prefeituras, do cidadão ou munícipe.

A fotografia assume um papel de fonte informativa para expor fatos, momentos e estruturas que perpetuaram e contribuíram para a consolidação dos municípios frente Aos inúmeros desafios enfrentados. Por isso a relevância em fortalecer políticas informacionais nos órgãos públicos que visem à preservação dos acervos fotográficos juntamente com os seus fundos documentais, observando as características de sua natureza e proveniência.

A descrição propicia que a fotografia seja recuperada mais facilmente pelo o cidadão e permite que amplie as compreensões de cada momento registrado. A leitura da fotografia a partir de determinados elementos padronizados oferece um caminho mais estruturado para chegar a uma informação, definindo as possibilidades de respostas a serem oferecidas para o usuário.

A normalização para as descrições de documentos arquivísticos vem sendo utilizado massivamente pelas instituições custodiadoras, ou seja, arquivos públicos, para melhorar a padronização das informações recuperadas e ofertadas por meio dos sistemas interativos web.



Conclui-se que pode ser dado prosseguimento a esse estudo aplicando a respectiva descrição para as demais fotografias de prédios históricos de Londrina, observando a possibilidade de disponibilizar as informações no Portal Web ICAATOM PML, com o apoio do APL e das entidades produtoras / unidades administrativas vinculadas a PML.

Uma sociedade informada de seu contexto histórico, social e cultural pode-se estar mais bem instruída frente a novos desafios que podem ser apresentados na evolução do seu ambiente político e social.

REFERÊNCIAS

BONI, P. C.; UNIFRIED, R. R.; BENATTO, O.. Memórias fotográficas: a fotografia e fragmentos da história de Londrina. Ed. Midiograf. Londrina. 2013. 222p.

BRASIL. Conselho Nacional de Arquivos. NOBRADE: Norma Brasileira de Descrição Arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006. 124p. Disponível em: <<http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/Media/publicacoes/nobrade.pdf>>. Acesso em: 22 de Nov. 2014.

CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. ISAD(G): Norma geral internacional de descrição arquivística: segunda edição, adotada pelo Comitê de Normas de Descrição, Estocolmo, Suécia, 19-22 de setembro de 1999, versão final aprovada pelo CIA. – Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2000. 119p. Disponível em: <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/Media/publicacoes/isad_g_2001.pdf>. Acesso em: 15 Nov. 2014.

FLORES, D.; HEDLUND, D. C.. Análise e aplicação do ICA-AtoM como ferramenta para descrição e acesso ao Patrimônio Documental e Histórico do município de Santa Maria – RS. **Informação & Informação**, [S.l.], v. 19, n. 3, p. 86 - 106, dez. 2014. ISSN 1981-8920. Disponível em:



<<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/14892>>.

Acesso em: 27 Mai. 2015. doi:10.5433/1981-8920.2014v19n3p86.

GIL, A. C.. Métodos e técnicas de pesquisa social. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

MADIO, Telma Campanha de Carvalho; FUJITA, Mariângela Spotti Lopes. Importancia de la génesis documental para identificación de acervos fotograficos.

Ibersid, 13 (2008). Disponível em:

<<http://ibersid.eu/ojs/index.php/ibersid/article/download/2244/2005>>. Acesso em:

27 Mar. 2017.

VALLE GASTAMINZA, Félix del. El Análisis documental de la fotografía. Disponível

em: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/artfot.htm>>.

Acesso em: 27 Mar. 2017.



Os pioneiros da fotografia em Ponta Grossa: uma análise do jornal O Progresso e Casa da Memória

Tais Maria FERREIRA

(UEPG/SECAL/PR)¹

Carlos Alberto de SOUZA

(UEPG/PR)²

Resumo: A proposta deste trabalho foi identificar os profissionais que iniciaram atividades fotográficas na cidade de Ponta Grossa. A pesquisa foi desenvolvida tendo como recorte temporal o período de 1895 a 1920. A investigação foi desenvolvida por meio de análise de documentos públicos e de edições do jornal O Progresso (1907-1912), arquivos disponibilizados pela Casa da Memória. A metodologia envolveu também pesquisa bibliográfica. Observa-se que os profissionais, alguns anônimos, contribuíram com seus registros para evidenciar o início da fotografia na cidade e marcaram o surgimento das primeiras empresas de fotografia, legando às novas gerações imagens que revelam aspectos históricos do município. Uma das evidências da pesquisa é que nesse período as fotografias eram utilizadas de forma publicitária, demonstrando que os jornais já trabalhavam com anúncios para se autofinanciar.

Palavras-chaves: Documentos, Fotografia, Ponta Grossa.

¹ Graduada em Jornalismo pela SECAL, especialista em História, Arte e Cultura pela UEPG, supervisora do Grupo de Extensão Foca Foto e integrante do Grupo de Pesquisa Foto&Tec e técnico-pedagógico na Sociedade Educativa e Cultural Amélia Ltda (SECAL). E-mail: taismariaferreira@yahoo.com.br

² Professor do Curso de Jornalismo da UEPG. Doutor em Ciências Humanas (UFSC) e Mestre em Comunicação pela UFRGS. Coordenador do grupo de pesquisa Foto&Tec e do Projeto de Extensão Fotorreportagem UEPG. E-mail: carlossouza2013@hotmail.com



INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se propôs a fazer um levantamento dos primeiros fotógrafos de Ponta Grossa a partir de uma análise no acervo da Casa da Memória e em edições do Jornal O Progresso, que circulou no Município no período de 1907 a 1912. Além de apontar para o nome daqueles que iniciaram a profissão de fotógrafo, o trabalho relaciona as contribuições que tais profissionais legaram à cidade e ao desenvolvimento do campo fotográfico na região dos Campos Gerais. Com a indicação das primeiras empresas na área da fotografia.

O trabalho envolveu uma pesquisa bibliográfica e documental, arquivos imagéticos digitais, disponibilizados pela Casa da Memória do Paraná, de Ponta Grossa, que possui um grande acervo para pesquisa. Porém, os registros sobre fotografia e seus autores encontram-se fragmentados. A intenção não é desenvolver um estudo aprofundado sobre estes personagens e pioneiros da fotografia em Ponta Grossa. Parte da história desses fotógrafos foi pesquisada no período de 1895-1920, por meio de suas publicações, “obras” arquivadas na Casa da Memória.

Pode-se evidenciar a importância de seus registros fotográficos, pois foram eles que, ao congelar um momento no passado, possibilitam um resgate histórico das transformações da sociedade, da cultura e da história no final do século XIX e começo do século XX, quando ainda se experimentava, em várias partes do país, o uso da fotografia.

Na pesquisa, identifica-se imagens que são importantes historicamente para Ponta Grossa, como é o caso da fotografia, produzida por Frederico Lange, que retrata, em 1905, o Hotel Palermo, onde atualmente funciona o QG do Exército, localizado ao lado do histórico prédio da Pró-reitoria de Extensão da UEPG. Aquela área central, sempre valorizada, abriga hoje a Igreja Matriz Catedral de Sant'Ana. Ele também é o responsável por fotos que retrataram as obras da Estrada de Ferro da cidade, que ajudaram no desenvolvimento do Município, atraindo para a região fazendeiros, e, posteriormente, empresas e grandes indústrias. Hoje, Ponta Grossa é reconhecida por seu parque industrial.



O primeiro profissional a publicar anúncios no Jornal O Progresso foi Miguel Herdace. Ele aproveitava o espaço da imprensa para anunciar seus trabalhos e sua empresa na área da fotografia, procurando atrair com esta estratégia a clientela de Ponta Grossa.

Outra imagem que tem peso histórico para a memória da cidade, revelando estilo de vida e comportamento, é de autoria Edmundo Canto. Um de todos trabalhos dele, que se encontra na Casa da Memória, mostra dois carros antigos, seus proprietários trajando Paletó, botas e chapéus - no ano de 1915-, o que evidencia o retrato de uma época do Brasil e seus costumes.

FOTOGRAFIA E MEMÓRIA: O VALOR HISTÓRICO DA IMAGEM

Registrar por meio de pesquisa, o início da fotografia em Ponta Grossa, têm importância para a memória e história da cidade. A fotografia, como já observaram vários pesquisadores como, por exemplo, Kossoy (2001, p.28), é “um intrigante documento visual, cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções”. A fotografia e os fotógrafos contribuem, com seus registros, para a história e para a sociedade, mostrando o passado e as transformações no meio social. Suas imagens possibilitam pistas para contar histórias de um tempo passado. Ele enfatiza que “toda fotografia é um resíduo da história.” (KOSSOY, 2001, p. 47).

Veiga (2006, p. 17) salienta que a imagem transforma “em imortal uma história, uma pessoa, a singeleza de um gesto ou de um momento”. Outro que defende o valor da fotografia é Straube (2012, p. 5). Ele define que “a fotografia registra um precioso momento que só o fotógrafo poderá sentir, dentro de sua sensibilidade ótica”. Lima (1989, p. 39) observa que o fotógrafo trabalha “com o que vai desaparecer, pois nada, nada mesmo, se repete.”

Sobre a importância da máquina e do ato fotográfico, convém neste momento atentar para o que diz Straube:



O artista da máquina fotográfica era, sem dúvida, um privilegiado. Privilegiado por ter captado cenas que hoje nos remetem ao passado, permitem reconhecer familiares e pessoas já falecidas, acontecimentos alegres e tristes, contar enfim a história de um momento e por terem, às suas expensas, trazidos até nós nostálgicos momentos (STRAUBE, 2012, p. 5).

É impossível voltar no tempo. Mas, graças ao desenvolvimento da máquina fotográfica e de outros dispositivos de gravação de imagens, consegue-se entender o passado. Hoje se compreende ou se tem pistas de como viveram os homens das cavernas e de outras civilizações, por causa, por exemplo, de suas pinturas. Os fatos e as imagens acompanham a história da humanidade em diferentes cenários e contextos. Neste estudo, a pesquisa foi ao encontro de registros dos pioneiros da fotografia (1895-1920) em Ponta Grossa, procurando destacar o seu trabalho e suas atividades em favor da história da cidade em seus vários aspectos.

Trata-se de um tempo em que os fotógrafos não se preocupavam em assinar suas imagens. Muitas fotos disponíveis na Casa da Memória são anônimas, o que dificultou a pesquisa, que tinha como propósito revelar os primeiros profissionais da área na cidade, atividades e empresas no ramo. Essa preocupação com o crédito da imagem só começa a ser forte com a profissionalização do jornalismo. A partir do uso mais frequente da fotografia em jornais e da profissionalização do fotógrafo, é que é que isso começou a ser exigido.

Verificou-se que as informações pessoais e profissionais dos fotógrafos da época nem sempre eram registradas, mas os conteúdos de suas imagens continuam tendo valor histórico. De acordo com Straube (2012, p.5), tudo que passou pela retina daquele que soube reconhecer um instante mágico, permitiu “eternizá-lo”.

Percebeu-se que poucos profissionais tiveram a percepção a respeito do cuidado com a fotografia e seus registros, fato comprovado no trabalho. Além de revelar alguns nomes importantes da fotografia de Ponta Grossa, a pesquisa mostra



que muito de suas imagens fazem referência a Ponta Grossa de antigamente, suas ruas, prédios, praças, monumentos e o cotidiano.

Na análise de O Progresso, verificou-se que as empresas fotográficas da cidade fazem anúncios no jornal para divulgar seus produtos. Entre elas, Thomen&Bianchi, Photographia, Atelier Photographico A Flamula&Irmão. Miguel Herdace (O PROGRESSO, 1909, p. 2), proprietário de Photographia, foi o primeiro fotógrafo a anunciar nesse jornal. Posteriormente, surgiram publicidades do estabelecimento Thommen & Bianchi (O PROGRESSO, dez. 1909,) sendo um dos proprietários Luis Bianchi, que foi um dos grandes fotógrafos da cidade, responsável pela cobertura de solenidades sociais, políticas e outros eventos da cidade. Bianchi ainda não atuava com fotografia, fato que veio acontecer logo em seguida. Thommen&Bianchi era uma empresa de Secos&Molhados

Outra figura importante da área fotográfica, que também aparece no Progresso, foi Alfredo Flamuler. Ele, igualmente, utilizou o espaço no jornal para apresentar seu trabalho. Era o proprietário do Atelier Photographico A Flamula & Irmão (O PROGRESSO, 1910, p.2). A atividade fotográfica na cidade neste período foi baseada em álbuns de famílias e retratos, além de coberturas no trabalho, atividades de lazer, fotos cotidianas, acompanhando o dia-a-dia da cidade.

UMA CIDADE DENOMINADA PONTA GROSSA

Ponta Grossa, fundada em 15 de setembro de 1823, segundo Fernandes (2003, p. 63) “pode crescer e prosperar”. A cidade dona de um grande entroncamento rodoferroviário, conforme Oliveira afirma, também já foi nominada de Casa de Telha, Estrela, Ponta Grossa, Pitangui. Pela lei nº 309, de 05 de abril de 1872, retornou ao nome atual - Ponta Grossa (OLIVEIRA, 1988, p.02 e 03).

Os anos passaram e Ponta Grossa acompanhava os padrões de modernidade de cada época. Suas ruas centrais ganharam calçamentos, iluminação elétrica, entre outras melhorias para atender à população crescente e os visitantes



vindos de diversas localidades do estado, do país e até do exterior. As comunicações tornam-se mais ágeis com o uso do telégrafo e do telefone. Os automóveis passaram a dividir espaços com carroções e charretes. As fábricas surgiram com as suas chaminés esfumaçantes. Seus operários, colonos russo-alemães e viajantes, compuseram um novo quadro com personagens que chegaram para contribuir com este cenário emergente (MIKAELLI, 2008, p.3).

Na virada do ano de 1900, Ponta Grossa tinha 8.335 habitantes, mais que o dobro de duas décadas anteriores. Seu crescimento populacional esteve relacionado à chegada da ferrovia em 1894. “Este crescimento estimula a abertura de pequenas e médias empresas e a integração à economia nacional” (BUCHOLDZ, 2007, p.20).

Hábitos requintaram-se e a cidade se movimentou em meio a cafés, casas comerciais desfilando seus produtos, hotéis, cines-teatros, bailes, praças arborizadas, clubes sociais, espetáculos esportivos. Surgiram seus símbolos de poder como Prefeitura, Catedral, Fórum, Cadeia. Espaços que estavam localizados no centro da cidade foram ocupados por segmentos da elite que notoriamente controlavam a política e a economia do município (BUCHOLDZ, 2007, p.65-66).

Uns identificados e citados, outros anônimos. Chaves (2009, p. 28) definiu esses personagens, registrando que a cidade “se constrói exatamente a partir da ação dos homens que a ocuparam e que lhe deram vida e sentido”. Foram as pessoas que diuturnamente, com seus trabalhos, costumes e ações fizeram a cidade prosperar e progredir, deixando um legado para o futuro. Assim foi a contribuição dos profissionais da fotografia. Que ao registrar, acompanhar os acontecimentos e evolução do município, com suas lentes, possibilitaram que a cidade de outrora pudesse ser conhecida e pesquisada atualmente.

O JORNAL O PROGRESSO

Parte da contribuição desses profissionais, como já foi explicado, encontra-se na Casa da Memória e nas publicidades do Jornal O Progresso, que revelavam o



comércio fotográfico crescente na cidade. A escolha pelo jornal O Progresso se justifica pelo fato do mesmo ter sido utilizado para a divulgação dos nomes de fotógrafos no período pesquisado. Os meios impressos de comunicação tinham e têm um papel social e documental importante na sociedade. Além disso, o jornal foi um dos documentos mais representativo de preservação da memória da cidade, daquela época. São os seus registros do cotidiano que possibilitam compreender o passado. Pontes (2006, p.12) observa que O Progresso, fundado em 1907, teve por objetivo “divulgar e impulsionar o avanço material e intelectual da cidade”.

Na busca por informações sobre a imprensa ponta-grossense, o estudo deparou-se com nomes de jornais que circularam pelo município. São periódicos registrados em livros que tiveram “vida efêmera”. O primeiro jornal registrado foi “O Precursor” que surgiu, em 1892; posteriormente, no ano de 1893 e 1900, o Jornal “Campos Gerais”; em 1898, o “Jornal Clube Pontagrossense” e “Gazeta dos Campos”; em 1903, “O Ponta Grossa”, “Jubileu Operário”, “Luz Essenia” e “O Pigmeu”; e em 1904, “O Ridor” e “O Commercio”; 1907, chega “O Progresso”. (CARDOSO, 1969, p. 216 a 219). Bucholdz (2007, p. 24) explica que os jornais não possuíam uma periodicidade. Surgiam e desapareciam rapidamente. Havia muitas dificuldades financeiras e em relação a estrutura, além de contendas políticas para manter um jornal em operação. Por esta razão, muitos não conseguiram transpor o caráter panfletário. Pontes retrata um pouco desta situação vivida pelos jornais da época:

O jornal é o lugar em que acontecimentos, regularidades, relacionamentos, mudanças entram em conflito e, consonância, provocam, registram, interferem. O jornal é capaz de afetar, incitar, causar ações e reações e ao mesmo tempo, ser afetado por discursos que permanecem em seu limiar e que lhe propõem escolhas que definirão o resultado de sua produção (PONTES, 2006, p. 17)

Aldo Silva, proprietário do jornal O Commercio, segundo Bucholdz (2007, p.09) relatou a Jacob a dificuldade em manter seu estabelecimento. Por este motivo,



Aldo ofereceu a um conto de réis a tipografia completa. Este, por sua vez, sendo um homem empreendedor, vislumbrou a oportunidade. E, somado aos equipamentos, que lhe rendeu ainda um - funcionário experiente -, João Antunes foi o gráfico do jornal. Com ajuda de amigos, conseguiu o dinheiro e comprou os maquinários, para então fundar o seu jornal.

Assim surge O Progresso, que veio a substituir O Commercio. Ele foi criado em 1907, pelo capitão Jacob Holzmann. Seu processo de produção foi totalmente manual. Com apenas cinco colunas, sem títulos, sem fotos. Os textos seguiam o estilo telegráfico, linguagem pessoal e periodicidade semanal. “Ao iniciarmos hoje na afanada lida jornalística com esse nosso modesto e despretensioso jornal hebdomadário, nesta cidade inquestionavelmente predestinada a um grandioso futuro [...]” (BUCHOLDZ, 2007, p.21-25).

O crescimento da cidade foi visível. Paralelamente, o jornal em meio a reformas, seguiu o mesmo rumo. Passou a ser impresso em duas páginas, e três vezes por semana. Em 1911, Jacob e Hugo dos Reis deixaram o jornal. O novo proprietário foi Eliseu Campos Mello, também dono da Companhia Tipográfica Pontagrossense que incorporou O Progresso e o pequeno acervo do Correio dos Campos. Em 14 de novembro de 1912, nasceu um novo jornal que em 1913 troca de nome, passa a se chamar O Diário dos Campos, (circulando até 1990, sofre uma interrupção, voltando a circular em 1999. E que permanece até os dias atuais) seguiu como um jornal diário, “este era o sonho do antigo dono”, como afirma Bucholdz (2007, p. 30-40).

Muitos foram os temas tratados pelo jornal. A exemplo de saúde, meio ambiente, recados para familiares, recados por extravios de pertences e documentos, mudança de endereços. A publicidade também fez parte do periódico. Ao constatar nas páginas do periódico anúncios sobre a atividade fotográfica em desenvolvimento em Ponta Grossa. Observou-se que o periódico contribuiu para que essa atividade popularizasse. Foi possível, com os registros em suas páginas, comprovar a existência de empresas de fotografia no período da pesquisa e o nome dos profissionais que tocavam a atividade.



A escolha do Jornal e da Casa da Memória para a investigação deu-se pela importância desta última em manter intactos arquivos importantes da cidade e do próprio O Progresso, onde se conseguiu registros sobre a atividade da fotografia e o nome de alguns profissionais que atuaram na área. Humberto (2000, p. 98), trata do valor da imagem ao explicar que por meio da fotografia retém-se um “fragmento do real” o que é fundamental para a melhoria de um lugar.

Muitas imagens fotográficas daquela época foram encontradas na Casa de Memória, alguns delas sem nenhuma informação sobre seus respectivos fotógrafos. Outros dados foram encontrados em livros de alvarás da Prefeitura, livros de pagamentos de impostos.

A pesquisa foi iniciada primeiramente pelo jornal O Progresso. Apesar de ter conhecimento que, neste momento histórico, o mesmo ainda não fazia uso de imagens fotográficas, por outro lado dispunha de informações sobre a atividade, revelada por meio de anúncios. Daí foi possível identificar alguns dos profissionais que atuavam na cidade e que se consagraram na profissão.

Apesar de não ser comum, encontrou-se nas páginas do jornal O Progresso (1909, p.2) uma foto, retrato preto e branco, formato 3x4 cm, no ano de 1909. Esse retrato documentava que o “Elixir de Nogueira” do Pharmaceutico Chimico, do senhor João da Silva Silveira, havia curado José Maria Pereira da Silva. Fato este acontecido na cidade de Santos, o qual foi noticiado pelo periódico A Tribuna de Santos, de 1907. Acredita-se ser a primeira foto publicada pelo O Progresso. Este fato chamou muito a atenção. A fotografia e o jornal foram usados para dar credibilidade a cura e ao remédio. Ao mesmo tempo revelava que a fotografia teria futuro e importância nos jornais locais, o que se confirmou nos anos que se seguiram.

A FOTOGRAFIA EM PONTA GROSSA



Ao pesquisar as páginas do jornal O Progresso, agora digitalizado pela Casa da Memória em Ponta Grossa (1909 - 2º semestre, 1910 refeito, 1911 e 1912), na busca por fotógrafos e fotografias publicadas no jornal, identificou-se fotógrafos, que utilizaram a publicidade, para se afirmar no comércio de Ponta Grossa. Nessa investigação, verificou-se nomes como Bianchi, Herdace, Frederico Lange e outros profissionais que adotaram a fotografia como atividade profissional. Abaixo, procura-se relacionar alguns deles, conforme arquivos encontrados no Progresso e Casa da Memória.

Miguel Herdace, “trabalho o mais lindo e perfeito”

Como mencionado anteriormente, um dos primeiros fotógrafos encontrados nas páginas do jornal foi Miguel Herdace, em um anúncio publicitário em 12 de junho de 1909, quando o periódico fez referência a sua empresa denominada Photographia. “Para obter retratos, trabalho o mais lindo e perfeito, physionomia verdadeira, artística. Em qualquer tamanho até o ponto natural só no Miguel Herdace, Rua Dr. Collares, Ponta Grossa-Paraná” (O PROGRESSO, 1909, p.2). Herdace seguiu publicando seu trabalho sozinho até 1910. Em 11 de dezembro de 1909 (O PROGRESSO, 1909, p.2) Herdace passou a dividir espaço no periódico com a empresa Thommen & Bianchi.

Herdace também foi referenciado no Album do Paraná, da época, como o sobrenome Herdage. O estabelecimento, de sua propriedade e da esposa, Anna Herdage, “exerceu sua difícil e dedica arte por cinco anos (TRINDADE, 1924/1928.). A empresa funcionava na rua Dr. Collares, nº 01. Foi verificado que o sobrenome Herdace no periódico e Herdage no Álbum, era a mesma pessoa. Neste trabalho não se encontrou imagens fotográficas sobre seus feitos.

Luis Bianchi, brinquedos, perfumaria, cine e foto



A empresa Thommen & Bianchi foi noticiada no Progresso pela primeira vez em 11 de dezembro de 1909 (PROGRESSO, 1909. p.2). O anúncio, na página do jornal, referia-se a um Bazar de Brinquedos. A empresa não se dedicava a fotografia, mas o nome Bianchi passou a ser de grande relevância na fotografia da cidade até os dias atuais. E em 05 de julho de 1910, a empresa de Bianchi trocou o nome para Armarinhos-Brinquedos-perfumarias. Estes dois fotógrafos passaram a disputar os espaços de anúncio do jornal. Percebeu-se a existência de uma concorrência entre as duas empresas em relação à ocupação dos espaços publicitários.

Mais tarde, em 06 de outubro, de 1910, a empresa passa a se chamar Bazar Cinematográfico. Situado na rua 15 de novembro, nº 33, esquina com Augusto Ribas. Bianchi também emprestou seu nome a um Atelier de Pintura, em que sua esposa era a proprietária (Atelier de Pintura Bianchi), em 1º de dezembro, 1910 (O PROGRESSO, p. 2).

Luis Bianchi passou a atuar como fotógrafo na cidade de Ponta Grossa, oficialmente em 31 de dezembro de 1913, conforme registro em Alvará de número, 714. Seu estabelecimento comercial era situado na Rua Cel. Theodoro Baptista Rozas, (LIVRO 04, 1911-1914, alvará 714).

Bicudo (2010, p.20) relatou que Bianchi com suas imagens fotográficas retratou as famílias princesinhas, municípios paranaenses, lojas comerciais, casamentos, igrejas, praças, ruas, grupos musicais, futebol e outros temas. Seu acervo fotográfico foi adquirido em 2001 pela prefeitura e é disponibilizado ao público na Casa da Memória. Por meio de suas imagens e dos demais fotógrafos tornou-se possível conhecer um pouco da história de Ponta Grossa do começo do século 20. É Bianchi o maior acervo fotográfico disponível na Casa da Memória. Muitos pesquisadores usam seus trabalhos para entender o passado e retratar as transformações da cidade. As informações sobre ele e seus cadernos de anotações demonstraram que Bianchi foi uma pessoa que se preocupou com seus registros pessoais e imagéticos.



Atelier Photographico A Flamula & Irmãos

Outro nome importante foi encontrado no jornal, no desenvolvimento da pesquisa. Trata-se do Atelier Photographico A Flamula & Irmãos, de propriedade de Alfredo Flamuler, registrado nas páginas do Jornal, em 09 de agosto de 1910 (O PROGRESSO, 2010, p.02). Neste momento, a disputa pelo espaço publicitário do periódico é entre o Atelier de pintura Bianchi e A Flamula.

Em 20 de março de 1913, A Flamula & Irmãos foi transferida para o Sr. Edmundo Canto (LIVRO 04,1911-1914, alvará 656, p. 27). Porém, não foram encontrados registros sobre as atividades dessa empresa, com a nova administração. Há registros de pagamento de impostos de Edmundo Canto, photographo, em 1914 (LIVRO53, p.38). Também foi possível encontrar uma fotografia dele em arquivos da Casa da Memória, datada de 1915. Nela consta Informação impressa, com a seguinte inscrição “Atalipio Macedo Pai do Dr. Fulton, Foto A Flamula e Cia”, (FOTOGRAFIA, nº, A.01601.001).

José Ruhland Photograpia

José Ruhland foi o primeiro fotógrafo a ser identificado em atividade profissional em Ponta Grossa, janeiro de 1901. Seu estabelecimento denominado de José Ruhland e Companhia, era situado na Rua Quinze de Novembro, (LIVRO 01, 1899/1904, alvará nº40, p. 10). Porém, não foram encontradas imagens fotográficas deste profissional. Outra informação encontrada do fotógrafo José Rohland Photographia, foi em 30 de setembro 1905. Ele havia pago seus impostos à prefeitura, em função das atividades que exercia no Município (LIVRO1901, nº45, p.23).



Frederico Lange de Secos e Molhados à Fotografia

Outra figura importante do mundo fotográfico de Ponta Grossa e que fez história na cidade foi Rodolfo Carlos Frederico Lange, proprietário de uma empresa de Secos e Molhados, localizada á Rua 15 de novembro, nº 17. Foi dono do Atelier Fotográfico, atendendo a clientela nas horas vagas. Fez registros fotográficos importantes das obras da Estrada de Ferro de Ponta Grossa, produziu muitas fotografias do Paraná, do Brasil e mesmo do exterior. (LANGE, R, 2012, p. 123-124).

Foram vários os registros fotográficos encontrados com a sua assinatura, a exemplo da foto do “Hotel Palermo, atual Quartel General do Exército, localizado ao lado, naquela época, do 1º Correio de Ponta Grossa”, fotografia produzida em 1905. (FOTOGRAFIA, nº, 008.01.002).

Ao analisar algumas de suas imagens fotográficas, a pesquisa observou que em muitos momentos é possível contar parte da história da cidade por meio dessas imagens. Os fotógrafos vivenciaram a construção das primeiras avenidas, prédios da cidade, monumentos públicos, praças e outros equipamentos municipais. Frederico Lange também registrou um fato grave, ocorrido Ponta Grossa: a chuva de pedra de 11 de setembro de 1906. (LANGE, 1998, p. 288). A partir dessa imagem, teve-se certeza que isso aconteceu de fato, o que confirma o valor documental de uma imagem.

A. Silva e Filhos da Typographia para Fotografia

Em um Livro de Alvará, também foi localizado a empresa denominada A. Silva e Filhos. Uma Oficina Typographica (LIVRO1899/1904. Alvará nº 76, p.27). Aldo Silva foi proprietário do jornal O Commercio, (LIVRO 1905/46, p. 37-38), situada à Rua Santana. A empresa foi identificada, pelo pagamento do imposto municipal, como de Litographia - encadernação, Tipographia; ou fotografia, em 1º de fevereiro de 1905.



Registros dos nomes e datas de muitos desses profissionais não foram encontrados no periódico ou em bibliografias. Não foi possível encontrar também relatos desses fotógrafos e de suas obras. Encontrou-se sim algumas imagens que ora eram descritas manualmente, o local (cidade) em cima da foto ou no verso, mas raramente o nome do estabelecimento e do profissional eram mencionados.

A exceção foi Holzmann (1966, p. 85- 86) em um relato publicado em seu livro. O documento mostra as rivalidades entre as bandas Euterpe e Lira da região princesina, retratadas por ele em 1905. Tratava-se de um flagrante capturado na estação ferroviária da cidade de Castro. Foram fotografados os componentes da Banda castrense, Euterpe, comandada por Benedito Alves Pereira, que estavam muito bem fardados juntamente com os componentes da Banda Lira dos Campos, ponta-grossense, comandada por Jacob Holzmann, estes um grupo de paisanos. Os dois mestres, conforme relatos, também fizeram parte da imagem fotográfica. O autor descreveu o material fotográfico, “a foto, copiada em cartão postal, foi o veículo de boas-festas pela entrada do ano de 1906, distribuído pelo Beneditinho”. Nada constava sobre o fotógrafo. Isso, reforça que não se tinha o cuidado e atenção com o autor da fotografia, dando-se destaque na época só ao conteúdo da imagem. Em outras ocasiões nem isso era mencionado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para a realização deste estudo foi necessário ir a Casa da Memória por diversas vezes, no período de 2015 e 2016. A pesquisa foi realizada também em documentos da Prefeitura de Ponta Grossa, bibliografias, periódicos, artigos, sites. Observou que muitos dos profissionais relacionados neste trabalho deixaram poucos registros sobre sua atuação no município. Outros continuam anônimos pelo fato de, naquela época, não se ter preocupação com a autoria das fotos, preocupação que existe nos dias de hoje. O que se pode afirmar é que, mesmo em fase inicial, a fotografia na cidade de Ponta Grossa foi importante para a história e memória do



Município, revelando o surgimento de uma nova atividade e, o mais importante, cenas das pessoas, prédios e o cotidiano.

Se as imagens fotográficas fazem as pessoas pensar, como afirma Humberto (2000, p. 47), também é verdade que elas são importantes registros que os fotógrafos legam as gerações futuras. Esses profissionais que iniciaram a fotografia em Ponta Grossa cristalizaram momentos importantes da cidade. Na análise que se fez dos documentos, em busca das empresas e dos fotógrafos que iniciaram a fotografia em Ponta Grossa, percebeu-se igualmente a importância da Casa da Memória e do Jornal o Progresso para o resgate da história da cidade. O registro fotográfico das ruas e avenidas, das casas comerciais, dos casamentos e festejos, das famílias e do cotidiano de Ponta Grossa fazem com que se compreenda aspectos da história e do desenvolvimento da região, ou seja, as raízes do que é hoje Ponta Grossa. Kossoy (2001, p. 45) faz referência a imagens do passado quando afirma que “as vicissitudes por que se passou, as mãos que a dedicaram, os olhos que a viram, as emoções que despertou [...] são portanto, a fotografia como recorte, o fotógrafo um acréscimo de interpretação, o fotografado e o observador [...] elementos que simbolicamente ou não, representaram a ação contida na imagem” e que revelam um tempo. Finaliza-se a pesquisa com as palavras de Bresson (2004, p. 11) fotografar é por “na mesma linha da mira cabeça o olho e o coração”.

REFERÊNCIAS

BICUDO, Fabricio. Nos Trilhos e Memórias do Passado. O Portal, Ponta Grossa, nº43, p.20, abril, 2010.

BRESSON, Henri Cartier. O imaginário segundo a natureza. Barcelona, Espanha: Editorial Gustavo Gili, 2004.

BUCHOLDZ, Alessandra Perrinchelli. Diário dos Campos: memórias de um jornal centenário. Ponta Grossa: UEPG, 2007.



CARDOSO, Rosy de Sá, et al. História do Paraná: breves notas sobre a Imprensa do Paraná. Curitiba: Gráfica Editora Paraná Cultural Ltda. 3ed. 1969.

CHAVES, Niltonci Batista; WOSNIAK, Rosângela Zulian; VEIGA, Zaclis. Visões de Ponta Grossa: Mosteiro da Ressurreição, 25 anos. Curitiba: edição bilíngue. Pós Escrito, 2006.

CHAVES, Niltonci Batista. História e cidade: cotidiano, cultura e sociabilidade, in. História, Arte e Cultura. Ponta Grossa: UEPG/NUTEAD, 2009. v. II.

FERNANDES, Josué Corrêa. Das Colinas do Pitangui... Ponta Grossa: Editora Gráfica Planeta Ltda. 2003.

HOLZMANN, Epaminondas. Cinco Histórias Convergentes. Curitiba: Ed. Curitiba, 1966.

HUMBERTO, Luis. Fotografia, a poética do banal. Brasília Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado. 2000.

KOSSOY, Boris. Fotografia e história. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LANGE, Francisco Lothar Paulo. Os Campos Gerais e sua Princesa. Curitiba: COPEL, 1998.

LANGE, FREDERICO. Fotografias centenárias do Paraná e de outros locais. Curitiba: Corgraf, 2012.

LIMA, Ivan. Fotorjornalismo brasileiro: realidade e linguagem. Rio de Janeiro: Fotografia Brasileira, 1989.

MIKAELLI, Aldo. Transformações de uma Cidade: Ponta Grossa-185 anos. Ponta Grossa: Editora Gráfica Planeta Ltda., 2008.

OLIVEIRA, Itacil Ferreira de. Álbum de Ponta Grossa: Gente nossa. Ponta Grossa: 1988. v.3.

O PROGRESSO. Ponta Grossa: João Dutra. 1907-1912. Digitalizado pela Casa da Memória



PONTES, Felipe Simão. Nuances de uma análise Histórica do Jornalismo: Homens, Mulheres e a cidade nas páginas do Diário dos Campos (1910-1923). 2006.217fs. Monografia (Comunicação Social-Jornalismo). Universidade Estadual de Ponta Grossa, UEPG. 2006.

TRINDADE, J.P. Álbum do Paraná. 1924-1928.

DOCUMENTOS PESQUISADOS

FOTOGRAFIA Nº A.01601.001.

FOTOGRAFIA Nº 008.01.002.

LIVRO 53 Imposto sobre Negócios e Profissões.

LIVRO 1901 Imposto sobre Negócios e Profissões.

LIVRO 1905 Imposto sobre Negócios e, Profissões.

O PROGRESSO, 12 de junho, 1909, p.2.

O PROGRESSO, 11 de dezembro, 1909, p.2.

O PROGRESSO, 05 de julho, 1910, p.2.

O PROGRESSO, 09 de agosto de 1910, p.2.

O PROGRESSO, 06 de outubro, 1910, p.2.

O PROGRESSO, 27 de outubro, 1910, p.2.

O PROGRESSO, 01 de dezembro, p. 2.

O PROGRESSO, 1911.

REGISTRO DE ALVARÁS E LICENÇAS. Livro 01, setembro de 1899 / janeiro de 1904. Alvará de número de 40, página 10, frente e verso. Disponível na Casa da Memória, Ponta Grossa. Pr.



REGISTRO DE ALVARÁS E LICENÇAS. Livro 01, setembro de 1899 / janeiro de 1904. Alvará de número de 76, página 27, frente. Disponível na Casa da Memória, Ponta Grossa. Pr.

REGISTRO DE ALVARÁS E LICENÇAS. Livro 04, 1911-1914. Alvará de número de 656, página 27, frente e verso. Disponível na Casa da Memória, Ponta Grossa. Pr.

REGISTRO DE ALVARÁS E LICENÇAS. Livro 04, 1911-1914. Alvará de número de 714, página 40. Disponível na Casa da Memória, Ponta Grossa. Pr.



Representação temática de fotografias *post-mortem*: um olhar sob a perspectiva da dimensão expressiva

Regina Aranda da Cruz GALO¹

Ana Cristina de ALBUQUERQUE²

Fotografar familiares falecidos constituiu-se como atividade bastante comum durante o século XIX e primeiras décadas do século XX, cujo intuito era obter uma recordação do finado ente querido. Tal prática deu origem ao gênero da fotografia *post-mortem* ou fotografia mortuária, conduta esta que aos poucos se tornou inabitual devido ao avanço da fotografia. Hoje, é possível encontrar estas fotografias integrando acervos de museus, classificadas como registros da memória social. Entretanto, recuperá-las durante uma pesquisa pode não ser fácil, tendo em vista que as palavras-chave utilizadas às vezes não remetem diretamente à fotografia mortuária. Destarte, o estudo objetivou avaliar os termos descritores das fotografias *post-mortem* disponíveis no site do Museu Paulista a partir da perspectiva da dimensão expressiva. Para isso, os termos do site foram analisados sob o viés bibliográfico e exploratório e a composição à luz da dimensão expressiva, considerando os campos necessários à descrição e recuperação da informação. Verificou-se que os termos descritivos atribuídos podem ter uma perspectiva mais completa se os preceitos da dimensão expressiva forem incorporados ao tratamento destes registros, com possíveis melhorias na recuperação das informações.

Palavras-chave: Fotografia. Morte. Dimensão Expressiva.

¹ Discente do curso de Arquivologia da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Graduada em Letras (UEL, 2004), com Habilitação em Português e Língua Francesa Moderna e Respectivas Literaturas. Especialista em Metodologia da Ação Docente (UEL, 2008) e em Literatura Brasileira (UEL, 2012). E-mail: regina_aranda@yahoo.com.br.

² Orientadora. Doutora em Ciência da Informação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP - 2012). Docente da Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: albuati@yahoo.com.br.



INTRODUÇÃO

Considerada como acontecimento marcante para o ser humano e vista também como um dos grandes enigmas existenciais (DASTUR, 2002), a morte é um assunto que envolve certos mistérios e crenças. Embora seja um acontecimento previsível a qualquer ser vivo, é comum ao indivíduo não aceitar a morte com passividade, pois “pode-se dizer que o homem é o único a ter verdadeiramente consciência da morte, o único a ‘saber’ que sua estada sobre a Terra é precária, efêmera.” (RODRIGUES, 2006, p. 18).

No imaginário coletivo, as reações diante da morte se modificaram ao longo dos tempos, adquirindo significados que vão desde interpretações sobre a finitude da vida até funções moralizantes. De acordo com Ferreira (2006, p. 11), a morte para determinados grupos “assume um lugar de relevância na construção e interpretação da própria história” e, por isso, mudanças sociais e culturais acabam por condicionar o pensamento do homem sobre a morte, repercutindo diretamente na organização da vida individual e da sociedade.

A passagem do tempo sempre envolve uma mudança de hábitos e comportamentos. Um exemplo de modificação ocorrida envolvendo a morte e os diversos costumes que a cercam é a prática da fotografia mortuária, pós-morte ou *post-mortem*, atividade que consistia retratar pessoas já falecidas no intuito de proporcionar uma lembrança material aos vivos. Comum desde a invenção do daguerrótipo em 1839 e praticada até os primeiros anos do século XX, a fotografia *post-mortem* se constituiu como técnica bastante recorrente na tradição fotográfica ocidental, sendo comum encontrar exemplares entre os repositórios da memória familiar de vários grupos sociais (OLIVEIRA, 2015). Muito comum na Europa e nas Américas, a prática teve importância também para a própria evolução da fotografia (BORGES, 2013), permitindo o surgimento de técnicas cada vez mais rápidas que possibilitavam fotografar pessoas em vida, fazendo com que o exercício da fotografia mortuária caísse em desuso, deixando de ser desejada como lembrança do falecido.



Durante os anos em que foram produzidas, as fotografias mortuárias eram consideradas artigos de luxo, destinadas às elites, pois muitos morriam sem terem sido fotografados uma única vez (MARCONDES, 2010), por não terem condições de arcar com o custo de um registro. Com o passar do tempo, o alívio do sentimento de perda provocado pela fotografia se tornou uma constante reiteração da morte, fazendo com que os registros *post-mortem* dos acervos familiares fossem gradativamente ignorados. Hoje, tais fotografias são vistas com certa estranheza pela sociedade, pelo simples fato de a morte ser percebida como tabu, delegando a esses registros o destino do esquecimento.

Segundo Blume (2013), raras são as coleções fotográficas relacionadas à temática disponíveis em acervos institucionalizados e que possam servir de objeto de pesquisa. Em um breve levantamento virtual realizado nos centros de memória do país, notou-se certa dificuldade na recuperação de registros do gênero. Alguns exemplares foram encontrados disponíveis no acervo *on-line* do site do Museu Paulista, SP, mas os descritores utilizados não remetem diretamente à fotografia mortuária ou *post-mortem*, dificultando assim a recuperação da informação imagética. Percebeu-se então que a indexação das imagens no acervo considerou apenas o aspecto do conteúdo informacional, desprezando a técnica de produção empregada.

Diante da constatação, o presente trabalho objetivou avaliar diretamente os termos descritores das fotografias *post-mortem* disponíveis no site do Museu Paulista a partir da perspectiva da dimensão expressiva. Para alcançar tal objetivo, foi selecionada uma amostragem das fotografias do gênero bem como seus respectivos descritores, os quais foram analisados com enfoque voltado para a recuperação da informação por meio da descrição sob a perspectiva da dimensão expressiva. Evidenciou-se para tanto que os termos descritivos utilizados não são potencialmente representativos e dificultam a recuperação das informações imagéticas relacionadas ao tema. Concluiu-se que termos descritivos atribuídos podem ter uma perspectiva mais completa se as diretrizes da dimensão expressiva forem consideradas no tratamento destes registros, com possíveis melhorias na recuperação das informações.



A FOTOGRAFIA MORTUÁRIA

Em diversas culturas, a morte sempre foi vista como elemento cercado de misticismo, capaz de despertar sentimentos opostos de fascínio e repulsa. Por temer a própria morte (ARIÈS, 2003), o homem atravessou séculos tentando afastá-la de seu cotidiano ou mesmo se esforçando para compreendê-la; porém, ao tomar consciência de sua finitude, acabou atribuindo-lhe significados que vão além da simples compreensão da fragilidade da própria vida. No entanto, falar sobre morte atualmente na cultura ocidental ainda é considerado um tabu.

A morte de um ente querido sempre causa grande comoção naqueles que permanecem, e qualquer atitude de preservação da lembrança do que se foi se configura como um ato de negação da morte: procura-se eternizar na materialidade a presença viva do ente falecido. Durante os séculos XIX e XX, a fotografia foi um recurso amplamente utilizado para tal fim, pois proporcionava à família uma lembrança material em forma de retrato, perpetuando assim uma última imagem. Para Oliveira (2015, p. 136), “O desejo de guardar a última imagem do falecido fora do caixão, possivelmente, se destinava a atenuar o enfrentamento do luto, com a sensação de que não estivesse efetivamente morto, mas sim ‘descansando’.”. Blume (2013, p. 2) ainda complementa que:

Ao retratar um ente querido em seu ataúde, a imagem traduzia o desejo de perenidade e congelamento do momento pós-morte, retendo a face da boa morte, ao mesmo tempo em que ajudava a reduzir a dor da perda. Geralmente se recorria de forma mais emblemática às fotografias pós-morte quando o falecido ainda não tinha sido retratado em vida.

Desde o surgimento do daguerrótipo, a relação estabelecida entre morte e fotografia se configurou como algo comum, tendo em vista que a alta taxa de mortalidade existente na época fazia com que muitos morressem sem possuir um retrato. Por isso, a iminência do fim da vida contribuiu para que crescesse a



necessidade da família em eternizar a imagem do ente falecido por meio de uma fotografia. Nesse sentido, Medeiros (2010, p. 18) afirma que “A morte esteve sempre mais ou menos presente na história da fotografia. Fotografar pessoas em seu leito de morte era um dos vectores da actividade profissional dos fotógrafos no século XIX”. Surgia então a tipologia denominada fotografia *post-mortem*, fotografia mortuária³ ou pós-morte.

Em linhas gerais, entende-se por fotografia mortuária “[...] o registro fotográfico que tem por função preservar o corpo morto de um ente querido para a posteridade, na hora final de despedida, antes do sepultamento.” (KOURY, 2015, p. 12), prática que além de retratar o morto registrava também o luto. Em outras palavras, as fotografias *post-mortem* são imagens tomadas como recordação do falecido, encomendadas pela família para uma utilização estritamente privada, dentro do próprio ambiente familiar (BORGES, 2013).

Durante a prática da fotografia *post-mortem*, captar a imagem do indivíduo morto acabava exigindo do fotógrafo a adoção de técnicas que incluíam posicionar o corpo de maneira a parecer que este estava vivo, recostado estrategicamente, cuidando da postura e ocasionalmente mantendo os olhos abertos, ou então dispor o morto deitado em algum mobiliário para que este aparentasse estar em um sono profundo. No entanto, a parte mais difícil para o fotógrafo era a composição da cena, tendo em vista que na maioria das vezes o modelo já apresentava certa rigidez muscular, dificultando assim o posicionamento do corpo de forma natural. “A acomodação do corpo como se estivesse dormindo era dificultada e por isso eles eram amarrados ao sofá, à poltrona ou em um móvel escolhido pela família” (MARCONDES, 2010, p. 161), no intuito de fazer com que o falecido ainda parecesse vivo.

Em termos técnicos e estéticos, a composição das fotografias *post-mortem* esbarrava em certas limitações. Além dos problemas enfrentados com o posicionamento do corpo, outro exemplo de limitação que pode ser citado é o

³ Entende-se também por fotografia mortuária “[...] os retratos produzidos da pessoa ainda viva e que serviram, posteriormente, para enfeitar seu túmulo.” (MARCONDES, 2010, p. 153). No entanto, interessa ao estudo somente os registros realizados após a morte do indivíduo.



demorado tempo de exposição necessário para se produzir uma fotografia satisfatória, tendo em vista que esta necessitava de uma boa iluminação e demandava lugares específicos para a captura. A fotografia podia ser feita em estúdio ou na própria casa do morto e disso dependia a qualidade do registro. De acordo com Marcondes (2010), durante grande parte do período em que foram produzidas a iluminação dos estúdios era natural, proporcionada por janelas laterais ou por uma abertura no teto e direcionada por cortinas. Já quando o retrato era feito na casa do morto, o fotógrafo contava apenas com a iluminação de poucas janelas, precisando recorrer à espelhos para realizar o direcionamento da luz para assim iluminar o cadáver.

De acordo com Ruby (1995 *apud* BORGES, 2013) existem três estilos distintos de representação do falecido nas fotografias *post-mortem*: dois são elaborados para negar a morte, numa simulação de que o falecido não estava morto, denominados pelo autor como “Último Sono” e “Vivo, embora morto”, e uma terceira variação que retrata o morto como morto (BORGES, 2008), podendo ser registrado juntamente com os familiares enlutados, durante a cerimônia fúnebre. Nesse sentido, Oliveira (2015, p. 133) coloca que

O primeiro estilo foi marcado por uma convenção da época, intitulada de “último sono”, na qual o fotógrafo procurava transmitir uma impressão de que a pessoa estivesse “adormecida”, ao invés de morta, colocando o corpo em algum mobiliário doméstico. O segundo, uma variação da primeira, procurava disfarçar a ideia da morte, como um simulacro, deixando a pessoa com olhos abertos ou posando de diversas maneiras. Por fim, no final do século, o corpo passou a ser fotografado no interior do caixão, em enquadramento isolado ou com acompanhantes ao redor do féretro.

A Imagem 1, a seguir apresenta um exemplo claro do primeiro estilo de retrato mortuário, no qual a estética do “último sono” foi incorporada à fotografia com a finalidade de representar o morto como se estivesse dormindo confortavelmente. Verifica-se que o corpo da criança retratada foi disposto com as



pernas cruzadas a mãos levemente sobrepostas, aludindo a um estágio de sono profundo, como se a qualquer momento pudesse despertar.



Imagem 1 - Fotografia post-mortem do tipo "último sono"

Fonte: (SOBIESZEK, 1980, p. 55 apud MARCONDES, 2010, p. 159)

O exemplo exposto pela Imagem 2 evidencia o segundo estilo adotado pelos fotógrafos da época, em que na composição do retrato, os olhos do morto eram mantidos abertos, dando a impressão de que este ainda estava vivo. A respeito desse tipo de prática, Marcondes (2010, p. 162) afirma que "Em muitos casos abriam-se os olhos utilizando uma colher, e em outras circunstâncias, principalmente quando a família dispunha de mais recursos, delegava-se a um pintor essa empreitada".





Imagem 2 - Fotografia post-mortem tipo "Vivo, embora morto".

Fonte: Thanatos Archive (2015).

No caso da Imagem 3, fica evidente a mudança de estilo: passou-se a fotografar o morto como morto. De acordo com Borges (2008, p. 81), "Nestas imagens, encontram-se elementos que permitem a interpretação exata de que o retratado está, de fato, morto.". Encontram-se evidentes a presença de elementos fúnebres como o caixão, em geral adornado com flores e disposto em um ângulo que favorecesse a tomada de perspectiva do fotógrafo para o registro.



Imagem 3 – Fotografia post-mortem tipo "Morto como morto".

Fonte: (VAILAT, 2006, p. 54)

No entanto, assim como as técnicas de fotografia se modificaram e evoluíram ao longo do tempo, os estilos adotados pelos fotógrafos que se



dispunham a realizar as fotografias mortuárias também sofreram alterações, marcando assim as preferências sociais para tais retratos.

O processo de transferência do moribundo para o ambiente hospitalar, o avanço da medicina e a medicalização das doenças contribuiu para dar à morte um sentido mais dramático, passando a ser vista como um processo de subtração do indivíduo de seu convívio familiar. Em decorrência da alteração de foco, a prática da fotografia *post-mortem* sofreu influência das mudanças sociais ocorridas após a década de 1950, cenário no qual a morte passou a ser um assunto proibido, a fotografia mortuária deixou de ser desejada como lembrança do falecido e o apelo à vida passou a ser garantido por fotografias captadas ainda durante a existência do indivíduo. (HOFFMANN-HOROCHOVSKI, 2008). Sob a mesma perspectiva, Marcondes (2010, p. 167-168) afirma que:

A prática de fotografar defuntos entrou em desuso ao longo do século XX a partir do avanço da medicina e da diminuição da mortalidade infantil. A morte foi prorrogada e sua aceitação deixou de ser a mesma de meados do século XIX. O sentimento de posse que a fotografia do morto causava na família, e que aliviava o sentimento de perda, se transformou em uma constante reiteração da morte do ente querido. Essa perpetuação do sofrimento familiar deixou aos poucos de satisfazer os anseios da sociedade moderna.

Além da transferência da morte para diferentes esferas, outro aspecto que também contribuiu para que a fotografia *post-mortem* caísse em desuso foi o avanço da tecnologia, que permitiu o barateamento do processo fotográfico e a popularização da fotografia, deixando então de ser realizada especificamente por profissionais. De acordo com Koury (2016), a democratização do processo fotográfico “[...] acompanha a mudança lenta nos costumes e na etiqueta da morte no país. De certa forma, o barateamento do equipamento fotográfico, e a expansão da fotografia amadora segue gradativamente o processo de urbanização do país [...]”. No entanto,



muito embora a prática ainda desperte repulsa, a mesma ainda observada em regiões do interior do Brasil⁴.

A Fotografia *Post-Mortem* no Brasil

Perceber a morte em suas diversas concepções é uma tarefa que não depende apenas da época em que tal fato ocorre, mas também do contexto na qual se encontra inserida, as mudanças de mentalidade ocorridas na sociedade são elementos que precisam ser observados. Segundo Ariès (2003, p. 34-35), até o início do século XX, o homem ocidental era capaz de reconhecer facilmente sua condição de mortal, consciência essa que lhe permitia preparar-se de várias maneiras para o fim de sua vida, o que geralmente acontecia em contexto familiar. Entretanto, atualmente “a morte tornou-se solitária, mecânica, impessoal e desumanizada” (FERREIRA, 2006, p. 1), considerada também como um tabu e por isso negada com certa frequência. Qualquer menção sobre suas diversas faces causa repulsa e terror, sentimento este que também foi transportado para as questões relacionadas à fotografia *post-mortem*.

Uma fotografia é capaz de possibilitar inúmeras interpretações, principalmente quando estão inseridas em um contexto histórico específico; e com a fotografias *post-mortem* isso não é diferente. Para Soares (2007, p. 18),

Os retratos mortuários fazem parte de uma cultura visual que há muito tempo ocupa importante papel nas sociedades ocidentais, pois o homem, ser mortal, desaparece após a morte, mas a ele sobrevivem os sistemas simbólicos vinculados às suas inúmeras tradições culturais, entre as quais se destacam tais retratos.

⁴ Embora em número ainda incipiente, existem atualmente pesquisas relacionadas à fotografias *post-mortem* no Brasil que trabalham a existência da prática em determinadas regiões do país. Para saber mais, indica-se a leitura dos trabalhos elaborados por Titus Riedl, Sandro Blume, Déborah Rodrigues Borges e Mauro Henrique Koury.



No Brasil, a prática da fotografia mortuária remonta à chegada da técnica da daguerrotipia ao país, trazida por Louis Compte à cidade do Rio de Janeiro em 17 de janeiro de 1840. (SOARES, 2007). Segundo o pesquisador, na época da introdução da técnica, “[...] os fotógrafos começaram a produzir fotografias com temáticas diversas, como o retrato (o mais popular), as paisagens naturais, as cidades, a arquitetura de prédios e pontes, o avanço da modernização nos grandes centros, e também os mortos.”. (SOARES, 2007, p. 63). O daguerrótipo permitiu então que o avanço do país fosse registrado, assim como também os costumes sociais passaram a ser gravados nas imagens produzidas.

Em termos históricos da utilização da fotografia para retratação dos mortos no país, Marcondes (2010, p. 166) coloca que “a prática da fotografia pós-morte no Brasil estendeu-se ao longo do século XIX e início do XX [...]”. Durante esse período, milhares de registros foram realizados por fotógrafos profissionais e amadores. Um dos nomes que se destaca no cenário da época como profícuo produtor de imagens, dentre elas também fotografias mortuárias, é o fotógrafo carioca Militão Augusto de Azevedo⁵, que atuou na cidade de São Paulo no final do século XIX. Grande parte de seu acervo se encontra sob a responsabilidade do Instituto Moreira Sales, mas algumas fotografias – especialmente as *post-mortem* – fazem parte do Acervo iconográfico do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Tais fotografias (no total de 21) estão disponíveis para consulta *on-line*, sendo acompanhadas de termos que auxiliam na recuperação das informações acerca da imagem.

A disponibilização de fotografias em acervos permite que sejam efetuadas pesquisas históricas sob diferentes abordagens. No entanto, no âmbito dos enfoques sobre fotografia *post-mortem*, as pesquisas ainda são escassas. Sobre o assunto, Santos (2015, p. 137) afirma que:

A fotografia post-mortem é tema de poucas pesquisas no Brasil, tanto no sentido de um estudo das imagens que foram aqui produzidas, quanto em sua concepção histórica e/ou sociológica, ou, ainda, como meio de

⁵ “O carioca Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), um dos maiores nomes da fotografia brasileira na segunda metade do século XIX, deixou um legado único de documentação da cidade de São Paulo entre os anos de 1860 e 1880, quando ainda eram raros os registros urbanos no Brasil.”. Fonte: Instituto Moreira Sales (2016).



reflexão sobre a cultura visual, a fotografia e as imagens em geral. [...] No Brasil, ainda que já tenha aparecido no século XIX, será somente nas primeiras décadas do XX que a fotografia *post-mortem* terá maior uso e visibilidade, sendo utilizada por diversas camadas da população, por vias profissional e amadora. [...] será a partir de meados deste século que ela tornar-se-á uma prática ocultada, mais secreta, passível então de juízos de morbidez e mau gosto.

Atualmente, poucas são as instituições brasileiras que possuem fotografias *post-mortem* incorporadas aos acervos e disponíveis para pesquisa. Grande parte desse material ainda está inserido em acervos particulares, ou conforme Koury (2016, p. 12) convencionou denominar, tais registros fazem parte de “[...] um conjunto fotográfico, de cunho privado e íntimo, que se convencionou chamar de retratos ou álbuns de família.”. Sobre a pouca quantidade de imagens mortuárias em acervos institucionalizados, Riedl (2002, p. 32) afirma que “A relativa escassez destas imagens parece evidenciar que retratos de defuntos nunca eram um fenômeno público e sempre pertenciam predominantemente a uma esfera restrita do ambiente doméstico.”.

O Museu Paulista de USP é um dos poucos no país que possui em seu acervo fotografias *post-mortem* disponíveis para consulta *on-line*. Com relação à presença de fotografias mortuárias no acervo fotográfico do Museu Paulista, Vailat (2006, p. 52) informa que “dele fazem parte fotografias de parentes mortos, encomendadas pelas famílias paulistas da época. Nesse caso, restringem-se exclusivamente a crianças e, mais raramente, a jovens mulheres.”. É nesse sentido que tal acervo servirá como base para a presente pesquisa, tendo em vista que disponibiliza uma base informatizada de busca para consulta de itens diretamente na internet.

ANÁLISE DOCUMENTAL DE IMAGENS FOTOGRÁFICAS



Entende-se por análise documental o “conjunto de procedimentos efetuados com o fim de expressar o conteúdo de documentos, sob formas destinadas a facilitar a recuperação da informação” (CUNHA 1989, p. 40 *apud* BOCCATO; FUJITA, 2006, p. 89). De acordo com Manini (2004), a análise documentária tem como objetivo principal “elaborar representações condensadas daquilo que aparece em determinado documento e expressar o seu conteúdo de forma a facilitar a recuperação de suas informações.” Nesse sentido, é possível complementar que as principais operações que fazem parte do processo de análise documental são a análise, a síntese e a representação, podendo-se realizar as atividades de classificação, indexação e elaboração de resumos para a descrição do conteúdo de um documento.

A partir dos conceitos expostos acima, infere-se que todos os tipos de documentos são passíveis de serem analisados e terem seu conteúdo expresso de forma a facilitar a recuperação da informação nele contida. E com a fotografia tal fato não se faz diferente. Nesse sentido, considerando os objetivos da análise documental de fotografias, Manini (2001) considera que:

A Análise Documentária de Fotografias objetiva a identificação do conteúdo informacional da imagem fotográfica. O que ela significa ou expressa não é oferecido só pela imagem e compreende um outro processo de identificação. O referente será analisado e pesquisado; sobre ele serão tiradas conclusões e a imagem poderá ser melhor analisada. A operação da análise documentária de documentos fotográficos também deve ser pensada em termos da representação escrita e da posterior recuperação da informação imagética por parte do usuário. (MANINI, 2001).

Nesse sentido, a análise documental de imagens fotográficas tem como finalidade facilitar o acesso às imagens que melhor atendam às necessidades dos usuários. Manini (2002) ressalta que o usuário de acervos fotográficos não se concentra apenas no que a fotografia traz como conteúdo, mas no modo como este conteúdo é expresso e como ele passa a existir enquanto registro imagético.



Análise Fotográfica: a Dimensão Expressiva

Considerando as concepções acerca do documento fotográfico como fonte de informação para pesquisa, Boccato e Fujita (2006, p. 88) colocam que:

O documento fotográfico pode compor o acervo de um arquivo, de uma biblioteca, de um museu ou de um centro de documentação, independentemente da área de sua utilização e do conhecimento que ela representa. De qualquer maneira, quando o usuário precisar de uma informação recorrerá a essas unidades de informação na busca de respostas para sua pesquisa e/ou outros interesses que atendam as suas necessidades de informação. Nesse sentido, os documentos imagéticos como fonte de informação cumprirão o ciclo informacional, isto é, a partir da produção intelectual, a informação passará por um processo que abrange várias etapas como a edição, a seleção, a aquisição, o processamento técnico, a armazenagem e a estocagem, a disseminação, a recuperação e a utilização da informação.

A efetiva recuperação e utilização da informação pertinente a um determinado documento fotográfico dependerá fundamentalmente dos métodos utilizados para a representação da informação nele contida. Por isso, a análise do documento imagético deve ser realizada de forma clara e objetiva, contemplando todas as possíveis formas de representação. Assim, “A Análise Documentária de Imagens Fotográficas tem como grande finalidade facilitar o acesso não a um maior número de imagens, mas às imagens que melhor atendam às necessidades do usuário.” (MANINI, 2004).

De acordo com Manini (2002, p. 61), “Uma fotografia pode ser interpretada de maneiras diferentes segundo o contexto visual no qual está inserida”, por isso é preciso cuidado ao se trabalhar com a imagem para que dela possam ser extraídas informações que servirão mais tarde aos usuários. A leitura de uma fotografia para fins documentários precisa considerar o fato de que as imagens contêm



informações que precisam ser tratadas por meio de procedimentos de representação (resumo e indexação), trabalho este que será realizado pela Análise Documentária (MANINI, 2002).

Os procedimentos inerentes à análise documentária de fotografias acontecem a partir da diferenciação feita entre os aspectos genérico e específico. Nas palavras de Smit (1997, p. 4 *apud* MANINI, 2002, p. 103) “A Análise Documentária da imagem recupera as categorias informacionais QUEM, ONDE, QUANDO, COMO e O QUE, também utilizadas para a análise textual, mas adaptadas ao universo da imagem.”

Considerando a proposta de Manini (2004) para a análise de fotografias a partir da Dimensão Expressiva, faz-se necessário entender tal conceito. Segundo a autora, entende-se por Dimensão Expressiva a parte da imagem fotográfica que é fornecida pela técnica empregada. Segundo a pesquisadora, “[...] é a aparência física através da qual a fotografia expressa seu conteúdo informacional, é a extensão significativa da fotografia manifesta pela forma como a imagem se apresenta (revelada pela técnica).” (MANINI, 2004).

Quadro 1 - Quadro baseado em Smit (1996), contendo a dimensão expressiva

	DE			DIMENSÃO EXPRESSIVA
CATEGORIAS	Genérico	Específico	SOBRE	
QUEM, O QUE				
ONDE				
QUANDO				
COMO				

Fonte: (MANINI, 2002).

De acordo com Manini (2004), a dimensão expressiva insere na análise critérios capazes de selecionar imagens com conteúdos idênticos, no intuito de refinar a busca, introduzindo modificadores com relação ao conteúdo informacional. Tais critérios servem como elementos direcionadores para a recuperação imagética.



No momento da recuperação, o usuário pode selecionar uma fotografia baseado em seu conteúdo informacional, mas o sistema de recuperação pode sugerir fotografias baseadas na dimensão expressiva.

Como pode ser visto no Quadro 1, Manini (2002) faz uma junção do quadro proposto por Smit (1996), à coluna sobre Dimensão Expressiva. Nas palavras da autora, a dimensão expressiva se refere à expressão fotográfica, aspecto que contempla os recursos mais técnicos e de composição da fotografia.

De acordo com Smit (1996 *apud* MANINI, 2004) há dois focos principais de leitura para a representação da imagem: o primeiro pauta-se no conteúdo informacional e o segundo na Dimensão Expressiva. Sob esse viés, é possível dizer que o conteúdo informacional está ligado ao referente e a Dimensão Expressiva está ligada a um conjunto de fatores ligados à técnica, como composição, enquadramento, entre outros, ou seja, sua dimensão imagética.

Além do processo de análise documentária feita por meio dos itens do quadro de análise e também pela elaboração de um resumo, a informação referente à fotografia é passível de um outro tratamento, voltado para a organização documental no âmbito da unidade de informação na qual se encontra. Nesse sentido, para Bocato e Fujita (2006, p. 88):

Para que o usuário possa realmente acessar e utilizar a informação, isto é, a imagem fotográfica, esta deverá ser tratada tecnicamente em nível descritivo, isto é, tratamento documental do suporte material – representação descritiva ou catalogação, onde serão identificados e descritos os elementos como autor da fotografia-fotógrafo, título (às vezes atribuído pelo próprio profissional da informação), data, local (nome da cidade e/ou país), descrição física da fotografia, ou seja, quantidade de fotografias, se é preto e branco (p&b) ou colorida (color) e tamanho. Esses elementos são registrados tendo como fonte de informação a própria fotografia. Caso esses elementos não se encontrem identificáveis em sua totalidade, deve-se procurá-los, dentro do possível, em obras de referências e em outros materiais para a sua identificação completa. Anotações que por ventura existirem nas margens, no verso e em outros



locais da fotografia, bem como as dedicatórias são consideradas preciosas fontes auxiliares de informação para a identificação dos elementos descritivos ajudando na contextualização da imagem e na elaboração da legenda.

Segundo Manini (2002) a imagem fotográfica pode ser a relação de quantidade de elementos presentes no lado esquerdo e no lado direito; a parte de cima e a parte de baixo; o peso entre claros e escuros ou cores fortes e cores claras; o uso do retângulo que contém a fotografia e demais aspectos relacionados a técnicas fotográficas. Junto a esses aspectos, devem ser também considerados os equipamentos utilizados para a realização das fotografias.

Neste sentido Smit (1996), com a finalidade de categorizar os recursos técnicos variantes que envolvem as fotografias, apresenta um quadro englobando tais recursos, contudo Manini (2002) apresenta o mesmo quadro onde acrescenta a categoria Dimensão Expressiva.

Quadro 2 – Recursos técnicos e variáveis

RECUROS TÉCNICOS	VARIÁVEIS
Efeitos Especiais	Fotomontagem, estroboscopia, alto-contraste, trucagens, esfumação, etc.
Ótica	Utilização de objetivas (fish-eye, lente normal, grande-angular, teleobjetiva, etc.) utilização de filtros (infravermelho, ultravioleta, etc.), etc.
Tempo de Exposição	Instantâneo, pose, longa exposição, etc.
Luminosidade	Luz diurna, luz noturna, contraluz, luz artificial, etc.
Enquadramento	Enquadramento do objeto fotografado (vista parcial, vista geral, etc.) enquadramento de seres vivos (plano geral, médio, americano, close, detalhe) etc.
Posição de Câmera	Câmara alta, câmara baixa, vista aérea, vista submarina, vista subterrânea, microfotografia eletrônica, distância focal (fotógrafo/objeto), etc.
Composição	Retrato, paisagem, natureza morta, etc.



Profundidade de Campo	Com profundidade: todos os campos fotográficos nítidos (diafragma mais fechado), sem profundidade: o campo de fundo sem nitidez (diafragma mais aberto)
-----------------------	---

Fonte: (MANINI, 2002).

No Quadro 2, de acordo com Manini (2002), é possível observar que, além de não ser exaustiva ou completa nos seus propósitos, a perspectiva da Dimensão Expressiva “está aberta às consequências e resultados das transformações tecnológicas, como a fotografia digital e suas peculiaridades” (MANINI, 2002, p. 92).

A proposta é que o profissional da informação observe, na fotografia, os elementos da primeira coluna, e identifique quais variáveis da segunda coluna aparecem como técnica ou característica formal da fotografia. Em seguida, pode-se nomear o que estas técnicas fazem a fotografia expressar. (MANINI, 2002, p. 92). Assim, com a explicação do modelo de Indexação de fotografia autora supracitada segue-se com a discussão dos resultados obtidos ao analisar o site do Museu Paulista em relação às fotografias *pot-mortem*.

DISCUSSÃO

O objetivo deste trabalho foi avaliar os termos descritores utilizados na indexação das fotografias *post-mortem* que integram o acervo iconográfico do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (USP), tendo como embasamento as diretrizes norteadoras da dimensão expressiva na análise fotográfica e dos campos necessários à descrição e recuperação da informação.

No primeiro momento, foi realizada uma busca dirigida no acervo iconográfico *on-line* do museu, utilizando para a recuperação das imagens as seguintes palavras-chave: “mortuária”, “pós-morte” e “*post-mortem*”. No entanto, em nenhuma das opções utilizadas para a busca foi encontrado algum item relacionado à tipologia das fotografias *post-mortem*. Optou-se então realizar a



busca por termos correlatos, os quais remetem à temática da morte, utilizando para isso as seguintes palavras-chave: “morto”, “defunto”, “fúnebre” e “cadáver”. Apenas para a última palavra é que foram recuperados na busca os registros de fotografias *post-mortem*, totalizando 23 registros.

Considerando então as fotografias recuperadas, foram selecionados aleatoriamente 3 registros, no intuito de analisar os descritores utilizados na indexação da imagem no site. Foram efetuadas as análises das imagens, de acordo com os dados propostos para o quadro de conteúdo informacional, compreendendo também a Dimensão Expressiva.

Museu Paulista USP - Consulta on-line do acervo

[Anterior](#) [Próximo](#) [Fechar](#)

Iconografia



Título/legenda:
OLGA MARCONDES DE MATOS *
1-20934-0000-0000

Denominação: FOTOGRAFIA
Técnica: PAPEL/ALBUMINADO
Cor: MONOCROMIA
Dimensões: 5,7 cm x 9,4 cm (sem moldura)
6,2 cm x 10,2 cm (com moldura)

Autoria 1: NICOLA, DE
Autoria 2: PNOXO ?
Nome art.: DE NICOLA E IRMÃO PNOXO ?
Orig.Prod.: SEM LOCAL
Ref.Agente: DE NICOLA E IRMÃO PNOXO ?

Época: 1895 (REPÚBLICA - 4º QUARTEL)

Coleção: CARLOS EUGÊNIO MARCONDES DE MOURA - CCEMM

Palavras-chave: RETRATO, CRIANÇA:MENINA(1), ESTÚDIO, CORPO INTEIRO(1), MATOS(OLGA MARCONDES DE), CADÁVER, CADEIRÃO, FLORAL, ALMOFADA

Histórico: DOAÇÃO DE MIMI MARCONDES DE MATOS, SÃO PAULO, 1969. OLGA MARCONDES DE MATOS É IRMÃ DE MIMI MARCONDES DE MATOS, SEGUNDO O COLECCIONADOR.

[Adicionar a uma seleção](#)

Imagem 4 - Registro iconográfico do Acervo do Museu Paulista da USP referente à fotografia post-mortem de Olga Marcondes de Matos.

Fonte: Arquivo do Museu Paulista da USP (2017).



A Imagem 4 foi retirada diretamente do site do museu, conservando as informações atreladas à consulta *on-line*. Verifica-se que na ficha que acompanha a visualização estão demonstradas suas informações básicas e os termos descritivos que a caracterizam. Para o estudo, destacam-se as palavras-chave utilizadas na indexação: retrato, criança, menina, estúdio, corpo inteiro, Matos (Olga Marcondes de), cadáver, cadeirão, floral, almofada.

Quadro 3 – Análise da Imagem 4.

	Conteúdo informacional		DIMENSÃO EXPRESSIVA
	DE	SOBRE	
CATEGORIAS	Genérico	Específico	Foto em preto e branco. Retrato. Corpo inteiro. Composição fotográfica horizontal. Simétrica. Primeiro plano. Luz artificial.
QUEM, O QUE	Criança, menina	Matos, Olga Marcondes de, cadáver	
ONDE	Estúdio		
QUANDO	1995 (República, 4º Quartel)		
COMO		Vestido com babados, sapatos, cabelos soltos	

Fonte: Elaborado pelas autoras baseado em Manini (2002).

No Quadro 3 ilustrado acima, constam as informações referentes à análise da Imagem 4. Pode-se perceber que quase todos os elementos propostos foram contemplados no sentido das relações genéricas e específicas. Em relação à dimensão expressiva, nos termos descritivos do site, aparece o termo “corpo inteiro”, que pode ser considerado como um fator da dimensão expressiva. No entanto, vários outros fatores como primeiro plano, luz artificial e composição, podem ser incorporados aos termos para dar maior possibilidade de busca, especificamente sobre os termos mais técnicos, para os usuários.



Museu Paulista USP - Consulta on-line do acervo [Anterior](#) [Próximo](#) [Fechar](#)

Iconografia



Título/legenda:
SEM LEGENDA
1-16544-0525-2814

Denominação: FOTOGRAFIA/ÁLBUM
Técnica: PAPEL ALBUMINADO
Cor: MONOCROMIA
Dimensões: 5,5 cm x 9 cm (sem moldura)

Autoria 1: AZEVEDO, MILITÃO AUGUSTO DE
Nome art.: MILITÃO AUGUSTO DE AZEVEDO
Orig.Prod.: SÃO PAULO / SÃO PAULO / BRASIL
Ref.Agente: PHOTOGRAPHIA AMERICANA

Época: 12/1879 (IMPÉRIO - 3º QUARTEL) (limite 1879-1885)

Coleção: MILITÃO AUGUSTO DE AZEVEDO - CMAA

Palavras-chave: RETRATO, ESTÚDIO, MULHER(1), BEBÊ(1), CADÁVER, 3/4 DO CORPO, CORPO INTEIRO(1), VISTO DE 3/4 DIREITA(2), SENTADO(1), DEITADO NO COLO(1), MORTALHA, FALECIMENTO, PAINEL-CENÁRIO

Circulação: TEIXEIRA, M. DAS GRAÇAS SOUZA. "BRINQUEDOS E BRINCADEIRAS NO BRASIL OITOCENTISTA". TESE DE DOUTORADO/UFBA, 2004.

Histórico: DEPOIS DA MORTE DE LUIZ GONZAGA DE AZEVEDO EM 1928, OS PERTENCENTES FOTOGRÁFICOS DE MILITÃO AUGUSTO DE AZEVEDO, ENTRE ELAS ESTE ÁLBUM, PASSARAM PARA OS CUIDADOS DE MARIA LUIZA. NA DÉCADA DE 1970, POUCO ANTES DE SUA MORTE, MARIA LUIZA DECIDIU DOAR OS GUARDADOS DO PAI E DO AVÔ A SEU SOBRINHO RUY DE AZEVEDO. COM O FALECIMENTO DE RUY DE AZEVEDO, A GUARDA DOS DOCUMENTOS PASSOU ÀS MÃOS DE SUA IRMÃ, RAQUEL DE AZEVEDO SALLES. EM 1996, A FAMÍLIA VENDEU A COLEÇÃO À FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO, QUE POR SUA VEZ, A DOOU AO MUSEU PAULISTA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.

[Adicionar a uma seleção](#)

Imagem 5 - Registro iconográfico do Acervo do Museu Paulista da USP referente à fotografia post-mortem sem legenda.

Fonte: Arquivo do Museu Paulista da USP (2017).

A Imagem 5 também foi retirada da consulta on-line do site do museu. Nota-se que as palavras-chave utilizadas na indexação são: retrato, estúdio, mulher, bebê, cadáver, 3/4 do corpo, corpo inteiro, visto de 3/4, direita, sentado, deitado no colo, mortalha, falecimento, painel-cenário.

O Quadro 4 apresenta as informações referentes à análise da imagem mediante o conteúdo informacional e dimensão expressiva:



Quadro 4 – Análise da imagem 5.

	Conteúdo informacional		DIMENSÃO EXPRESSIVA
	DE	SOBRE	
CATEGORIAS	Genérico	Específico	Foto em preto e branco, Plano médio, Composição fotográfica vertical. Simétrica. Luz artificial. Estúdio. Primeiro plano.
QUEM, O QUE	Mulher, bebê		
ONDE	Estúdio		
QUANDO	12/1879 (Império, 3º Quartel), (limite 1879-1885)		
COMO		Mulher de vestido escuro, sentada, cabelos presos. Bebe deitado.	

Fonte: Elaborado pelas autoras baseado em Manini (2002).

Analogamente à primeira fotografia, a Imagem 5 também apresenta detalhes em sua ficha que podem contemplar os campos propostos para análise. No entanto, considerando a dimensão expressiva, alguns elementos ficam de fora da descrição. Chama a atenção nesta fotografia o fato de ela fazer parte de um álbum de famoso fotógrafo Militão Augusto de Azevedo, que separava minuciosamente suas imagens, em detrimento de sua profícua produção. Na ficha anexa à imagem consultada, há maiores informações sobre o autor.



Museu Paulista USP - Consulta on-line do acervo [Anterior](#) [Próximo](#) [Fechar](#)

Iconografia



Título/legenda:
10016
1-16544-2070-2814

Denominação: FOTOGRAFIA/ÁLBUM
Técnica: PAPEL ALBUMINADO
Cor: MONOCROMIA
Dimensões: 5,5 cm x 4 cm (sem moldura)

Autoria 1: AZEVEDO, MILITÃO AUGUSTO DE
Nome art.: MILITÃO AUGUSTO DE AZEVEDO
Orig.Prod.: SÃO PAULO / SÃO PAULO / BRASIL
Ref.Agente: PHOTOGRAPHIA AMERICANA

Época: 1879 (IMPÉRIO - 3º QUARTEL) (limite 1879-1885)

Coleção: MILITÃO AUGUSTO DE AZEVEDO - CMAA

Palavras-chave: RETRATO, ESTÚDIO, MULHER(1), MEIO CORPO(1), DEITADO DE COSTAS(1), CAIXÃO, MORTALHA, CADÁVER, BRAÇO CRUZADO(1), FALECIMENTO

Histórico: DEPOIS DA MORTE DE LUIZ GONZAGA DE AZEVEDO EM 1928, OS PERTENCES FOTOGRÁFICOS DE MILITÃO AUGUSTO DE AZEVEDO, ENTRE ELIS ESTE ÁLBUM, PASSARAM PARA OS CUIDADOS DE MARIA LUIZA, NA DÉCADA DE 1970, POUCO ANTES DE SUA MORTE, MARIA LUIZA DECIU DOAR OS GUARDADOS DO PAI E DO AVÓ A SEU SOBRINHO RUY DE AZEVEDO. COM O FALECIMENTO DE RUY DE AZEVEDO, A GUARDA DOS DOCUMENTOS PASSOU ÀS MÃOS DE SUA IRMÃ, RAQUEL DE AZEVEDO SALLES. EM 1996, A FAMÍLIA VENDEU A COLEÇÃO À FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO, QUE POR SUA VEZ, A DOOU AO MUSEU PAULISTA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.

[Adicionar a uma seleção](#)

Imagem 6 - Registro iconográfico do Acervo do Museu Paulista da USP referente à fotografia *post-mortem* sem legenda.

Fonte: Arquivo do Museu Paulista da USP (2017).

As palavras-chave utilizadas na indexação da Imagem 6 são: retrato, estúdio, mulher, meio corpo, deitado de costas, caixão, mortalha, cadáver, braço cruzado, falecimento. É possível verificar que nenhuma das palavras utilizadas como descritores remetem à fotografia *post-mortem*. Por isso, realizou-se também a análise da imagem de acordo com o seu conteúdo informacional e inclusão da Dimensão Expressiva, conforme Quadro 5, a seguir:



Quadro 5 – Análise da imagem 6.

	Conteúdo informacional			DIMENSÃO EXPRESSIVA
	DE			
CATEGORIAS	Genérico	Específico	Fotografia de mulher, cadáver, deitada em caixão, meio corpo, véu, braços cruzados, flores	Foto em preto e branco, Plano médio, Composição fotográfica horizontal. Simétrica. Luz artificial. Primeiro plano.
QUEM, O QUE	Mulher	Cadáver		
ONDE		Caixão		
QUANDO	12/1879 (Império, 3º Quartel), (limite 1879-1885)			
COMO		Mulher de vestido claro e véu na cabeça deitada em caixão		

Fonte: Elaborado pelas autoras baseado em Manini (2002).

A última fotografia também é um trabalho de Militao Augusto de Azevedo e tem a diferença que não aparecem nas descrições, que foi feita em estúdio. Também em relação a dimensão expressiva, alguns elementos podem complementar a busca e a recuperação quando se tratar especificamente de considerações em relação a técnica fotográfica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As fotografias podem ser consideradas fontes históricas de informação, compostas por determinadas particularidades que lhe atribuem um caráter multidisciplinar, e por isso devem ser estudadas por diferentes perspectivas.



Seguindo tal viés, o presente estudo buscou analisar as fotografias *post-mortem* a partir dos preceitos da Dimensão Expressiva.

Após a realização da análise das fotografias mortuárias disponíveis no site do Museu Paulista da USP, verificou-se que os termos descritivos atribuídos a estas fotografias atendem as necessidades de uma pesquisa mais superficial. Entretanto, no que diz respeito a buscas mais específicas, que necessitam de maiores especificações técnicas como as efetuadas por um especialista em determinada prática de fotografia (no caso do estudo, a técnica da fotografia *post-mortem*), verificou-se que a utilização da análise imagética por meio da Dimensão Expressiva pode fornecer um melhor complemento às buscas e recuperação das informações. Em outras palavras, notou-se que os termos descritivos atribuídos às imagens podem ter uma perspectiva mais completa se os preceitos da dimensão expressiva forem incorporados ao tratamento destes registros, fato este que proporcionaria possíveis melhorias no processo de recuperação das informações.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BLUME, Sandro. Fotografia mortuária: imagens da boa morte. In: ENCONTRO NACIONAL DO GT HISTÓRIA DAS RELIGIÕES E DAS RELIGIOSIDADES – ANPUH, 4. Revista Brasileira de História das Religiões. Maringá, v. 5, n. 15, jan./2013. Disponível em: <<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pub.html>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

BOCCATO, Vera Regina Casari; FUJITA, Mariângela Spotti Lopes. Discutindo a análise documental de fotografias: uma síntese bibliográfica. Cadernos BAD, n. 2, 2006, p. 84-100. Disponível em: <<http://apbad.pt/CadernosBAD/Caderno22006/VRCBoccatomSLFujitaCBAD206.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2017.



BORGES, Déborah Rodrigues. Registros de memória em imagens: usos e funções da fotografia mortuária em contexto familiar na cidade de Bela vista de Goiás (1920-1960). 2008. 169 f. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tde/2766>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

_____. A fotografia mortuária no contexto familiar: estudo de retratos produzidos em Bela Vista de Goiás (1920-1960). Domínios da Imagem, Londrina, v. 7, n. 13, p. 24-38, jul./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/18557>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

DASTUR, Françoise. A morte: ensaio sobre a finitude. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. (Coleção Enfoques).

FERREIRA, Isabel Maria da Cunha. A morte em quatro narrativas brasileiras da segunda metade do século XX. 2006. 174f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Românticas) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal, 2006. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10216/13043>>. Acesso em: 08 jan. 2017.

HOFFMANN-HOROCHOVSKI, Marisete Teresinha. Memórias de morte e outras memórias: lembrança dos velhos. 2008. 284 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008. Disponível em: <<http://www.humanas.ufpr.br/portal/sociologiasaude/files/2012/07/tese-Marisete.pdf>>. Acesso em: 28 fev. 2017.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Fotografia e sociedade: representações sociais sobre a fotografia mortuária em João Pessoa-PB. RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 15, n. 43, p. 11-25, abr. 2016. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/KouryArt.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

_____. O imaginário urbano sobre fotografia e morte em Belo Horizonte, MG, nos anos finais do século XX. Varia hist., Belo Horizonte, v. 22, n. 35, p. 100-122, jun./2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/vh/v22n35/a06v22n35.pdf>>. Acesso em: 21 fev. 2017.



RODRIGUES, José Carlos. Tabu da morte. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2006.

OLIVEIRA, Valter Gomes Santos. Fotografia mortuária na Bahia: uma abordagem sobre suas práticas nos sertões. Rev. FSA, Teresina, v. 12, n. 5, art. 8, p.130-150, set./out. 2015. Disponível em: www4.fsanet.com.br/revista/index.php/fsa/article/view/920>. Acesso em: 28 fev. 2017.

MANINI, Míriam Paula. Análise documentária de fotografias: um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários. 226 f. 2002. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

_____. Análise documentária de fotografias: leitura de imagens incluindo sua dimensão expressiva. Cenário Arquivístico, v. 3, n. 1, p. 16-28, 2004. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/946>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

_____. Análise documentária de imagens. Informação & Sociedade: Estudos, v. 11, n. 1, p. 1-5, 2001. Disponível em: <http://www.brapci.ufpr.br/brapci/v/a/1563>>. Acesso em: 12 fev. 2017.

MARCONDES, Marli. Fotografia e tecnologia: o pós-morte no Brasil oitocentista. Resgate: Rev. Interdiscip. Cult., v. 18, n. 19, jan./jul. 2010, p. 152-170. Disponível em: <http://www.cmu.unicamp.br/seer/index.php/resgate/article/view/293>>. Acesso em: 28 fev. 2017.

MEDEIROS, Margarida. Fotografia e verdade: uma história de fantasmas. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

RIEDL, Titus. Últimas lembranças: retratos da morte no Cariri, região do Nordeste brasileiro. São Paulo: Annablume, Fortaleza: Secult, 2002.

SOARES, Miguel Augusto Pinto. Representações da morte: fotografia e memória. 2007. 149 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2007. Disponível em: http://tede.pucrs.br/tde_arquivos/15/TDE-2007-09-18T054942Z-836/Publico/394308.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2017.



SANTOS, Carolina Junqueira dos. O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem. 2015. 288F. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <<http://www.capes.gov.br/images/stories/download/pct/2016/Teses-Premiadas/Artes-Musica-Carolina-Junqueira-do-Santos.PDF>>. Acesso em: 28 fev. 2017.

VAILATI, Luiz Lima. As fotografias de "anjos" no Brasil do século XIX. An. mus. paul., São Paulo, v. 14, n. 2, p. 51-71, dez./ 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v14n2/a03v14n2.pdf>>. Acesso em: 21 fev. 2017.



A organização arquivística e o acondicionamento das fotografias do Jornal da Unesp

Mariana Souza GUIMARÃES¹

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Filosofia e Ciências,
Marília

Telma Campanha de Carvalho MADIO²

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Filosofia e Ciências,
Marília

Bruno Henrique MACHADO³

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Filosofia e Ciências,
Marília

A fotografia desde a sua criação no século XIX perpetuou-se nos diversos cenários visuais da sociedade, como a comunidade artística, publicitária, no controle social, entre outros. Nos arquivos, sua inserção se caracterizou pelo atributo de memória e conteúdo visual, que culminou na naturalização dessas fontes, sendo considerada a mais “fiel” cópia da realidade. Desta forma, o ensaio tem por objetivo, apresentar as primeiras análises relacionadas aos procedimentos de conservação preventiva dos documentos fotográficos, provenientes do Jornal da Unesp. Também, apresentar em hipótese, procedimentos de avaliação documental. Na investigação, reafirma-se a existência de um distanciamento entre a teoria e a prática, no que diz respeito à organização arquivística, e os princípios norteadores da disciplina relacionada aos documentos fotográficos de Arquivo. A relevância do trabalho se caracteriza pela preservação da memória e história da instituição do Jornal da Unesp.

¹ Graduanda do curso de Arquivologia

² Docente do Departamento de Ciência da Informação

³ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, bolsista CAPES



Palavras-chaves: documento fotográfico, conservação preventiva, avaliação documental.

Introdução

O artigo tem como objetivo descrever a trabalho iniciado no arquivo fotográfico da Assessoria de Comunicação e Imprensa (ACI) da Unesp e sugerir um processo de avaliação das fotografias baseado nos critérios de avaliação abordados por Leary (1985).

Primeiro, uma breve abordagem sobre documentos fotográficos nos arquivos institucionais. Segundo, um sucinto histórico sobre a Assessoria e suas funções, e os programas que produz, com o objetivo de informar os funcionários e a sociedade sobre as pesquisas nela desenvolvidas.

O artigo relata o trabalho de acondicionamento e identificação dos documentos fotográficos; e baseando-se nos critérios de avaliação, sugerir uma possível aplicação do método para reduzir a quantidade de informação duplicada no arquivo fotográfico e facilitar a acessibilidade aos documentos.

Documento Fotográfico nos Arquivos Institucionais

Massas documentais acumuladas, sem nenhuma organização, são comuns em diversas instituições brasileiras. No caso de documentos fotográficos, na maioria das vezes, o único item conhecido é a instituição produtora. Dessa forma, necessitam-se preliminarmente à própria organização, pesquisas e estudos para recuperar a organicidade e as competências administrativas que geraram a documentação. Essa fase dentro dos estudos arquivísticos é conhecida como Identificação e permite estruturar e compreender funções, ações e atos determinantes para a elaboração e efetivação dos documentos. A identificação é



fundamental para a organização de quaisquer documentos arquivísticos, independente do tipo e/ou suporte documental.

Os autores Boadas, Casellas e Suquet destacam a fase de Identificação como fundamental para a organização de documentos fotográficos:

La correcta identificación de los conjuntos – fondos o colecciones – es básica a nivel metodológico, ya que cada documento forma parte de un todo estructurado del que, si se aísla, no tiene sentido y cuyo interés reside en la relación con los documentos que lo preceden y que lo siguen, en cuanto que viene a ser una instantánea dentro de una secuencia documental. (BOADAS; CASELLAS; SUQUET, 2001, p. 115).

Importante destacar que estamos discutindo a fotografia produzida por uma instituição, com função e atividades estabelecidas, e não uma documentação adquirida por compra ou doação, como ocorre em algumas unidades informacionais. A procedência dos documentos determina as formas de organização e identificação, como bem aponta Antonia Herrera Heredia:

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

Partindo deste princípio, que ocorre na maioria dos processos de organização de arquivos, a fotografia é isolada de seu contexto original, porém, acreditando que sua produção é orgânica, estabelecemos as bases do que entendemos por documento de arquivo. Fundamentalmente, tomaremos a definição, segundo o de Dicionário de Terminologia Arquivística, que é “[...] o conjunto de documentos que, independentemente da natureza ou do suporte, são reunidos por processo de acumulação ao longo das atividades de pessoas físicas ou jurídicas, públicas ou privadas” (ASSOCIAÇÃO DE ARQUIVISTAS BRASILEIROS, 1996, p. 21).



Balizando-nos por esse conceito, como devemos trabalhar as fotografias produzidas por essa instituição, reunidas e acumuladas com objetivos e funções específicas?

Em primeiro lugar, compreendendo a fotografia como resultado de uma função, uma intencionalidade. Apesar da imagem fotográfica muitas vezes não vir acompanhada de uma referência ou identificação textual situando a função daquele registro, devemos ter claro, que sempre haverá uma ação, um propósito original para a realização dessa atividade.

É essa ação original dentro de um contexto institucional que deveria determinar o arquivamento do documento. Para isso, nesse primeiro momento não podemos nos ater só ao registro imagético, mas também devemos buscar a historicidade e o contexto de produção da(s) fotografia(s).

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

A autora Heloísa Liberalli Bellotto discute a gênese dos documentos públicos e aponta que

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



A compreensão das ações que determinaram a elaboração, efetivação, circulação e vínculos desse documento, ou seja, a gênese, é fundamental para entendermos sua inserção dentro da produção documental institucional, a ser analisada e levantada em sua complexidade pela etapa de Identificação.

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

Para estabelecer a organicidade desta documentação, faz-se necessário um levantamento das funções e atividades realizadas pelo setor que produziu e acumulou as fotografias. Concomitante a esse levantamento faz-se necessário realizar entrevistas com os funcionários e responsáveis pela Assessoria, a fim de estabelecer a relação com outros documentos e sua inserção na rotina do órgão.

Ainda segundo os autores Boadas, Casellas e Suquet, essa ordem original de produção não pode ser desconsiderada, pois perderíamos as relações intrínsecas dessa documentação:

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

O tratamento dispensado à documentação fotográfica realizada pela maioria das instituições vê na fotografia apenas seu uso imediato, não se preocupando com a permanência das informações primárias e originais daquele documento,



privilegiando a conservação do suporte físico e a difusão dos registros imagéticos em banco de dados informatizados. A indexação, muitas vezes, é feita de acordo com o assunto principal focado na fotografia e o que interessa é o uso da imagem e não do documento fotográfico.

Em relação a esse tratamento usual e cada vez mais comum nas instituições o autor Lopez (2000) afirma que, por muitas vezes, pelo uso equivocado tem-se buscado procedimentos de classificação temática. A análise dos conteúdos das imagens, pela ilusão de que esse procedimento é detalhado, pode ser satisfatória para dar conta da recuperação das imagens, confundindo dessa forma, análise documentária com organização arquivística.

Portanto, pautamo-nos por essa tentativa de explicitar, buscar e validar a gênese documental das fotografias de arquivo, produzidas e acumuladas pela instituição, em detrimento a uma organização pautada na fragilidade dos suportes e na descrição exaustiva dos elementos imagéticos. Acreditamos que dessa forma, o documento fotográfico arquivístico preservará todas as suas informações documentais, visíveis ou implícitas à sua própria elaboração.

Antonia Heredia Herrera aponta que não devemos confundir suporte e conteúdo:

En el caso de los nuevos documentos, no hay duda que el calificativo va unido exclusivamente a los nuevos soportes. ¿Son por lo tanto algo distinto? EN cuanto que el soporte es algo externo, material, la esencia no varía. (HEREDIA HERRERA, 1993, p. 151).

Devemos observar a manutenção da organicidade desses documentos, não perdendo o processo original de ordenação em função de descrição documental da imagem e, muito menos, pela especificidade dos suportes materiais. Devem ser observadas as condições ideais para sua preservação, mas sua função original não pode ser perdida ou desprezada. Várias instituições entendem a fotografia como documento de arquivo, mas não a inserem no contexto da organização e classificação documental.



Corroborando e definindo a inserção desses documentos na organização documental arquivística, o Conselho Nacional de Arquivos (CONARq), órgão colegiado do Ministério da Justiça do Brasil vinculado ao Arquivo Nacional, que tem por finalidade definir a política nacional de arquivos públicos e privados, publicou a Resolução nº 41, de 9 de dezembro de 2014. Esta dispõe sobre a inserção dos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais em programas de gestão de documentos arquivísticos dos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos - SINAR, visando a sua preservação e acesso (BRASIL, 2014). A resolução vem, portanto, legitimar a fotografia nos Arquivos e sua inserção no fluxo documental das empresas.

Histórico da Assessoria e Comunicação e Imprensa da UNESP (ACI UNESP)

Segundo Oscar D'Ambrosio, assessor-chefe da Assessoria de Imprensa, o setor surgiu com a função de editar o Jornal da UNESP e cobrir todos os eventos da Universidade, criada em 31 de Janeiro de 1976. Nesta data se iniciou a produção do acervo fotográfico. Até 1990 os materiais produzidos eram em cromos e negativos, com produção de contatos e ampliações. No começo deste século houve a migração para o suporte digital.

A Assessoria de Imprensa e Comunicação tem como objetivos:

- Prestar assessoramento em assuntos relacionados à imprensa e aos demais órgãos de comunicação;
- Cuidar da imagem e da promoção da Universidade frente aos diversos segmentos da sociedade;



- Divulgar os trabalhos que se realizam no âmbito da Universidade, por meio de diversos instrumentos de comunicação social, promovendo o conhecimento e o reconhecimento da instituição, interna e externamente;
- Fornecer apoio logístico a eventos promovidos pela Universidade ou em que ela participe;
- Promover, na área de sua competência, novas formas de inserção da Universidade na vida acadêmica e cultural do País.
- Atualmente a Assessoria é responsável pela edição de alguns programas institucionais de comunicação social da Universidade:
 - **Jornal UNESP:** O foco principal do Jornal UNESP é a divulgação de atividades de ensino e extensão da universidade, além da publicação de livros de docentes, seja pela Editora Unesp ou por outras casas editoriais. Voltado para a comunidade interna e externa, a publicação mensal tem 16 páginas e tiragem de 25 mil exemplares. Inclui o Caderno Fórum, com quatro páginas, contendo uma entrevista e três artigos de profissionais de reconhecida competência sobre um determinado tema em evidência.
 - **Revista UNESP Ciência:** Revista de divulgação científica da universidade. Seu principal objetivo é dar destaque para as pesquisas que são feitas na instituição, ao mesmo tempo em que traz reportagens aprofundadas sobre os grandes temas da ciência nacional e mundial. Lançada em setembro de 2009, a publicação tem 48 páginas e circula de fevereiro a dezembro.
 - **UNESP Informa:** Boletim voltado aos funcionários da Universidade. Publicado mensalmente e com tiragem de 15 mil exemplares, o veículo divulga o que acontece no âmbito interno da Unesp, como iniciativas de ensino, pesquisa, extensão, políticas de gestão e administração, entre outras ações.
 - **Guia de Profissões:** Destinado a orientar o estudante do Ensino Médio e o vestibulando sobre os cursos oferecidos pela Unesp, o Guia de Profissões



é uma publicação anual, com 350 mil exemplares, editado em parceria com a Fundação Vunesp. O Guia traz informações sobre o Vestibular da UNESP, traça o perfil de cada uma das carreiras oferecidas, aborda o mercado de trabalho e a vida na Universidade. Totalmente ilustrada, a publicação tem 162 páginas e é distribuído gratuitamente.

- **Portal UNESP:** Apresenta o acervo institucional da Universidade, reunindo as páginas das pró-reitorias e assessorias, das unidades universitárias, institutos, unidades auxiliares, unidades complementares e centros, as quais informam sobre as atividades acadêmicas, de pesquisa, extensão e gestão realizadas na Unesp. A página de abertura do Portal é um espaço dedicado às notícias pautadas por essas atividades, entre outros temas.

- **Podcast UNESP:** Lançado em outubro de 2011, o *Podcast Unesp* é um serviço que disponibiliza arquivos de áudio com pesquisas e opiniões de especialistas da Universidade sobre os mais diversos assuntos em todas as grandes áreas do conhecimento. *Podcast Unesp* oferece quatro serviços: Rádio Release; Perfil Literário; Mídia e Cotidiano e Vunesp Informa. Além de ouvir os áudios em <http://podcast.unesp.br/>, os arquivos podem ser transferidos gratuitamente para computadores, celulares e outros aparelhos portáteis, como iPod e mp3 *players*.

- **Blog ACI:** O Blog da Assessoria de Comunicação e Imprensa realiza cobertura online de importantes eventos nacionais ou internacionais, dentro e fora do âmbito da UNESP, pela visão de um dos integrantes de sua equipe.

- **Você Sabia?:** Dentro das comemorações de seus 35 anos, a UNESP lançou a obra *Você Sabia*, que traz comparações inusitadas e bem-humoradas de dados da universidade em diversos aspectos da sociedade contemporânea, como política, economia, sociologia e esporte. Bilíngue em português/inglês, o livro tem 44 páginas, ilustrações de Orlando Pedroso, concepção e textos de Carlos Roberto Chueiri e Oscar D'Ambrosio e tradução de Ricardo Diniz.



As atribuições e funções da ACI ampliaram consideravelmente, mas a produção de documentos fotográficos continua constante, em maior número e temas mais variados, tornando a identificação fundamental para a inserção desses novos documentos.

Conservação Preventiva de documentos fotográficos da Assessoria de Comunicação e Imprensa UNESP – (ACI)

A conservação preventiva é o conjunto de atividades propostas para a desaceleração da deterioração do documento original tendo como objetivo o auxílio na prevenção dos fatores climáticos e estruturais da instituição que salvaguarda o documento. Por isso, podemos sempre encontrar manuais técnicos, artigos, revistas, entre outras publicações que visam o debate de metodologias, estratégias e materiais que prolonguem a existência dos documentos. No caso de documentos fotográficos, a discussão torna-se mais difundida visto que a fotografia consegue congelar o tempo, e testemunhar sua passagem (SONTAG, 2004, p. 26). No caso da fotografia, a preocupação com a sua conservação não ocorre apenas pelos fatores extrínsecos (estrutura, funcionários, material de conservação impróprio, etc.), mas também pela sua deterioração intrínseca, ou seja, as reações químicas decorrentes do processo fotográfico.

E como o local destinado a guarda do acervo pode contribuir para a aceleração da deterioração da fotografia, como por exemplo, a temperatura e a umidade relativa do ar (quantidade de partículas de água no ambiente), são os primeiros aspectos abordados nos manuais técnicos, pois, a oscilação de ambos os fatores são perigosos ao acervo, por isso, é recomendado o controle constante do ambiente, surgindo assim, as discussões sobre as instalações prediais (ventilação, mobiliário, localização, etc.) e os tipos de equipamentos (ar condicionado, desumidificador, termohigrômetros, etc.).



A combinação desses fatores causa danos irreversíveis na fotografia; a proliferação de fungos caso a umidade relativa esteja muito elevada, e o ressecamento do material, tornando-o quebradiço se a umidade relativa estiver muito baixa; desse modo é recomendada o controle da temperatura de 20°C e umidade relativa de 35-45% (MUSTARDO; KENNEDY, 2001, p. 8-9).

A incidência de luz também aumenta para temperatura do ambiente, contribuindo para proliferação de fungos, e também para o “[...] ressecamento do papel (nesse caso, papel fotográfico) e o desbotamento das cores” (CASSARES, 2000, p. 14). De acordo com Cassares, devemos nos atentar a *radiação ultravioleta* (UV), componente nocivo da luz, sendo irreversível seu dano com o passar do tempo. Dessa forma, é recomendado evitar fontes geradoras de UV, como luz natural (sol) e lâmpadas incandescentes (tungstênio) e fluorescentes (vapor de mercúrios) (CASSARES, 2000, p. 14) e o uso de filtros de proteção UV em janelas. Ainda nas discussões sobre a circulação de ar no acervo, devemos pensar nas partículas de poeira contidas na corrente de ar, sendo aconselhável proteger as janelas com telas. E caso a instituição tenha condições financeiras para manter um ar condicionado 24 horas ligado, deve-se fazer um treinamento com a equipe para instruções básicas de como proceder no arquivo, não só para evitar o desligamento do ar condicionado, mas também como manusear a fotografia, que deve ser feita com a utilização de luvas de látex (luva de procedimento), segurando a fotografia pela borda para evitar a gordura contida na mão.

O acondicionamento incorreto também corrobora para a deterioração da fotografia, muitas vezes por estarem em sacos plásticos que contenham PVC, e/ou com papéis ácidos, ou a junção de ambos, como encontrado com os negativos da Assessoria de Imprensa (ACI) da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Os negativos e contatos estavam acondicionados em pastas suspensas de papel, e em cada grupo os negativos estavam em envelopes de papel, e os contatos muitas vezes estavam grampeados e colados com fita adesiva.





Figura 1 - Acondicionamento de documentos fotográficos da Assessoria de Comunicação e Imprensa (ACI)
UNESP, 2017.

Fonte: Mariana Guimarães

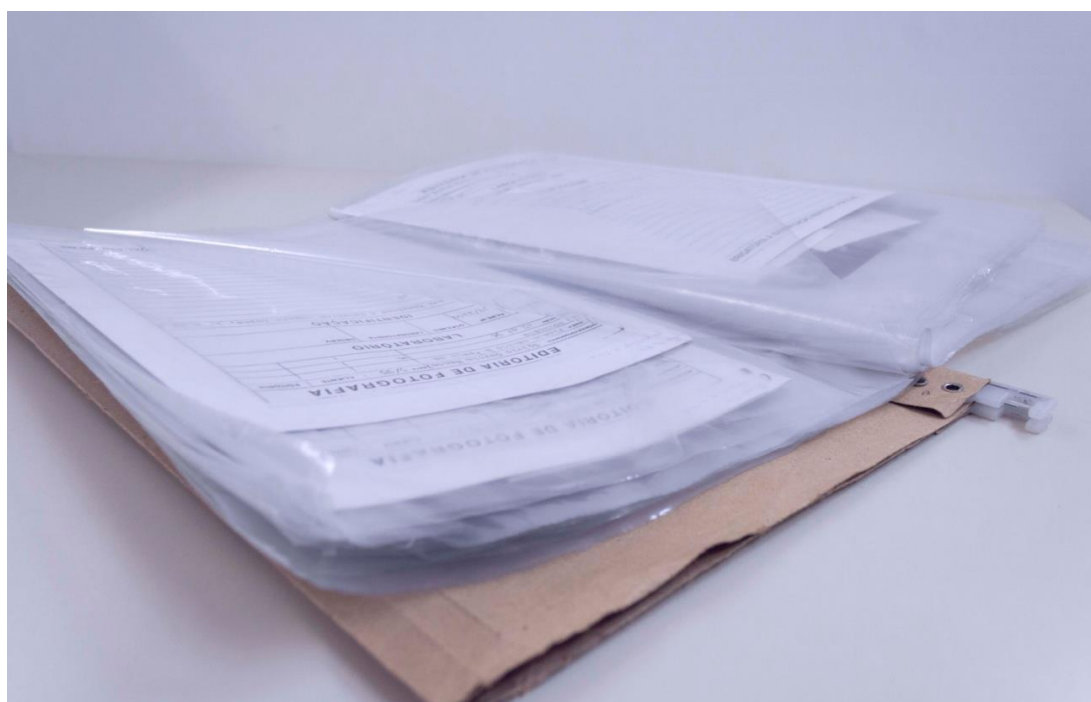


Figura 2 - Acondicionamento de documentos fotográficos da Assessoria de Comunicação e Imprensa (ACI)
UNESP, 2017.

Fonte: Mariana Guimarães



O trabalho realizado com as fotos da assessoria foi o acondicionamento correto dos documentos fotográficos em jaquetas em poliéster, limpando os negativos e os contatos com o soprador e no verso do contato com a juba, retirando a fita adesiva e os grampos quando necessário. Além disso, as informações contidas na pauta foram transcritas na parte superior da jaqueta, além de serem higienizadas e mantidas com os seus respectivos documentos fotográficos.

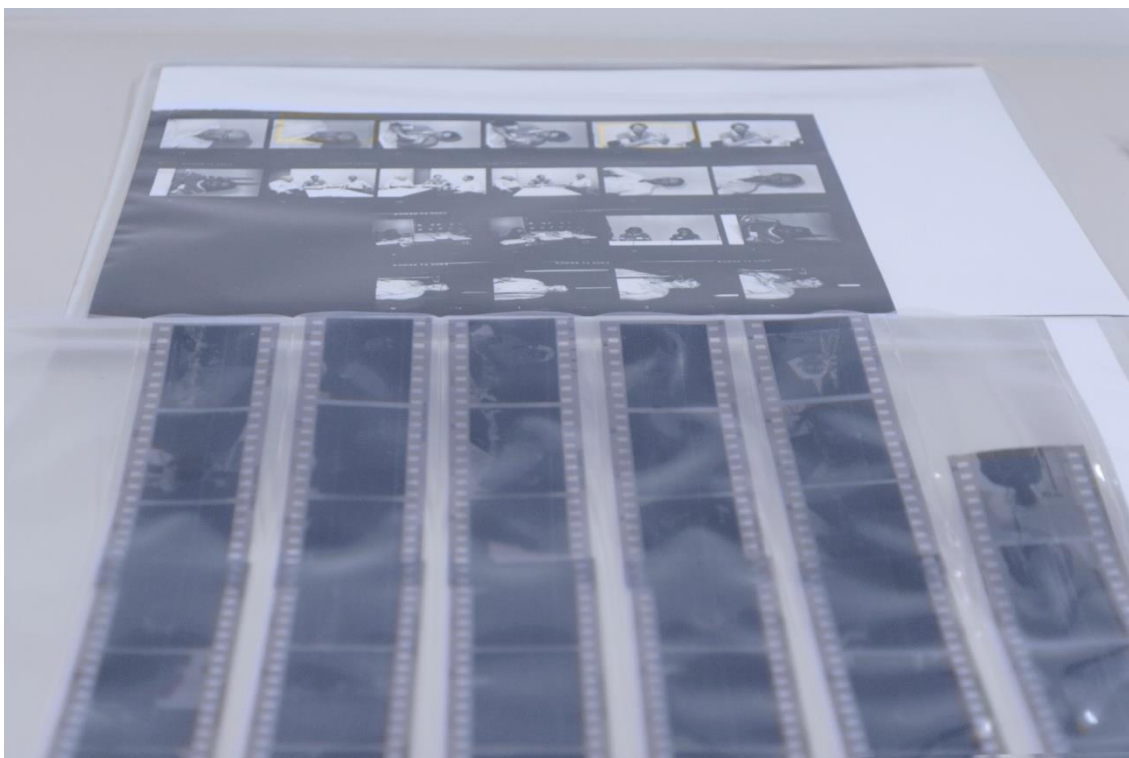


Figura 3 - Acondicionamento correto das fotografias da ACI UNESP, 2017

Fonte: Mariana Guimarães





Figura 4 - Acondicionamento correto das fotografias da ACI UNESP, 2017

Fonte: Mariana Guimarães

Recomendação para a avaliação dos documentos fotográficos

Com esse posicionamento a *Division of the General Information Programme of Unesco*, publicou no ano de 1985 o “*The Archival appraisal of photographs: a R A M P study with guidelines*”, editado por William H. Leary, no qual recomenda o processo de avaliação dos documentos fotográficos produzidos pelo governo, assim como outras instituições, tais como jornais, agência de notícias além dos arquivos pessoais.

O manual é composto por cinco capítulos, onde são apresentadas várias abordagens sobre os problemas e possíveis soluções relacionados aos processos de avaliação documental para os documentos fotográficos, embora a discussão recaia sempre sobre o valor documental desse documento.



The most serious challenge facing the appraiser of government photography is to convince all agency custodians that photographs have documentary value, that they must be scheduled and appraised like any other record generated by the government. Sadly, there are still some officials who dismiss photographs as pretty pictures, which surely cannot interest the archives. The archivist must seize every opportunity to educate program officials about the potential archival significance of photographs. The creators are particularly responsive to the suggestion that their photographs are so important that they may be preserved forever in the archives. (LEARY, 1985, p. 73)

Desmistificar a ideia de que a fotografia é sempre uma obra artística, e sim um documento administrativo como qualquer outro, deve participar de todos os preceitos que a Arquivologia preconiza, conforme menciona Madio (2012).

Nesse sentido, o manual propõe a avaliação das “*historical photographs*” - fotografias históricas, do recolhimento para os arquivos permanentes. Políticas essencialmente para o recolhimento. Assim, listamos abaixo sete recomendações que consideramos pertinentes para prosseguir com o argumento do raciocínio. Deixando claro que o manual traz mais de quarenta recomendações.

Photo appraisers should be advanced students of the history of photography as well as being thoroughly familiar with the general historical literature. Adequate preparation for appraisal should also include detailed knowledge of the photographs currently held by the appraiser's institution and extensive, if less detailed knowledge of the holdings of other institutions. Both government archives and those collecting from private sources should develop an aggressive records management program. Historically valuable photographs should be scheduled for accessioning directly into the archives as soon as possible in their life cycle;

A records survey to gain information about photographs not in archival custody is the most critical component of an active records management program. It provides an opportunity to gather data that is crucial to making informed appraisals, and to educate photo creators about their responsibilities;



The survey must be comprehensive and reliable, which requires collecting data in a standardized format, and extensive personal contacts with agency personnel;

The survey form must be carefully designed to collect information, at the series level, about the basic appraisal criteria: subject, date, volume, physical format, arrangement, nature and frequency of use, and related finding aids. The success of the survey depends upon timely and effective archival response to problems and opportunities encountered, especially to ensure that potentially valuable photographs are offered to the archives; Like other audiovisual materials, photographs have archival significance primarily because of their informational value rather than their evidential value, to use T.R. Schellenberg* s terminology. Consequently, potential research use is the major determinant of archival value in photographs. All photo archives should carefully characterize the types of researchers they serve and the extent and purpose of the uses made of photographs in the archives;

The basic archival principle of provenance should guide the appraisal of photographs. Judgments normally should be made about an entire collection of photographs rather than discrete parts of it. Whenever possible, photographic records should be appraised only after full investigation of related audiovisual and textual records;

Whenever photographs are inextricably related to other records, they should be appraised and processed together (with appropriate cross-references) rather than appraising the photographs independently and transferring them to a separate division of photographs. All institutions should periodically review the continuing value of their photographic archives based primarily, but not exclusively, on statistics about use. Appraisal review should also include deliberate reexamination of current appraisal standards. (LEARY, 1985, p. XX).

O manual recomenda que os profissionais responsáveis pela avaliação dos documentos fotográficos tenham conhecimento prévio em história da fotografia para que seja aplicado de melhor modo o programa de gestão documental - *records management program*. Além disso, outro ponto importante é a coleta de informações na produção documental, antes do recolhimento para os arquivos permanentes.



Cabe ressaltar que o manual segue as noções de Schellenberg (2006) que segundo a compreensão do autor as fotografias têm maior ênfase para seu valor informacional, ou seja, como atributo de história e memória, não por acaso o manual trata esse documento como *historical photographs*, e por fim, a recomendação da manutenção do princípio da proveniência, assim como manter organicidade que envolve a produção do documento fotográfico com os demais documentos e a relação orgânica com a produção desse documento para o processo de avaliação.

Como mencionado acima, há vários aspectos da fotografia que podem ser usados como critérios de avaliação para uma coleção ou acervo. Como mostra a quarta recomendação, alguns critérios básicos de informação citados são o assunto, a data, o volume (quantidade), o formato físico (negativo, contato, ampliação, etc.), o arranjo, etc.; porém, Leary (1985) ainda menciona a qualidade (nitrato, diacetato e filme colorido), a identificação, a acessibilidade e o fotografo.

No acervo da Assessoria de Comunicação e Imprensa da UNESP (ACI), a organização das fotografias era realizada por campus, e depois pela edição do jornal, como as fotos acima demonstram. Independente do modo como à organização das fotografias era realizada, o processo de identificação é essencial para se criar um sistema de critério de avaliação. Por isso, os documentos fotográficos da ACI situados no campus de Marília estão pelo processo de identificação para fazer o levantamento dos formatos físicos, quantidade e assunto, visto que o fundo já está identificado.

Baseado nos critérios de avaliação, sugerimos a adição de um critério fundamentado no próprio jornal da Unesp, visto que as fotos passavam por uma pré-seleção para serem publicadas. Desse modo, a base para aplicar o processo de avaliação e os outros critérios tornar-se-ia mais simples.

Conclusão



Concluimos então que os critérios abordados por Leary (1985) podem ser aplicados no acervo fotográfico da Assessoria de Comunicação e Imprensa (ACI) da UNESP, considerando que cada instituição tem suas especificações, e incorpora os critérios que mais se adaptam a realidade de seu acervo. Porém, tais critérios apenas poderão ser sugeridos quando o processo de identificação e levantamento dos documentos ser concluído.

Referências

ASSOCIAÇÃO DE ARQUIVISTAS BRASILEIROS. Dicionário de Terminologia Arquivística. São Paulo: ArqSP, 1996.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Como fazer análise diplomática e análise tipológica de documento de arquivo. São Paulo: Arquivo do Estado; Imprensa Oficial, 2002.

BOADAS, Joan; CASELLAS, Lluís-Esteve; SUQUET, M. Àngels. Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas. Girona: CCG, 2001.

BRASIL. Ministério da Justiça. Arquivo Nacional. Conselho Nacional de Arquivos. Resolução nº 41, de 9 de dezembro de 2014. Dispõe sobre a inserção dos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais em programas de gestão de documentos arquivísticos dos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos - SINAR, visando a sua preservação e acesso. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília, DF, 11 dez. 2014. Disponível em: <<http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm>>. Acesso em: 20 de mai. 2015.

CASSARES, Norma Cianflone. Como fazer conservação preventiva em arquivos e bibliotecas. São Paulo: Arquivo do Estado; Imprensa Oficial. 2000.

HEREDIA HERRERA, Antonia. Achivística general: teoría y práctica. Sevilla: Diputación Provincial, 1991.



HEREDIA HERRERA, Antonia. La fotografía y los archivos. In: FORO IBEROAMERICANO DE LA RÁBIDA, 2., 1993, Palos de la Frontera. Anales... Huelva: Diputación Provincial, 1993.

LEARY, William H. The archival appraisal of photographs: a RAMP study with guidelines. Paris: Unesco, 1985.

LOPEZ, André Porto Ancona. As razões e os sentidos: finalidades da produção documental e interpretação de conteúdos na organização arquivística de documentos imagéticos. 2000. 245 f. Tese (Doutorado em História Social)-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

LOPEZ, André Porto Ancona. Organização arquivística de documentos imagéticos e pesquisa histórica. Cadernos de Metodologia e Técnica de Pesquisa, Maringá, v. 7, p. 189-198, 1996.

MUSTARDO, Peter; KENNEDY, Nora. Preservação de fotografias: métodos básicos para salvaguardar suas coleções. 2. ed. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos, 2001.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



O processo de organização das xilogravuras: estudo da coleção Pioneiros de Londrina

Viviane Faria MACHADO¹

Ana Cristina de ALBUQUERQUE²

RESUMO: Os recursos imagéticos requerem de processos e instrumentos que auxiliem em sua padronização e sistematização, e tem por finalidade proporcionar ao pesquisador a busca e recuperação precisa desses documentos. Sendo, a xilogravura um recurso imagético, provido de informações, o estudo preocupa-se em averiguar os Processos de Organização, especificamente ao Tratamento Temático. Objetivou-se identificar e analisar quais processos se adéqua ao tratamento informacional dessas obras. Para isso, propôs em examinar a Coleção “Pioneiros de Londrina” do artista Paulo Menten, que estão inseridas no acervo do Museu de Arte de Londrina. Desse modo, a metodologia aplicada é de caráter documental, com abordagem qualitativa, e adota-se a Análise de Conteúdo como forma integrante para explorar as etapas da investigação. Os resultados obtidos apontam a necessidade de instrumentos e processos que padronizem a informação das obras xilográficas. Assim, espera-se que o estudo contribua para futuras pesquisas em relação ao processo de tratamento das xilogravuras.

Palavras-chave: Xilogravura. Tratamento Temático da Informação. Representação Temática da Informação. Paulo Menten.

Introdução

¹ Bacharel em Biblioteconomia e Discente do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Estadual de Londrina.

² Doutora em Ciência da Informação pela Universidade Estadual Paulista – UNESP. Docente do Departamento de Ciência da Informação da Universidade Estadual de Londrina. Orientadora



Os documentos são registros deixados ao longo do tempo pelos homens, devido a necessidade de transmissão do conhecimento acumulado, e a partir desse acúmulo surge a problemática de como esse legado deveria ser organizado, armazenado para que pudessem ser recuperados. Em várias épocas se atentou para a questão do tratamento informacional dos registros documentais, elaborando técnicas e processos para a organização efetiva desses registros. Para isso, foi preciso ampliar a definição conceitual de documento, em que não são apenas registros textuais, mas também são, os imagéticos e sonoros, os artefatos e objetos. Visto como produtos sociais construídos artificialmente pelos homens em um vínculo de relações que contém informações.

Entende-se que os documentos são fontes de pesquisa, ao qual se retira do objeto analisado a sua significação, assim a pesquisa tem por objetivo analisar os recursos imagéticos, em especial identificar os processos do tratamento temático da informação e sua adequação ao processo de organização e representação dessas obras. Para isso, se propõe examinar a coleção de xilogravuras “Pioneiros de Londrina” do artista Paulo Menten, que estão inseridas no acervo do Museu de Arte de Londrina (MAL). Sendo o museu um ambiente de guarda, que gerencia o acervo documental, e regula regras e normas para o tratamento e disseminação, de acordo com seus objetivos, torna-se um local de pesquisa para a sociedade.

Essa instituição tem valor histórico para a comunidade de Londrina, devido a trajetória do desenvolvimento arquitetônico da cidade, pois antes de abrigar o museu de arte, a instalação predial foi projetada para ser a Estação Rodoviária idealizada pelo arquiteto Vilanova Artigas e seu sócio Carlos Cascaldi, sendo a obra concluída em 1952. De acordo com Suzuki (2003) a antiga rodoviária foi considerada um marco da arquitetura modernista paranaense, devido as características estruturais diferenciadas da época de sua construção, ao qual permanece marcada na memória da comunidade londrinense por ser tratar de um momento histórico tão importante para a cidade. A Rodoviária foi desativada no ano de 1988, passou por uma reforma e foi transformada em centro de exposições de artesanato local, e no ano de 1993 ocorreu a inauguração do Museu de Arte de Londrina (LONDRINA, 2014, não paginado).



No que confere ao procedimento metodológico deste artigo, aplicou-se uma pesquisa de caráter documental, com abordagem qualitativa, e adota-se a Análise de Conteúdo como forma integrante para explorar as etapas da investigação, e principalmente essa técnica permitiu a construção de categorias como forma de análise, em que se pode contrastar a teoria levantada com os documentos examinados dispostos no acervo do museu. Sendo o acervo composto por gravuras, pinturas, desenhos, fotografias e objetos de renomados artistas (FONTENELLE; SILVA, 2013). Assim, o estudo está disposto na ordenação de se conceituar e definir a técnica xilográfica, a coleção “Pioneiros de Londrina” e o artista Paulo Menten, e também, os processos de organização e representação temática dos recursos imagéticos.

Apontamentos históricos e técnicos referente as obras Xilográficas

A xilogravura é uma técnica de impressão em que se usa a madeira como condutor para gravar a imagem desejada, e de acordo com Costella (1984) esse processo em relevo é realizado em uma matriz, no qual se abre sulcos, esculpindo o material e retirando partes da superfície, e assim se delinea e forma a imagem, as partes intocadas receberão a tinta para a transferência da figura desejada, e assim se realiza a transmissão da imagem de um suporte, a matriz de madeira, para o papel ou outro material equivalente.

Existem dois tipos de corte da árvore para a fabricação da matriz, que são definidas como xilografia “ao fio” e “de topo” (COSTELLA, 1987). Na xilografia ao fio o corte da madeira se faz paralelo as fibras, gerando uma tábua da madeira, utiliza como ferramenta os formões e as goivas para o recorte das partes da matriz, isso permite que a imagem seja mais rudimentar, pois seus instrumentos não conseguirão traçar linhas finas, e por causa do tipo de corte da árvore (TAVARES, 2005). Já a xilografia de topo, o corte na árvore é feito transversalmente ao tronco,



formando um disco de madeira, e o principal instrumento utilizado para gravar é o buril, a mesma ferramenta usada na técnica da gravura em metal, isso permite um contorno delicado que proporciona mais riquezas e detalhes nas imagens (COSTELLA, 1984).

As xilogravuras, de acordo com Costella (1984), surgem com a impressão feita em panos pelos egípcios, porém não há uma data específica de sua origem. A impressão realizada em papel, conforme relatado por McGarry (1999), aponta a mais antiga datada em 868 Dc., que foi encontrada na China, sendo gravuras com imagens as escrituras Sutra budista. Enquanto a consolidação dessa técnica na Europa foi através das impressões feitas em grande escala em papel de imagens sacra e de cartas de baralho nos séculos XIV e XV (COSTELLA, 2003). A técnica da xilogravura que talhava a madeira até se formar uma imagem permitindo a impressão no papel, possibilitou a criação dos livros tabulares ou xilográficos que eram “[...] impressões, agrupadas e costuradas” (MACGARRY, 1999, p. 78), esses livros eram a junção do texto manuscrito com a imagem feita pela xilogravura, e eram definidos como livros quiro-xilográfico porque as ilustrações eram tabulares, porém o texto manuscrito (CAMPOS, 1994, p. 171).

Em virtude ao volume de impressão que a xilogravura permitia fazer através de uma única matriz, essas obras tornavam-se acessíveis às classes populares, pois permitiam a compreensão dessas publicações pelos indivíduos iletrados (FEBVRE; MARTIN, 1992). Assim, em concordância, Campos (1994, p. 171) descreve que o objetivo destes livros xilográficos “[...] era o de levar a pessoas analfabetas (a maior parte da população), por meio de ilustrações e um mínimo de texto, os ensinamentos da religião”. A técnica xilográfica foi um grande benefício para a Igreja, e por algum tempo ocupou o papel essencial de caráter religioso para a população da época.

Os xilógrafos não eram valorizados, o serviço desta técnica era visto pela sociedade como um trabalho de menor prestígio, pois eram consagrados apenas os pintores, que seus trabalhos eram feitos somente para as classes abastada da sociedade, como explica Costella, (1984) apenas tinham renome os ilustradores,



aqueles que criavam os desenhos, mas esses não entalhavam, porque contratavam gravadores que realizavam esse trabalho. Sendo a valorização como arte consolidada com o surgimento das manifestações artísticas, que ocorreram já no século XX.

Há dois expoentes a ser destacado referente a xilogravura, sendo o primeiro é a sua importância como técnica artística, e a outra como técnica de função utilitária. Como produção utilitária se emprega na impressão em jornais, revistas, livros, isto é, passar a ser usada para fins comerciais, assim aponta Ferreira (1976, p.28) “A xilo ‘comercial’ em breve começaria a sua veloz carreira na Inglaterra, veiculada pelos periódicos [...]”. Isso mostra como esta arte possibilitou imagens nesses meios de comunicação, em que não apenas se apresentava letras para as pessoas.

Quanto ao seu surgimento no Brasil, esteve presente nas gravuras indígenas, e também nas impressões de cartas de baralho, porém a sua solidificação se consagrou na impressão das capas das folhas de cordel, sendo o cordel originado em Portugal, esta arte se instalou no Brasil em fim do século XIX, a sua importância se deu no nordeste brasileiro, por serem fontes informacionais de nível popular, a xilogravura surge na literatura popular nordestina em 1907, tendo como precursor Chagas Batista (COSTELLA, 1984).

Entre tantos artistas renomados dessa técnica/arte, destaca-se Paulo Menten dentro do panorama artístico da cidade de Londrina, pois a sua coleção é uma das mais importante que compõem o acervo do Museu de Arte. O artista nascido em São Paulo no ano de 1927, mudou-se para a cidade do norte do Paraná na década de 80, produziu muitas gravuras com diversas temáticas, além de preocupar-se com o ensinamento de gravura para a população local, oferecendo, durante um período de três anos, oficinas de xilogravura, e assim conseguiu estabelecer sua marca como grande mestre (SILVA, 2012). E faleceu no ano de 2011 aos 83 anos.

O artista possui domínio nas técnicas de litogravura, na gravura em metal e principalmente na xilogravura. As criações de suas obras indicam diversidade



temática ao retratar as cenas sociais do Brasil, a cultura nordestina, o retrato do corpo da mulher, as paisagens urbanas e fachadas coloniais, e os pioneiros da cidade de Londrina, assim a sua produção é diversificada e muito estimada, o apreço ao desenho, a candura do traçado na madeira, transmite valor único em sua obra (SIMONETTI, 2006).

Como já dito o legado deixado por Menten é inestimável para a cidade, sendo um dos principais trabalhos do artista foi a realização do Memorial do Pioneiro de Londrina, que são totens e estão localizados em frente a Concha Acústica, sendo que foram selecionadas 15 gravuras especificamente para compor o memorial, no qual representam os colonizadores da cidade, e também, as características urbanas de Londrina antiga, essa série foi criada ao longo de 25 anos (LEMES, 2006). Assim escolhe-se a série “Pioneiros” como documentos para análise de tratamento informacional, devido ao seu cunho valorativo social a construção da cidade de Londrina.

O Processo de Organização e Representação da Informação

O tratamento da informação de acordo com Dias (2006) tem por função a descrição das características físicas e de assunto dos registros documentais. É uma atividade que visa representar as informações contidas nos documentos, a fim que possam ser recuperadas, ou seja, são “[...] processos de análise e síntese dos documentos para gerar formas de representação que permitam identificá-los a partir de seus atributos e características principais” (LIMA; ALVARES, 2012, p. 36). Assim, necessita de processos, técnicas e métodos para tratar a informação desses registros, desenvolvendo instrumentos para a construção de produtos, que são as representações informacionais geradas a partir do documento (DIAS; NAVES, 2013).



Quadro 1- Organização e Representação da Informação

TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO		
	Tratamento Descritivo	Tratamento Temático
	Descreve os aspectos físicos do documento	Descreve os aspectos de conteúdo do documento
Processos	<ul style="list-style-type: none"> - Catalogação; - Metadados; - Normalização; 	<ul style="list-style-type: none"> - Classificação; - Indexação; - Normas de Resumo; - Catalogação por Assunto; - Ontologias; - Taxonomias
Instrumentos	<ul style="list-style-type: none"> - Código de Catalogação: ISBN; AACR2; - Formatos de Metadados: MARC21; Dublin Core; - Normas Padronização: ABNT; ISSO 	<ul style="list-style-type: none"> - Sistemas de Classificações: CDD; CDU; Colon Classification; Library of Congress. - Tesouros; - Vocabulário Controlado; - Manuais de catalogação por assunto e de indexação - Normas de resumos
Produtos	<ul style="list-style-type: none"> - Fichas Catalográficas; - Referências Bibliográficas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Índices; - Abstracts - Lista de cabeçalho de assunto

Fonte: baseado em Dias e Naves (2013, p. 13-26).

Conforme segmentado no quadro acima, o processo da representação descritiva preocupa-se “[...] identificar aspectos mais objetivos capazes de bem identificar, extrinsecamente, um documento: o autor, o título, a editora, e elementos similares” (DIAS; NAVES, 2013, p. 7), dentro deste corresponde à catalogação em realizar a tarefa de representar os aspectos físicos do documento, e utiliza-se de linguagens específicas, normas e formatos para atingir a padronização dessas informações, sendo essas decisões geralmente adotadas com base no código de catalogação, constituído pelo instrumento *Anglo-American Cataloguing Rules 2. ed.*



revisada (AACR2r), e que gera o catálogo em ficha manual ou de acesso *online* como produto (CAFÉ; SALES, 2010).

Em relação ao tratamento temático, esse é efetivado através das atividades de classificação, da catalogação de assunto, e da indexação e resumo. Todos esses processos descrevem os aspectos do assunto documental, se diferenciando nos tipos de sistemas de recuperação da informação. Destaca-se, no entanto, neste estudo, os processos de classificação e indexação, em que, a classificação é um processo já pré-determinado no ser humano, pois tudo se classifica com a intenção de compreender e conhecer as coisas, e tem por objetivo reunir as características semelhantes, criando estruturas categoriais e hierárquicas como forma de organização dos conceitos (SCHIESSL; SHINTAKU, 2012).

Na esfera da classificação bibliográfica pode-se acrescentar que é fundamental, pois classificar é analisar e identificar o contexto de qualquer documento, de acordo com Piedade (1983) os assuntos tratados nos documentos, visa à ordenação destes materiais dentro de um acervo, em outras palavras, é determinar o posicionamento do material analisado. Nos sistemas de classificação os instrumentos mais utilizados nas unidades de informação são: a Classificação Decimal de Dewey (CDD) e a Classificação Decimal Universal (CDU). Estas usam de linguagens simbólicas, em que são utilizados letras e números para representar o assunto dos documentos (DIAS; NAVES, 2013).

A Indexação é outro processo do Tratamento Temático, que implica em representar o assunto do documento através de grupos de termos atribuídos ao documento para que esse seja recuperado mediante a criação de registro feito num sistema de recuperação para atender as necessidades informacionais do público alvo. A indexação inclui duas etapas, a primeira contempla a análise e identificação do assunto representado no documento, e a segunda etapa envolve o processo de conversão do assunto identificado em termos descritivos (LANCASTER, 2004).

Os instrumentos utilizados no processo de indexação visam propiciar uma linguagem estruturada, para alguns autores indicam como linguagem documentária, respeitando o ambiente que está inserido o documento, e o público



consumidor, como as listas de cabeçalhos de assunto, os tesouros, a linguagem simbólica, sendo usadas nos sistemas de classificação bibliográficos, as normas para elaboração de resumo, os manuais de indexação e de catalogação de assunto.

Ao se tratar de recursos imagético é necessário se atentar para algumas especificidades, pois esse tipo de documento exige a compreensão do tipo de obra que está em análise, e conhecer os aspectos técnicos e, também, seu contexto histórico, pois representar uma imagem reivindica a competência de evidenciar aspectos conceituais, que permite transcodificar, ou seja, traduzir de um código linguístico para outro, e interpretar o assunto tratado pelo artista na imagem (MAIMONE; TÁLAMO, 2008).

Em um estudo apresentado por Smit (1996) aborda a análise do assunto de fotografias propondo uma metodologia para representar o conteúdo de imagens, especifica-se que ao se analisar uma imagem e representar a informação de seu assunto não se pode aplicar o mesmo procedimento usado para a análise documentária textual, uma vez que a imagem já consagra em uma representação e expressa um estilo adotado pelo autor. Desse modo, Smit (1996) pontua algumas questões que facilitam a descrição de uma imagem, tais critérios são aplicados no tratamento de fotografias, porém pode-se usar como norteador na descrição dos detalhes que compõem uma imagem, que são: Como (questão voltada a técnica de produção); Onde (descrição do lugar); Quando (localização da imagem no tempo); Quem (seres que compõem a imagem); O que (descrever as ações dos seres na imagem).

Sendo até este momento levantado aspectos que complementam o corpo teórico da pesquisa, utilizados esses variados autores para fundamentar, e assim permitir a análise e discussão dos resultados, referente a aplicação da pesquisa nas xilogravuras da coleção “Pioneiros de Londrina” do artista Paulo Menten.

Análise e discussão dos resultados



A representação informacional é uma tarefa fundamental de mediação entre o documento disposto no acervo e o usuário interessado em obter essa informação. Com base ao que foi discutido ao longo do texto, pode-se considerar que o tratamento temático busca analisar, descrever e representar o documento e seu conteúdo, neste caso as xilogravuras, de forma a facilitar o armazenamento das informações geradas, com a finalidade de recuperação. É, portanto, objetivo dessa investigação identificar e analisar os processos aplicados ao tratamento desses recursos imagéticos, para isso a proposta de análise realizou uma primeira leitura dos documentos, em que se identificou 116 gravuras³ de Paulo Menten que compõem o acervo do Museu de Arte de Londrina, ao qual constitui uma quantidade de 30 xilogravuras, e selecionando, de forma aleatória, uma xilogravura da coleção “Pioneiros de Londrina” e sua respectiva ficha manual para realização da análise.

Com base nos dados coletados pode-se construir quadro representativo que pudesse relacionar os itens complementados na ficha manual em comparação com os elementos do processo de organização e representação dessas imagens. Assim, o conjunto a ser apresentado configura-se na imagem xilográfica e da ficha manual, conforme estabelecido abaixo:

³ Levantamento realizado no Museu de Arte de Londrina no ano de 2014, em que o museu passava por um processo de inventário.



Quadro 2 – Grelha de análise: ficha manual e xilogravura Londrina ao sol

Elementos de relação do Tratamento da Informação		
Itens de comparação	Descrição Física	Descrição Temática
Obra	Gravura	
Técnica	Xilogravura	
Título	Londrina ao sol	
Ano	2000	
Dimensões	33x28 cm / diam. 22,7 cm	
Especificações do material	Suporte papel; ilustração colorida (laranja, ferrugem e amarela)	
Histórico		Obra realizada para o projeto “Memorial do Pioneiro”
Descrição		2 fachadas, ao fundo árvore. À frente um poste em meio de um jardim. 13 figuras humanas, destas – 1 em primeiro plano, 3 fig. Femininas – uma delas criança. Do total de personagens 3 estão sentados e 2 estão posicionados nas portas, 1 em cd porta que enseja ser comercial.

Fonte: elaborado pela autora de acordo com os dados coletados na ficha manual

Conforme segmentado acima, o processo da representação descritiva compreendeu nas etapas de leitura direcionada a identificar os aspectos do documento em relação ao: o autor, o título, a obra e técnica, as dimensões e especificação do material, e de acordo com Dias e Naves (2013, p. 9), a descrição física compreende nas etapas de leitura técnica ou leitura direcionada que é o “[...] exame do documento com o objetivo de identificar certos elementos nele constantes e que servirão para identificá-lo”, e também em “[...] decidir que dados serão



aproveitados conforme o tipo de especificação exigida pela instituição que abriga o material.

Em relação ao tratamento temático os aspectos observados foram: Técnica, Título, ano de produção, histórico e descrição da obra. Esses elementos são considerados como dados que ajudam a definir o assunto do documento, desde o nível geral até um nível mais específico. Sendo assim, as regras da indexação que é usada como forma de representar o assunto através de grupos de termos atribuídos ao documento, por isso inclui duas etapas, a primeira contempla a análise e identificação do assunto, e a segunda etapa a de tradução, que “[...] envolve a conversão da análise conceitual de um documento num determinado conjunto de termos de indexação” (LANCASTER, 2004, p. 18), pode-se entender que é a decisão de quais termos devem ser adotados para representar o assunto do documento.

Já em relação dos critérios usados como meio facilitador para a elaboração da descrição da imagem, de acordo com Smit (1996), pode-se averiguar que a descrição na ficha manual atende aos requisitos: a) Onde - 2 fachadas, ao fundo árvore. À frente um poste em meio de um jardim; b) Quem - 13 figuras humanas, destas – 1 em primeiro plano, 3 fig. Femininas – uma delas criança; c) O que - Do total de personagens 3 estão sentados e 2 estão posicionados nas portas, 1 em cd porta que enseja ser comercial. Porém os requisitos de: Como, poderia ter especificado a técnica xilográfica e seus elementos materiais, e no que se refere ao critério de: Quando, poderia ter mencionado a época da colonização da cidade de Londrina, pois analisando a gravura percebeu-se que consta a anotação do artista em seu título como “Londrina ao sol – 1935”, assim essa data representa um tempo histórico da cidade.

Quanto aos itens estabelecido pela ficha manual, verificou-se a não adoção nenhum descritor da coleção e da temática da xilogravura, elementos fundamentais para a indexação, assim mencionado por Cardoso Filho e Santos (2012, p. 188) “[...] no processo de indexação são utilizados termos, os quais comunicam ou evocam um conceito”, caso desta representação da xilogravura, não ocorre à atribuição de



termos frente ao conceito, apenas havendo descrição dos atributos intrínsecos do conteúdo da obra.

Sendo assim, a Representação da Informação “[...] diz respeito à construção de novos sentidos atribuídos aos objetos – documentos – tratados por intermédio da catalogação e da indexação e pelas estratégias de busca construídas pelos usuários” (BENTES PINTO, 2007, p. 127-128). Dessa maneira, a representação temática tem por importância estabelecer termos que traduzam o assunto de determinado documento, para que este possa ser organizado e recuperado, mediante a enorme quantidade de informação que insere-se numa unidade informacional, seja em biblioteca, arquivo ou museu.

Considerações Finais

O processo de tratamento temático da informação estabelece estratégias específicas para representar o assunto dos documentos, afim de criar representações informacionais e estabelecer formas rápidas e eficientes para a recuperação.

De acordo com a literatura levantada a representação da informação preocupa-se em representar os dados descritivos e os dados temáticos do documento. No que se refere ao campo do tratamento descritivo é necessário que se faça uma leitura técnica, para a extração dos dados que representaram o documento, usando de instrumentos que visam a sua padronização para que um documento não seja representado de várias maneiras. E através da reflexão em relação ao tratamento e disponibilização documental, percebe-se que os documento produzido a partir da xilogravura possibilita organizar e representar estes recursos imagéticos para possíveis recuperações, porém verifica-se que ainda há mais estudos para se realizar sobre esse tipo de documento.

Por mais variadas que sejam as formas do Tratamento da Informação, busca-se meios de analisar um documento, para se traduzir numa linguagem



documentária, visando a padronização dos termos, para que estes representem a informação contida no documento, além de propiciar a organização da informação, pois sem está o documento ficaria disposto em qualquer local dentro de uma unidade de informação, impossibilitando, assim a sua recuperação.

Referências

BENTES PINTO, Virgínia Bentes; CAVALCANTE, Lídia E.; SILVA NETO, Casemiro (Orgs.). *Ciência da Informação: abordagens transdisciplinares, gêneses e aplicações*. Fortaleza: UFC, 2007.

CAFÉ, Lígia Maria Arruda; SALES, Rodrigo. *Organização da informação: conceitos básicos e breve fundamentação teórica*. In: ROBREDO, Jaime; BRÄCHER, Marisa (Orgs.). *Passeios no bosque da informação: estudos sobre representação e organização da informação e do conhecimento*. Brasília: IBICT, 2010. 335 p. Capítulo 6, p. 115-129.

CAMPOS, Arnaldo. *Breve história do livro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

CARDOSO FILHO, Jair Cunha; SANTOS, Márcia Mazo. *Processos e temas selecionados*. In: ALVARES, Lillian (Org.). *Organização da informação e do conhecimento: conceitos, subsídios interdisciplinares e aplicações*. São Paulo: B4 Ed., 2012. Cap. 4, p. 185-224.

COSTELLA, Antonio. *Breve história ilustrada da xilogravura*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

COSTELLA, Antonio. *Introdução à gravura e história da xilografia*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1984.

COSTELLA, Antonio. *Xilogravura: manual prático*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1987.



DIAS, Eduardo Wense. Organização do conhecimento no contexto de bibliotecas tradicionais e digitais. In: NAVES, Madalena Martins Lopes; KURAMOTO, Hélio (Orgs.). Organização da informação: princípios e tendências. Brasília: Briquet de Lemos, 2006.

DIAS, Eduardo Wense; NAVES, Madalena Martins Lopes. Análise de assunto: teoria e prática. 2. ed. rev. Brasília: Briquet de Lemos, 2013.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. O aparecimento do livro. São Paulo: UNESP, 1992.

FERREIRA, Orlando da Costa. Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada. São Paulo: Universidade de São Paulo, c1976. 278 p.: il.

FONTENELLE, Maria Luiza Alves; SILVA, Lucinéia Chamorro e. 20 anos do Museu de Arte de Londrina: história, desafios e perspectivas. In: MAGALHÃES, Leandro Henrique. Museu, memória e criatividade em cidades novas: publicação comemorativa aos 20 anos do Museu de Arte de Londrina - MAL. Londrina: UniFil, 2013.

LANCASTER, Frederick Wilfrif. Indexação e resumos: teoria e prática. 2. ed. rev. e atual. Brasília: Briquet de Lemos, 2004.

LEMES, Francismar. O 'pai' dos totens do memorial. Folha de Londrina, Londrina, 22 agosto 2006. Folha 2. P. 2.

LIMA, José Leonardo Oliveira; ALVARES, Lillian. Organização e representação da informação e do conhecimento. In: ALVARES, Lillian (Org.). Organização da informação e do conhecimento: conceitos, subsídios interdisciplinares e aplicações. São Paulo: B4 Editores, 2012. 248 p. Capítulo 1, p. 21-48.

LONDRINA. Secretaria de Cultura de Londrina. Museu de Arte de Londrina. Disponível em:
<http://www1.londrina.pr.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=110&Itemid=42>. Acesso em: 17 set. 2014.



LONDRINA. Secretaria de Cultura de Londrina. Museu de Arte de Londrina. Ficha manual. Londrina, 2014.

MAIMONE, Giovana Deliberali; TÁLAMO, Maria de Fátima Gonçalves Moreira. Tratamento informacional de imagens artístico-pictóricas no contexto da Ciência da Informação. DataGramaZero-Revista de Ciência da Informação, v. 9, n. 2, abr. 2008. Não paginado. Disponível em: <http://www.dgz.org.br/abr08/Art_02.htm>. Acesso em: 25 maio 2014.

MCGARRY, Kevin. Sobre conhecimento e informação. In_____ O contexto dinâmico da informação: uma análise introdutória. Brasília: Briquet de Lemos, 1999. 206 p. Capítulo 1, p. 1-34.

MENTEN, Paulo. Londrina ao sol:1935. 2000. 1 gravura, col. Museu de Arte de Londrina.

PIEIDADE, Maria Antonieta Requião. Sistemas de classificação. In:_____ Introdução à teoria da classificação. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Interciência, 1983. 216p. Capítulo 5, p. 60-77.

SCHIESSL, Marcelo; SHINTAKU, Milton. Sistemas de organização do conhecimento. In: ALVARES, Lillian (Org.). Organização da informação e do conhecimento: conceitos, subsídios interdisciplinares e aplicações. São Paulo: B4 Editores, 2012. 248 p. Capítulo 2, p. 49-118.

SILVA, Lucinéia Chamorro. Gravura em Londrina: Paulo Menten. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE MUSEOLOGIA, 2., 2012, Maringá. Anais... Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2012. p. 1-8.

SIMONETTI, Juliana. Poiesis: Paulo Menten. Londrina: Edições Humanidades, 2006.

SMIT, Johanna W. A representação da imagem. INFORMARE – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 28-36, jul./dez. 1996.

SUZUKI, Julina Harumi. Artigas e Cascaldi: arquitetura em Londrina. Cotia: Ateliê Editorial, 2003. 147 p.: il.



TAVARES, Luciano de Abreu. A imagem impressa e ciência: ilustrações em livros didáticos de física: séculos XIX e XX. São Paulo, 2005. 93f. Dissertação (Mestrado em História da Ciência) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2005.



Fotografia e memória: a capital do Território Federal do Iguaçu por meio de imagens (1943-1946)¹

Fernanda MOTTER (Unicentro)²

Éverly PEGORARO (Unicentro)³

Resumo : O objetivo desta pesquisa é analisar o agenciamento de algumas imagens que contextualizam Laranjeiras do Sul, durante o período em que a cidade foi escolhida para ser a capital do Território Federal, entre 1943 a 1946. Dessa forma, procurou-se entender o processo social que envolve a trajetória das imagens como artefatos, sua circulação e seu uso social. As fotografias selecionadas fazem parte do acervo da Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu e de famílias que preservam e disseminam a história da cidade por meio dessas fotografias, contribuindo para solidificar uma memória visual acerca do tema histórico.

Palavras-chave: História do Paraná, visualidade, agenciamento.

Fotografia documental e fotografia pública

Dentre os inúmeros usos que a prática fotográfica teve ao longo de sua história, sem dúvida o registro de acontecimentos sociais marcantes tem um papel preponderante. Nas palavras de Kossoy (2001), a descoberta da fotografia possibilitou o autoconhecimento e a recordação, a criação artística, a documentação e a denúncia, graças a sua natureza documental. Portanto, a iconografia fotográfica

¹Trabalho apresentado no VI Eneimagem e III Eieimagem realizado nos dias 23 a 26 de maio de 2017, em Londrina, Pr.

²Graduanda do 4º Ano de Comunicação Social – Jornalismo e bolsista pela Fundação Araucária, pelo Programa de Iniciação Científica da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro).

³Co-autora do trabalho e professora do Departamento de Comunicação Social (DECS), pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro).



pode fornecer um amplo painel de informações visuais para que se possa ter uma melhor compreensão do passado em seus múltiplos aspectos.

Contudo, a fotografia ultrapassou o seu caráter documental. A produção fotográfica contemporânea, na perspectiva dos sujeitos sociais, das suas práticas de registro e das experiências de ver e compor narrativas visuais indicam, de acordo com o que Mauad (2013 p.01) propõe, “que a relação entre imagem fotográfica e política está na base da condição histórica do dispositivo fotográfico, como um importante meio de representação social, e da fotografia como prática de produção de sentido social”. A fotografia desempenha um papel importante na elaboração de uma opinião pública.

Suporte de agenciamento de uma memória pública que registra, retém e projeta no tempo histórico, uma versão dos acontecimentos. Essa versão é construída por uma narrativa visual e verbal, ou seja, intertextual, mas também, pluritemporal: o tempo do acontecimento, o tempo da sua transcrição pelo modo narrativo; o tempo da sua recepção no marco histórico da sua publicação, dimensionado pelas formas de sua exibição – na imprensa, em museus, livros, projetos, etc. A fotografia pública produz visualmente um espaço público nas sociedades contemporâneas, em compasso com as visões de mundo as quais se associa. (MAUAD, 2013, p.03).

Analisar as formas de uso, exibição e circulação das imagens fotográficas leva à compreensão do conceito de agenciamento proposto por Mauad (2008), pois a fotografia é um dos suportes para narrativas visuais aliadas a elementos textuais e discursivos, que agenciam a memória pública, levando em consideração o local onde a fotografia está exposta, o modo como as narrativas se constroem, quais são os recursos utilizados para compor essa memória pública, sejam eles, textos de jornais, fotografias de acervos particulares, material fotográfico produzido por fotógrafos contratados pelo governo, fontes oficiais, entre outras possibilidades. Tudo isso pode ser encontrado e articulado em um espaço constituído como “Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu”, que aglutina material documental (textual e fotográfico) acerca da formação deste novo território, um dos



episódios relacionados à História do Paraná, mais precisamente na região centro-sul do Estado.

Com isso, a fotografia pública, associada à noção de documento, fornece visibilidade à experiência social de sujeitos históricos, por detrás e diante da câmera, destaca-se tanto como fonte quanto como objeto de estudo da história visual do poder e das culturas políticas. Através da fotografia pública, que está inserida em espaços públicos de construção de memória, surge uma nova forma de agenciamento. “No âmbito dos processos de transformações e adaptações da experiência fotográfica, a noção de engajamento do olhar do fotógrafo pode ser delimitada pelas posições que os fotógrafos ocupam nos espaços sociais e pela prática propriamente fotográfica que vão adquirindo em sua trajetória”. (MAUAD, 2013, p.15)

É neste sentido que o fotógrafo atua como mediador cultural, ao traduzir em imagem técnicas sua experiência subjetiva frente ao mundo social. A noção de mediação cultural tal como apresentada por Raymond Williams (*apud* Mauad 2013) e apropriada por diferentes pensadores latino-americanos (Canclini, 1989; Martin-Barbero, 1997), permite refletir sobre a complexa rede de influências sociais que consubstanciam a produção cultural na sociedade capitalista. A ideia propõe associar mediação ao próprio ato de conhecer e elaborar expressões, no âmbito do ativo processo de produção de representações sociais. Portanto, segundo as formas como capitaliza essa experiência adquirida que o fotógrafo, assume uma postura em face da realidade social que fotografa e, assim, consegue seu reconhecimento profissional.

A fotografia pública, ao longo do século passado, pode ser compreendida segundo dois rumos: o da prática criativa e da expressão crítica do mundo visível (Kracauer, 1980). No primeiro caminho, o da prática criativa, a fotografia, entre várias tendências, foi pensada por um lado, como expressão autoral ligada ao pictorialismo e aos padrões clássicos de representação artística, de outro lado, associada às agências governamentais, à imprensa ilustrada e a produção das notícias, agindo como janelas que se abriam para o mundo, figurando-o da forma mais



realista. Ainda neste segundo rumo ou tendência, a produção fotográfica novecentista associou-se as práticas de registro de social, servindo para documentar as condições de vida de diferentes setores sociais, os deslocamentos humanos, conflitos e situações limite. (MAUAD, 2013, p.16).

Neste segundo caso apresentado pela autora, o agenciamento das imagens poderia ser feito de forma autônoma, como os exemplos das agências fotográficas independentes ou associadas a projetos governamentais. De toda maneira, o envolvimento à causa fotografada orienta escolhas e, portanto, delinea a forma que a imagem vai assumir. Assim, o engajamento político a uma causa, princípio ou regras institucionais define a dimensão autoral da fotografia pública.

Para Ricouer (2004 *apud* Mauad 2013), portanto, a fotografia se torna pública porque se associa às funções de representação de diferentes formas de poder na cena pública. São, ainda, suportes da memória pública sancionada pelas diferentes culturas políticas. Entretanto, é nas formas de agenciamento da fotografia pública que se deflagra o seu potencial de mobilizar as memórias concorrentes e de acionar representações históricas sobre acontecimentos e eventos passados. É na qualidade de memória-arquivo e memória-patrimônio que a fotografia pública revela-se como espaço de disputa por legitimações de visões de mundo, fatos, interpretações.

O objetivo deste estudo é analisar a relação entre a construção de uma memória visual, por meio de fotografias de um acontecimento significativo para a história do Paraná: a formação do Território Federal do Iguaçu. Busca-se entender esta construção de memória visual por meio do agenciamento das imagens relacionadas ao tema e que fazem parte do acervo da Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu, localizado em Laranjeiras do Sul, cidade na região Centro-Oeste do Paraná, assim como pertencentes a acervos particulares de moradores do município.

O termo agenciamento (Mauad 2008) refere-se à biografia das imagens, em sua circulação social e possível construção de uma narrativa visual que contribui para a formação da memória desse assunto. Assim, as imagens aqui apresentadas fornecem pistas importantes para entender as implicações da formação do



Território do Iguaçu para o município de Laranjeiras do Sul, que foi o escolhido como capital justamente por estar em uma das regiões pouco habitadas do Paraná.

A desnacionalização do Oeste paranaense

A preocupação das autoridades brasileiras nas regiões de fronteira com a Argentina e Paraguai surgiu ainda durante o período imperial, em meados do século XIX, antes mesmo de iniciada a Guerra do Paraguai. Precavendo-se de uma possível deterioração nas relações com a Argentina em função da questão dos limites entre os dois países que ainda não estavam definidos, o governo brasileiro criou em 1859 as Colônias Militares de Chopim e Chapecó. Para Colodel (1988 p.98), os militares alegavam que a “região possuía um valor estratégico extremamente valioso e que era no mínimo, temerário deixar esta importante área isenta de qualquer tipo de fiscalização por parte das autoridades imperiais”.

A instalação destas colônias, no entanto, ficou em segundo plano, já que Brasil e Argentina aliaram-se por ocasião da Guerra do Paraguai, tornando praticamente nulo o risco de conflito fronteiriço entre estes países durante a guerra.

Terminada a Guerra do Paraguai, o assunto voltou a preocupar as autoridades brasileiras uma vez que o litígio territorial entre Brasil e Argentina ainda não tinha sido resolvido. Em relação ao extremo oeste paranaense, a ideia da instalação de uma Colônia Militar surgiu entre os oficiais do Exército Imperial ainda durante a Guerra do Paraguai. Segundo Colodel (2003 p.17), os militares entendiam que “a região tinha valor estratégico muito grande e não podia ficar desguarnecida. Deveria ser criada e funcionar como um bastião da defesa nacional dessas fronteiras”, abrigando também sob sua jurisdição “um núcleo urbano, ponto inicial da colonização e povoamento de toda a região”.

As providências para a instalação definitiva da Colônia Militar de Foz do Iguaçu tiveram início somente em 1888, quando o ministro da guerra Thomaz José



Coelho de Almeida resolveu criar uma Comissão Estratégica para tratar dos interesses da região de Foz do Iguaçu.

A insatisfação da população era constante. De acordo com Wachowicz (1982), as próprias populações queixavam-se do grande abandono que sofriam por parte dos Estados do Paraná e Santa Catarina. Outro fato relevante foi que os revolucionários paulistas, em 1924, comandados por Isidoro Dias Lopes na revolução que ficou conhecida como Revolta Paulista⁴, refugiaram-se no Oeste paranaense, revelando à nação “o estado de abandono em que se encontrava a região, a penetração e exploração econômica argentina e o trabalho praticamente escravo existente nos latifúndios”. Wachowicz (1982, p.140) acrescenta:

Aos militares revoltados em 1924, impressionara a situação de desnacionalização que constataram na região: a língua corrente era o guarani e o espanhol, o dinheiro era o peso argentino, a navegação do rio Paraná era controlada pela Argentina (não havia um só vapor brasileiro), a madeira e o mate eram predados pelos capitalistas argentinos. O Estado do Paraná fazia-se presente de duas formas negativas: o fisco e a polícia. As poucas autoridades eram frequentemente denunciadas como coniventes com latifundiários argentinos.

É dentro deste cenário, com o escasso povoamento brasileiro, com a forte presença de paraguaios e argentinos e com a omissão do Estado pelo descaso das autoridades brasileiras com relação à população, que se criou um clima favorável à implantação na região do futuro projeto de Vargas denominado “Marcha para Oeste” e que, em 1930, resultaria na criação do Território Federal do Iguaçu, juntamente com outros territórios federais nas fronteiras brasileiras.

O Território Federal do Iguaçu

A “Marcha para Oeste” tinha como objetivo central incentivar o progresso e a ocupação do Centro-Oeste brasileiro, organizando um plano para que as pessoas

⁴ Após serem vencidos, os revolucionários de 1924 marcharam rumo ao sul do Brasil e, em Foz do Iguaçu, uniram-se aos oficiais gaúchos comandados por Luís Carlos Prestes, no que ficou conhecida como Coluna Prestes. (MUSSOI, 2015, p.56).



migrassem para o interior do país, onde havia muitas terras desocupadas. Além disso, pretendia quebrar os desequilíbrios regionais pela implantação de uma política demográfica que incentivasse a migração, na tentativa de diminuir os desequilíbrios existentes entre as diversas regiões do país, para melhorar a economia local e fortalecer os laços da região com o governo.

Contudo, para que a política de Vargas desse certo, era necessária a criação de uma base de apoio nos estados periféricos, como Goiás, Mato Grosso e Paraná, que ficariam encarregados pela produção de alimentos e matérias-primas capazes de abastecer o novo polo industrial do sudeste (São Paulo) e, por isso, a questão dos territórios federais no Brasil já podia ser observada na primeira divisão administrativa durante a Constituição Imperial, quando os antigos limites das capitanias foram transformados em províncias, por volta de 1821.

O Governo Federal pensava além. Também queria nacionalizar a imensa Região Oeste. Todavia, entendia que era necessário e fundamental que o seu efetivo povoamento fosse uma realidade. Dessa vontade política é que nasceu a política governamental denominada de marcha para o Oeste. Em tese uma maré povoadora que, partindo do litoral já ocupado, penetraria nos sertões brasileiros através de estradas de ferro e de hidrovias serem construídas. (COLODEL, 2003, p.39).

Mas foi apenas em 1937, através de uma ordem constitucional, que Ponta Porã e Iguazu foram desmembrados dos estados do Paraná e Santa Catarina. Foi a partir desta nova ordem constitucional, que o Território Federal do Iguazu passou por uma série de medidas pelo governo federal que, segundo Mussoi (2015), visava o fortalecimento das fronteiras, que podem ser consideradas a fase embrionária do Território Federal do Iguazu. A partir de então, a capital passou a ser Laranjeiras do Sul, cidade localizada no centro-oeste do Paraná e que na época concentrava uma população de pequeno porte, visto que a região era basicamente habitada por pessoas que vivem no campo, já que o centro urbano crescia a passos lentos.

Foi a partir desta nova ordem constitucional, que o Território Federal do Iguazu passou por uma série de mudanças, entre elas, estava a ampliação da faixa



de fronteira (esta criada pela Constituição de 1934), de 100 para 150 quilômetros, a cargo do Conselho Superior de Segurança Nacional para que se autorizasse sua colonização ou aberturas de estradas para o interior. Também se encontrava descrito na nova ordem constitucional que o estabelecimento de condições espaciais para a ocupação de terras na faixa de fronteira procurava garantir o processo de nacionalização da região, as quais somente poderiam ser habitadas se fossem para colonos brasileiros natos ou casados com brasileiras. As propriedades deveriam ter no mínimo 25 hectares e no máximo 100 hectares, respeitando a faixa de 30 quilômetros de ambos os lados das estradas que davam acesso aos terrenos produtivos da época.

O Decreto nº 5.812, de 13 de setembro de 1943, delimitava que todos os territórios acima descritos deveriam deixar uma faixa de fronteira de 150 km instituída pela Constituição Federal outorgada em 1937. A partir disso, os limites iniciais do território foram sendo definidos. Localizado nas terras correspondentes a faixa de fronteiras, na área de limite com a República da Argentina e do Paraguai, o território foi criado pela fusão da parte Oeste e Sudoeste do Paraná e Oeste de Santa Catarina. Segundo Mussoi (2001), para a formação do novo território, o Paraná perdeu 51.452 km² e Santa Catarina 14.402 km². Com a união de territórios paranaenses e catarinenses, o Território Federal do Iguaçu passou a ser uma nova unidade federativa correspondente a um total de 65.854 km².

A lei de criação do Território do Iguaçu não estabeleceu seus municípios, nem definiu a capital. Porém, foram adotadas medidas complementares neste sentido, que seriam tomadas uma semana depois. Em 21 de setembro de 1943, ficou definido que o Território do Iguaçu seria dividido em quatro municípios, com as denominações de “Foz do Iguaçu”, “Clevelândia”, “Mangueirinha” e “Xaçupé”⁵. Segundo Mussoi (2015), havia uma torcida para que a escolhida fosse Foz do Iguaçu. Porém, cerca de oito meses foram necessários para que um novo decreto delimitasse o local definitivo para ser a sede. E, a partir de então, a capital passou a ser Laranjeiras do Sul.

⁵ BRASIL, Decreto-Lei nº 5.839, de 21 de setembro de 1943. Dispõe sobre a administração dos Territórios Federais do Amapá, do Rio Branco, do Guaporé, de Ponta Porá e do Iguaçu.



Com o novo Decreto de nº 6.550, o Território Federal do Iguaçu anexou mais terras, cerca de 3.000 km². A área que passou a fazer parte do território correspondia à chamada Vila de Xagu, subtraindo-a do município de Guarapuava⁶.

As perspectivas de crescimento das regiões que envolviam o Território Federal do Iguaçu aumentavam. Segundo Mussoi (2015), a população via com bons olhos a chegada do Território do Iguaçu, pois impulsionaria o comércio e, conseqüentemente, geraria mais riquezas e infraestruturas para a localidade, que na época encontravam-se precárias.

As memórias fotográficas do fato

A Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu ocupa o espaço onde antigamente foi a primeira prefeitura da cidade. Após uma revitalização, o local passou a ser utilizado para a preservação da memória e a identidade de Laranjeiras do Sul. Como o território foi um dos principais acontecimentos da cidade, a Casa da Memória recebeu este nome fazendo menção ao ocorrido. A casa mede 175 m², foi construída em madeira e tábuas sobrepostas fixadas horizontalmente. Coberta por telhas francesas que se desdobram em várias seções de duas e quatro águas, preserva em sua arquitetura a originalidade da obra que faz parte da história da cidade.

Na parte interna, há algumas divisões temáticas. Móveis e objetos da década de 1940 de quando a casa serviu como residência oficial do secretário-geral, o major Raul Gomes Pereira do Nascimento. Além de materiais sobre o major, a Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu mantém uma sala com fotografias, aparelhos antigos de rádio e televisão que representam o contexto da década de 1940. Ao final do passeio, os visitantes são convidados a assistir um breve vídeo explicativo sobre o território.

⁶A antiga Vila Xagu, ex-Laranjeiras, foi a última área anexada ao Território Federal do Iguaçu e também a contemplada como capital pela proximidade com os grandes centros da época, como Curitiba e Guarapuava.



O principal objetivo da Casa da Memória é comunicar e representar para os visitantes como era a cidade, o que mudou após o território, porque influenciou o crescimento econômico, político e social da cidade e da região que, de acordo com Mussoi (2015), por muitos anos encontrou-se em total abandono.

Portanto, esta pesquisa centra-se no conjunto de fotografias elaboradas durante a existência do Território Federal do Iguaçu, que englobava as regiões Oeste e Sudoeste do Paraná e o Oeste de Santa Catarina. Para a análise, foram utilizadas imagens referentes ao tema que pertencem à Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu e a algumas famílias que mantêm, em seus acervos particulares, imagens que auxiliam a construir uma memória visual a respeito da formação da capital do território, Laranjeiras do Sul, cidade sede entre os anos de 1943 e 1946.

Estas fotografias, produzidas no período de existência da capital do território, compõem os cenários temáticos do local, bem como auxiliam no entendimento das transformações que a cidade passou no período em que foi capital. Além disso, estas imagens reafirmam o uso da imprensa como fonte histórica, perpassando o tempo e o espaço. Os meios de comunicação, por meio do jornalismo, exercem um papel importante para auxiliar a construir a memória visual urbana de um determinado local. Para Ribeiro (2012), atuam na produção de uma ideia de narrativa histórica, não só porque indicam aqueles que, dentre todos os fatos da realidade, devem ser memoráveis no futuro, mas também porque o discurso jornalístico constitui-se como um importante registro do que se passou.

Conforme descreve Mauad (2008), as fotografias estão relacionadas ao processo social que envolve a trajetória das imagens como artefatos, tais como coisas que são guardadas, distribuídas, manuseadas, arquivadas e destruídas. O argumento ajuda a compreender a ideia de agenciamento, pois a circulação e o uso destas fotografias do período em que a cidade foi a capital do Território Federal do Iguaçu auxiliam a compreender sua importância para corroborar a ideia proposta naquele espaço geográfico e político.

Dessa forma, propõe-se uma reflexão sobre o conjunto de fotografias do acervo da Casa da Memória e Cultura do Território Federal do Iguaçu e de outras



imagens pertencentes a famílias locais, referentes ao tema mencionado. Na análise, buscamos informações sobre quem produziu as fotografias, com que intuito, como circularam e com que objetivos, além da descrição das temáticas dessas imagens. Para complementar as informações, foram entrevistados os agentes que doaram as imagens ao acervo. A metodologia das entrevistas seguiu os preceitos da História Oral, de acordo com Meihy (1996), buscando compreender de que maneira se sustentou o circuito de agenciamento das fotografias, quais os rumos que elas tomaram e verificar as possibilidades de interpretação dessas imagens, entre as versões oficiais (seja a da Casa da Memória, da imprensa ou de fotógrafos contratados pelo novo governo) e das famílias.

As entrevistas com pessoas que colecionam arquivos memoráveis, tanto textuais como imagéticos, conforme propõe Mauad (2008), contribuem no processo de produção de sentido social. De acordo com a autora, a fotografia é compreendida como resultante de uma relação entre sujeitos e a imagem, por sua vez, engendra uma capacidade narrativa que se processa numa dada temporalidade. Estabelece-se, assim, um diálogo de sentidos com outras referências culturais de caráter verbal e não-verbal. As imagens nos contam histórias, atualizam memórias, inventam vivências, imaginam a história. Esse campo é o que define a ordem visível (e do invisível).

Em meados do século XX, a prática fotográfica ainda era um *hobby* caro de uma classe em ascensão, por isso, restrita a órgãos públicos ou a famílias com poder aquisitivo suficiente para sustentar a compra de equipamentos, filmes fotográficos, o pagamento de revelações ou a contratação de fotógrafos profissionais.

A imagem fotográfica fornece informações acerca do objeto fotografado, sejam elas relativas a determinado assunto que ocorre na realidade visível, material, mas também em motivos puramente abstratos ou ficcionais. Para Kossoy (2001), isso significa que são ilimitadas as possibilidades temáticas. A criação flui na imaginação do fotógrafo e são infinitas as possibilidades de interpretação. De acordo com Le Goff (1985, p.39), a fotografia revoluciona a memória, multiplica-a e



democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visual nunca antes atingida, permitindo assim, guardar a memória do tempo. Portanto, as fotografias contribuem para um processo de confirmação e legitimação dos fatos que já ocorreram.

Para a seleção das imagens aqui apresentadas, alguns critérios foram seguidos. As fotografias selecionadas fazem parte do acervo pessoal de laranjeirenses que guardam as mesmas e também de fotografias que fazem parte do acervo da Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu, buscando observar os caminhos percorridos por estas imagens, bem como sua carga histórica. Para coletar estas fotografias, foram necessárias entrevistas, que contribuem para a compreensão de como se consolidou o Território Federal do Iguaçu e quais mudanças afetaram Laranjeiras do Sul, bem como entender a própria relevância da fotografia para aqueles que a detêm e como utilizam-na para rememorar ou narrar visualmente os fatos.

No processo da pesquisa, foram encontradas fotografias com fontes diferenciadas: as imagens cedidas por famílias que, ao longo de várias décadas, preservaram as imagens que contam a história de um período de transformação da cidade; um relatório com informações do território que é de responsabilidade de Marco Aurélio Pellizzari Lopes⁷ e as fotos da Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu que fazem parte de um acervo que, no período do território, foram publicadas no jornal *O Iguaçu*.

Das três fontes de pesquisa encontradas, o presente trabalho analisa o circuito de agenciamento das fotografias que foram publicadas pelo jornal e que, portanto, agora fazem parte da Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu e as fotografias das famílias, que contribuem para duas visões com relação ao território: a oficial e a de moradores da localidade.

Popularmente conhecido como “domadário dedicado aos interesses do território”, o jornal *O Iguaçutinha* como diretor Beneval de Oliveira. Circulava semanalmente na capital e em todos os municípios que formavam o território.

⁷ Nascido em Laranjeiras do Sul, Marco Aurélio Pellizzari Lopes é advogado. Possui materiais de caráter documental sobre o território, que faz parte de um acervo familiar. Quem iniciou a compilação das informações sobre o território foi seu pai, que também era advogado: Xenofonte de Freitas Lopes.



Por se tratar de um órgão de divulgação do Território Federal do Iguaçu, publicava os atos oficiais e as notícias governamentais, além de notas de protesto, notícias sociais, publicidade e fotografias. Durante o período de existência do território, já havia movimentos a nível estadual pela extinção do território e a incorporação ao Paraná e a Santa Catarina das regiões que lhes haviam sido tiradas, gerando assim a publicação de uma coluna intitulada de “Fatos e boatos”(CAMARGO, 1999, p.134). O órgão de imprensa defendia, portanto, os interesses do Território Federal do Iguaçu. Porém, o semanário teve vida curta, em virtude de seu lançamento ter acontecido um ano antes da extinção do território.

Portanto, as fotografias aqui selecionadas dizem respeito ao acervo da Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu, que circularam no jornal “*O Iguaçu*” e da família de João Olivir Camargo e Marco Aurélio Pellizzari Lopes, ambos laranjeirenses e moradores da cidade até os dias de hoje⁸.



Fotografia 1 –Instalações de funcionários

Fonte: Acervo pessoal de João Olivir Camargo. Esta fotografia é datada de 13 de novembro, sem indicação do ano e nem do nome do fotógrafo.

⁸ Para a redação deste artigo, foram selecionadas apenas três imagens, por conta do espaço disponível. As demais imagens utilizadas para a análise encontram-se na Casa da Memória e em posse dos entrevistados, em seus respectivos acervos particulares.



A imagem retrata as casas recém-construídas para os funcionários do governo, entre eles estava localizada a residência do capitão Antônio Joaquim de Camargo, figura de destaque no cenário político da cidade naquele período. Esta fotografia pertence a João Olivir Camargo, mas algumas de suas cópias foram cedidas também para a Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu no período de sua inauguração. A imagem não foi publicada no jornal.

Durante os anos que sucederam o fim do Território Federal do Iguaçu, esta fotografia fez parte do acervo particular de Camargo⁹(2017). Segundo ele, muitas fotografias que fazem parte de seu acervo foram produzidas por outras famílias, mas a vontade de conhecer cada vez mais sobre este acontecimento da cidade fez com que o senhor encontrasse motivação para colecioná-las. Portanto, a partir da fotografia, novas formas de ver a imagem foram sendo estimuladas. Neste aspecto, a prática fotográfica se investe na comunidade de imagens constituída por temas, acontecimentos, pessoas e lugares que tanto orientam a compreensão dos processos de construção de identidades sociais, raciais, políticas, étnicas, nacionais, quanto corrobora o papel da fotografia pública independente nesse processo. (Mauad, 2013, p.18)

Durante o governo do território, estabeleceu-se um plano de construção de casas para funcionários e operários. De acordo com Mussoi (2015), a partir deste plano, deveriam ficar prontas 40 casas para operários e vinte e cinco para funcionários, todas elas localizadas na capital. O objetivo do governo, de acordo com Camargo (2017), era construir em 1947 casas nas sedes dos municípios, com o desejo de alojar a todos os funcionários, pelo menos os chamados “feitores”¹⁰ e “chefes de turmas”.

As casas, construídas especialmente para os funcionários seguiam um mesmo formato de construção. Com madeira em abundância no terceiro planalto paranaense, as casas utilizavam este tipo de material. Naquele período, instalou-se a

⁹ Entrevista concedida às autoras em 23 de fevereiro de 2017. Transcrição de posse das autoras.

¹⁰ “Feitores” eram os encarregados de vigiar o trabalho dos outros funcionários. Em tempos de Brasil Colonial, em geral eram os feitores que, sob as ordens dos senhores, aplicavam os castigos.



energia elétrica, por meio de geradores movidos a motores na cidade. Para Camargo (2017), conquistas chegaram à cidade após o andamento de obras públicas.

A saúde pública melhorou na cidade, porque foram criados postos de saúde e enfermarias, já que foi devido à polícia-sanitária ser muito ativa nos municípios de Palmas e Guarapuava, os leprosos procuraram se refugiar no território. E foi a partir disso que as coisas foram melhorando, e foi necessário tomar medidas para que tudo ficasse sob controle. (CAMARGO, 2017).

De acordo com dados da Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguazu, as obras iniciadas e concluídas na capital foram: 11 prédios residenciais para funcionários, construções de madeira com área útil de 68,50m², e sete residências para operários, também de madeira; uma estação de rádio transmissora, um hospital mirim e o fórum. Todas estas obras foram construídas na capital, Laranjeiras do Sul. Construções representativas também apareceram em outras regiões do território, como escolas, hotéis e revitalizações na rede ferroviária que ligava a capital a outras regiões do território.





Fotografia 2 – Inauguração dos Correios

Fonte: Acervo pessoal de João Olivir Camargo. Esta imagem pertence a Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu. Sem indicação da data em que foi tirada bem como de quem fotografou, esta fotografia circulou no território por meio do jornal O Iguaçu.

Nesta imagem, há várias formas de agenciamento, seja do fotógrafo para o jornal ou do recorte de jornal para compor o acervo da Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu. Na foto, estão os funcionários e seus respectivos familiares, que posam na entrada do estabelecimento. Para Camargo (2017), ter uma casa de correios na capital foi sinal de orgulho, visto que, pela distância dos grandes centros, isto seria de grande valia para a comunicação com as outras regiões do território.

Ter empresas ou até bancos ou setores públicos na capital era um sinal de que os investimentos que realmente estavam dando certo e que a cidade só tendia ao crescimento. (CAMARGO 2017)

Nesta fotografia, é possível novamente ver que as construções seguiam um formato de construção. A madeira prevalecia, em virtude de sua abundância. Outro aspecto notável é o número significativo de crianças que aparecem na foto. Todas eram parte das famílias dos funcionários.





Fotografia 3 – A precariedade das estradas do Território

Fonte: Acervo pessoal de Marco Aurélio Pellizzari Lopes. Esta fotografia que faz parte do acervo pessoal de Marco Aurélio Pellizzari Lopes, é datada de 1947. Sem indicação de quem fotografou, bem como quem são os fotografados, esta fotografia é de responsabilidade de Marco Aurélio.

Esta fotografia demonstra a precariedade das estradas e seus frequentes atoleiros que, de acordo com Mussoi (2015), era um fator prejudicial para o desenvolvimento da região. O autor explica que o segundo governador do Território do Iguaçu, Major Frederico Trotta, nomeado em 6 de fevereiro de 1946, entrou em exercício em 5 de março daquele ano, permanecendo no cargo mesmo após a extinção do território, em 18 de setembro de 1946. Logo que foi comunicado que iria governar o território, Trotta procurou inteirar-se dos assuntos que lhes diziam respeito. Um dos pontos que demonstravam sérios problemas era o plano rodoviário. Trotta percorreu o território acompanhado pelos diretores de divisão para que “estudassem concretamente os casos que lhes fossem afetos”.(Mussoi 2015, p.35).

Em relação às rodovias, o governador estabeleceu um plano rodoviário, apontando as principais estradas que deveriam ser construídas, suas distâncias e benefícios que inegavelmente trariam à população. Ainda em 1946, o programa rodoviário do governo de Trotta previa uma série de realizações dentro de um plano para o território. Porém, com a sua extinção e o retorno da sua área aos respectivos estados de origem, o plano rodoviário do território foi paralisado e perdido para sempre.



Antes mesmo da redemocratização do Brasil, ainda durante o governo de Getúlio Vargas, intelectuais paranaenses teriam iniciado o movimento pela recuperação da área desmembrada do Paraná para a formação do território. De acordo com Mussoi (2015), realizadas as eleições de dezembro de 1945, com a vitória do General Eurico Gaspar Dutra para presidente da República e os novos parlamentares assumindo seus trabalhos na Assembleia Nacional Constituinte, surge um novo cenário sobre o qual as forças políticas paranaenses e catarinenses se mobilizaram com o objetivo de reconquistar a área desmembrada para a formação do Território Federal do Iguaçu.

O governo criou então um ato de extinção do Território Federal do Iguaçu. Este ato se deu com a aprovação pelo Plenário da Assembleia Nacional Constituinte no dia 8 de setembro de 1946, pelo Art. 8º do ato das disposições transitórias da nova Constituição. De acordo com Camargo (1999), a proposta original apresentada pelas lideranças do movimento com 119 assinaturas sob a forma de emenda supressiva, tinha sido aceita e aprovada pela Comissão Constitucional no início de setembro, com a seguinte redação: “Ficam extintos os atuais Territórios do Iguaçu e Ponta Porã, cujas áreas volverão aos estados de onde foram destacados”. Após o ato proposto pelo governo de Eurico Gaspar Dutra, não houve registros de oposição pela população, mesmo havendo até hoje pessoas que defendem a ideia do Território Federal do Iguaçu.

Ao analisar o circuito de agenciamento das fotografias, é importante ressaltar que as fotografias presentes nesta pesquisa dizem respeito ao Território Federal do Iguaçu, cedidas por moradores da cidade e pela Casa da Memória e Cultura Território Federal do Iguaçu, e todas elas traçaram caminhos distintos e olhares diferenciados sobre o mesmo assunto.

Considerações Finais



A ideia de criação do Território Federal do Iguaçu havia sido estudada desde a década de 1920 e encontrava apoio do Estado das Missões, nos planos capitalistas riograndenses e pelo temor da penetração argentina, que já vinha ocorrendo sobretudo na região de Foz do Iguaçu. Segundo Camargo (1999), as lideranças do Oeste do Paraná se manifestavam, desde a sua criação, contra o território.

De acordo com Camargo (1999 p.34), para a população de Laranjeiras do Sul, a extinção do território foi uma surpresa e pôs fim às esperanças de progresso e de uma vida melhor. Extinto o Território Federal do Iguaçu, Laranjeiras do Sul voltou a ser “apenas” um distrito do município de Guarapuava. “Os munícipes sentiram-se valorizados, por morarem em uma capital de estado. E isso era constatado principalmente pela proximidade de Laranjeiras do Sul com os grandes centros, como Curitiba, por exemplo”.

Segundo Mussoi (2015), as políticas públicas implementadas no Território do Iguaçu tiveram como consequência o surgimento de um movimento migratório de trabalhadores, principalmente colonos gaúchos, em busca de novas terras para plantar ou outras oportunidades de trabalho. O território estaria desta forma cumprindo com um de seus objetivos: a ocupação dos imensos espaços vazios da fronteira meridional do Brasil traçado no projeto de Vargas.

A fotografia pode ser considerada como um testemunho, pois ajuda a construir um contexto de realidade. De acordo com Kossoy (2001), toda a fotografia é produzida com uma certa finalidade. Se um fotógrafo desejou ou foi incumbido de retratar determinado personagem, ou qualquer um dos infinitos assuntos que, por uma razão ou outra demandaram sua atuação, esses registros foram produzidos com uma finalidade documental iconográfica.

O que de fato se observa quando estudamos a história da prática fotográfica e nela incorporamos a fotografia como registro da experiência histórica, é a multiplicação dos seus usos e funções ao ponto de não podermos mais falar de fotografia no singular. (MAUAD, 2013, p.02-03).



Dessa forma, a fotografia, além de ser um resíduo do passado, é também um testemunho visual no qual se pode detectar, de acordo com Kossoy (2001), tal como ocorre nos documentos escritos, os elementos constitutivos que lhe deram origem do ponto de vista material. Por outro lado, apesar de sua credibilidade, nelas também ocorrem omissões intencionais, acréscimos e manipulações de toda a ordem.

Pode-se dizer que o conjunto de fotografias (em seus diversificados agenciamentos), narrativas textuais, testemunhos orais, discursos oficiais e álbuns de família contribuem para formar uma visualidade acerca da formação do Território Federal do Iguaçu. De acordo com a perspectiva de Mirzoeff (*apud* Linares2015), o termo visualidade é um processo composto de percepções visuais, bem como de associações entre informação, imaginação e uma compreensão específica do espaço físico e psíquico. Dessa forma, a visualidade é uma prática discursiva de manipulação e regulação do real que produz efeitos materiais.

As imagens aqui apresentadas, que fazem parte do acervo da Casa da Memória e Cultura do Território Federal do Iguaçu e de famílias de Laranjeiras do Sul, contribuem para a formação de um imaginário e para a construção da memória visual urbana de Laranjeiras do Sul entre os anos 1943 e 1946. Além disso, as fotografias, juntamente com os testemunhos de quem teve pessoas próximas vivenciando o acontecimento, auxiliam a compor o acervo imagético que contribui para a formação da memória visual acerca desse tema, tão caro para a história dos moradores de Laranjeiras do Sul.

Referências

CAMARGO, João Olivir. Raízes da nossa terra: a história épica e contemporânea. Editora Vicentina. Laranjeiras do Sul: 1999.

CAMARGO, João Olivir. Entrevista concedida às autoras em 23 de fevereiro de 2017. Transcrição de posse das autoras.



COLODEL, José Augusto. *Obrages & companhias colonizadoras: Santa Helena na história do oeste paranaense até 1960*. Santa Helena, PR: Prefeitura Municipal, 1988, p.37.

COLODEL, José Augusto. *Cinco Séculos de História*. In: PERIS, Alfredo Fonseca. (Org). *Estratégias de Desenvolvimento Regional – Região Oeste do Paraná*. Cascavel: Edunioeste, 2003.

DUARTE, Jorge. *Entrevista em profundidade*. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (Orgs). *Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação Social*. 2ª ed. São Paulo: Atlas, 2005.

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

LE GOFF, Jacques. "Memória", em *Enciclopédia Einaudi*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, vol. I (Memória-História).

Linhares, Claudia R.P. *A imagem colonizada*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.

MAUAD, Ana Maria. *Fotografia pública, e cultura do visual, em perspectiva histórica*. Rio de Janeiro, RJ: Editora UFF, 2013.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Manual de História oral: 5º Edição*, fevereiro de 2005 – São Paulo: editora Loyola, 1996.

MUSSOI, Arno Bento. *Território Federal do Iguaçu: Perspectivas para o desenvolvimento regional*. Laranjeiras do Sul: Ed. Cantu, 2015.

WACHOWICZ, Ruy C. *Obrageros, Mensus e colonos – História do oeste paranaense*. Curitiba:ed. Vicentina, 1982.



A fotografia de família como evidência histórica

Júllia MENDES PESTANA DOS SANTOS¹

Resumo. Dentre a diversidade de imagens, escolhe-se a fotografia de família para a discussão sobre o conhecimento. No caso da fotografia, os veículos incluem desde os tradicionais álbuns de retrato até os bytes de uma imagem digitalizada, podendo a circulação limitar-se ao ambiente familiar ou ampliar seus caminhos navegando pela Internet. No âmbito do trabalho, tratamos a fotografia como um documento repleto de peculiaridades que acompanhou as mudanças sociais, assim, contendo uma série de informações importantes do ponto de vista cultural e histórico, além de servir como memória. A metodologia utilizada é através da descrição das fotografias de família, baseada na tabela de Categorias Informacionais de Smit (1987), assim utilizando a observação sobre sua relevância. A História necessita de um objeto de investigação, e para ser bem sucedida, são necessárias fontes imagéticas, orais, escritas. Por isso, ao analisarmos uma imagem, devemos decifrar seus códigos e perceber seus silêncios, é como dizemos: “uma imagem fala mais que mil palavras”.

Palavras-chaves: Fotografia de família, Memória, Evidência Histórica.

Introdução

A imagem fotográfica é o que resta do acontecido, é o fragmento de uma realidade passada, tornando-se ocorrência de um fato histórico. Na nossa vida convivemos de forma mais intensa, em cenários que circulam objetos, produtos, pessoas e, principalmente, imagens, as quais nos transmitem de forma explícita ou implícita, mensagens e diversas informações. Saber interpretar de maneira correta

¹ Mestranda em Ciência da Informação- Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Filosofia e Ciências, (Marília).



os signos visuais tornou-se uma necessidade do ser humano. Atualmente vivemos numa era onde as imagens cada vez mais estão sendo produzidas de forma inovadora, rápida e dinâmica. Como temos que conviver diariamente com essa produção infinita, melhor será se aprendermos a avaliar essa cultura visual, sua função, sua forma e seu conteúdo. O uso da imagem deve ser significativo, deve ter intencionalidade, e também sendo necessário ter qualidade. De acordo com Rouillé

A fotografia, no entanto não mostra nem mais nem melhor, como acreditam seus adeptos, nem menos, como afirmam seus adversários. Mostra alguma coisa diferente, faz surgir outras evidências, por propor novos procedimentos de investigação e a colocação do real em imagens [...] (2009, p.41).

Mauad (1996, p.12) corrobora que “a fotografia deve ser considerada como produto cultural, fruto de trabalho social de produção sígnica. Neste sentido, toda a produção da mensagem fotográfica está associada aos meios técnicos de produção cultural”. Já para Kossoy (2001), a fotografia é uma forma de expressão cultural, na qual foram registrados do tempo, aspectos como religião, costumes, habitação, enfim, acontecimentos sociais de diversas naturezas foram objetos documentados através da imagem. Através da leitura de imagens, seja qual for o objeto de investigação, é imprescindível o uso de fontes documentais para fundamentar a pesquisa. Pois os documentos em geral, são provas históricas produzidas pelo homem. No âmbito do trabalho, tratamos a fotografia como um documento repleto de peculiaridades que acompanhou as mudanças sociais. Abordaremos mais precisamente as fotografias de família.

História da Fotografia

No decorrer da história a fotografia foi se popularizando, mas foi na segunda metade do século XIX que começaram a surgir imagens que relatavam os espaços rurais e urbanos da época, e a expressar a cultura dos povos e países do



mundo. Essa produção e divulgação da fotografia no século XIX permitiu a humanidade uma intimidade com o mundo das imagens impressas. Mas foi no final do mesmo século que ocorreram transformações, pois a fotografia deixa de ser tratada como um documento imagético passível de interpretação, e passa a se tornar uma representação do mundo, podendo variar de acordo com a cultura de quem a produziu e de quem a interpreta. Pois a narrativa histórica partia do pressuposto que os documentos eram expressão da verdade, e as imagens, quando muito, poderiam servir de ilustração como uma reprodução fiel do real. A fotografia foi marcada por polêmicas ligadas aos seus usos e funções. Para Mauad (1996, p.2) “[...] sua difusão provocou uma grande comoção no meio artístico, marcadamente naturalista, que via o papel da arte eclipsado pela fotografia, cuja plena capacidade de reproduzir o real, através de uma qualidade técnica irrepreensível, deixava em segundo plano qualquer tipo de pintura”. Segundo Rouillé (2009) a ascensão da fotografia coincide com a economia de mercado e a bolsa de valores na Europa ocidental, principalmente nas cidades de Paris e Londres. Com o desenvolvimento da indústria ótica e química, ocorreu uma especificação dos produtos fotográficos e uma compactação das câmaras, possibilitando uma ampliação do número de profissionais e usuários da fotografia. Em 1888, já era possível contar com as indústrias Kodak, tornando-se a base da fotografia acessível a todos. A técnica fotográfica continuou se desenvolvendo no decorrer dos anos, chegando às famosas máquinas portáteis, eliminando a ajuda de um fotógrafo profissional. Era a grande popularização do registro fotográfico no âmbito privado e público, tornando-se documentos. Somente em meados do século XX as imagens constituíram-se como fontes documentais e objeto de pesquisa no campo científico.

Fotografia como evidência histórica

As imagens fotográficas foram utilizadas como a principal fonte histórica em diversas situações do passado, na época da escravidão, guerra de canudos, ditadura militar entre outras. Historicamente a fotografia compõe a textualidade de



uma determinada época. Do mesmo jeito que os textos históricos não são autônomos, e necessitam de outros textos para sua compreensão, o mesmo se encaixa para a fotografia. De acordo com Mauad (1996) a fotografia na qualidade de texto, na característica da produção e leitura da mesma, deve ser concebida como uma mensagem que se organiza a partir de dois segmentos: expressão e conteúdo. O primeiro envolve escolhas técnicas e estéticas, tais como iluminação, enquadramento, definição de imagem, contraste, etc. Já o segundo é determinado pelo conjunto de objetos, pessoas, lugares e vivências que compõem a fotografia. Para ela ser utilizada como fonte histórica, ultrapassando seu aspecto ilustrativo, deve-se compor uma série extensa no sentido de dar contas das diferenças e semelhanças próprias no conjunto de imagens que foram escolhidas para serem analisadas. Mauad (1996, p.10) corrobora que

[...] a análise histórica da mensagem fotográfica tem na noção de espaço a sua chave de leitura, posto que a própria fotografia é um recorte espacial que contém outros espaços que a determinam e estruturam, como, por exemplo, o espaço geográfico, o espaço dos objetos (interiores, exteriores e pessoais), o espaço da figuração e o espaço das vivências, comportamentos e representações sociais.

As imagens são históricas, dependem das variáveis técnicas e estéticas do contexto histórico que as produziram, e das diferentes percepções e visões do mundo. Para Mauad (1996, p.10) “[...] as fotografias guardam, na sua superfície sensível, a marca indefectível do passado que as produziu e consumiu”. Algum dia essa fotografia já foi memória presente, pertencente àqueles que a possuíam, as guardavam e colecionavam como uma lembrança, uma relíquia, testemunho ou evidência. Desse modo, para analisarmos uma fotografia como evidência histórica é preciso ter conhecimento quanto à especificidade da linguagem, conhecer seus limites e as possibilidades. Para Rubim e Oliveira (2010, p.10) “a leitura de imagens implica compreensão, entendimento, significação e conhecimento. É preciso ir além do que se vê, rompendo com a superficialidade do visível e imediato e aprofundar o diálogo sugerido e implícito na obra”.



Fotografias de família

Para Mauad (1996) a fotografia de família, relata um modo de vida representado através de pessoas, objetos, poses, olhares fotografados. Segundo Leite (2001), a leitura da fotografia em muitos casos, independente de sua produção se remetem frequentemente a circunstâncias e condições da produção, para uma boa compreensão adequada da mensagem transmitida. A autora em seu livro analisa séries históricas de fotografias de família, considerando como fotografia histórica toda aquela que tem sido produzida há algum tempo, com relação ao momento em que é analisada pelo observador. Assim, observando e compreendendo as potencialidades históricas das fotografias. Foram analisados álbuns de famílias de imigrantes, vindos para São Paulo entre 1890 e 1930, durante a chamada Grande Imigração, e a mesma observou que a prática de fazer retratos de família era generalizada entre todas as classes sociais. O estudo da autora serviu de base para verificação de uma possibilidade de se levantar conteúdos mais específicos e abrangentes a partir das imagens de família coletadas, permitindo seu uso como fonte histórica. Para Leite (2001, p.75)

Existe a necessidade de se levarem em conta as condições técnicas em que foram tirados os retratos. A posição estática, a pose, não pode ser atribuída inteiramente à imagem que a família queria transmitir de si mesma, se quando foi produzida a imagem fotográfica exigia um longo tempo de exposição [...]

Desse modo, as imagens fotográficas contém uma série de informações importantes do ponto de vista cultural e histórico, além de servir como memória. Para Leite (2001), a fotografia de família poderia talvez ser tomadas como um equivalente da memória coletiva, como a imagem fixada de um tempo que parou. A fotografia apresenta-se como elemento privilegiado para materialização da memória. Para Jacques Legoff (1990), a fotografia possibilita a multiplicação e a



democratização da memória, assim oferecendo precisão e verdade que as demais fontes não conseguiram.

Descrição das fotografias

Fazer a descrição de uma imagem fotográfica não é fácil, pois é uma tarefa complexa e requer muito tempo e atenção, devido à quantidade de significados que um único documento pode apresentar. Segundo Barreto (2007) o conteúdo visual de imagens pode ser classificado em dois tipos principais:

- Conteúdo primitivo de imagens – refere-se aos elementos básicos que compõem a imagem; são características visuais que podem ser reconhecidas e extraídas automaticamente pelo computador com reconhecimento de padrões e visão computacional. Conteúdos primitivos são em geral de natureza quantitativa;
- Conteúdo complexo de imagens – refere-se aos padrões de uma imagem que são percebidos por seres humanos como fontes de significados. Dificilmente podem ser identificados por máquinas e são principalmente de natureza qualitativa. (BARRETO, 2007, p.4)

Para análise das fotografias de família, será feita uma observação sobre sua relevância, assim evitando descrições longas e excessivas em relação às características de conteúdo visual de cada imagem. A análise das imagens foi elaborada através da tabela de categorias informacionais baseada em Smit (1987), segue tabela para descrição das categorias logo abaixo:

Tabela 1: Categorias Informacionais

QUEM	Seres vivos, objeto, artefato entre outros.
ONDE	Ambiente, localização da imagem no espaço geográfico.



QUANDO	Localização da imagem no tempo.
O QUE/COMO	Ação, descrição de detalhes.

Fonte: SMIT (1987, p.109).

A análise e tratamento desse conteúdo imagético devem ser minuciosamente aplicados, pois facilita a recuperação. Elliott e Madio (2015, p.14) corroboram que

Os conhecimentos básicos de como tratar a informação fotográfica é importante para que não ocorresse o risco da perda em sua recuperação. Do ponto de vista dos conteúdos imagéticos, não podemos perder de vista o contexto de produção das imagens, pois acreditamos serem fundamentais esses dados para a compreensão da mensagem a ser transmitida.

Tratar essa informação fotográfica é importante para que não ocorra a perda em sua recuperação. Assim não perdendo o contexto de produção das imagens, pois são elementos fundamentais para a compreensão da mensagem a ser transmitida. A seguir apresentaremos as análises das fotografias registradas de algumas famílias de soldados que lutaram durante a Segunda Guerra Mundial.



Figura 1- Soldado Inglês e filho
Fonte: Francisco Miranda (2017).



Tabela 2: Categoria Informativas- FIGURA 1

QUEM	Soldado Inglês e seu filho
ONDE	Inglaterra
QUANDO	1940
COMO	Pai com filho no colo

Fonte: Elaborado pela autora (2017).

Resumo: Soldado inglês visitando sua família, fardado, com seu filho no colo, durante a 2ª Guerra Mundial.

Palavras-chave: Soldado inglês, família.



Figura 2- Família se despedindo

Fonte: Francisco Miranda (2017).

Tabela 3: Categoria Informativas- FIGURA 2

QUEM	Pai soldado, esposa e seu filho
ONDE	2ª Guerra Mundial
QUANDO	1940
COMO	Em um trem se despedindo

Fonte: Elaborado pela autora (2017).



Resumo: Pai, soldado durante a 2ª Guerra Mundial, dentro do vagão de um trem se despedindo de sua esposa e seu filho partindo para guerra.

Palavras-chave: soldado no trem, família.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a sua descoberta até os dias de hoje a fotografia vem acompanhando o mundo contemporâneo, registrando sua história numa linguagem de imagens. Uma história múltipla, constituída por grandes e pequenos eventos, por personalidades mundiais e por gente anônima, por lugares distantes e exóticos e pela intimidade doméstica, pelas sensibilidades coletivas e pelas ideologias oficiais. A História necessita de um objeto de investigação, e para ser bem sucedida, são necessárias fontes imagéticas, orais, escritas. Por isso, ao analisarmos uma imagem, devemos decifrar seus códigos e perceber seus silêncios, é como dizemos: “uma imagem fala mais que mil palavras”. Visto que a mesma não reproduz a realidade, mas se reconstrói a partir de uma linguagem própria, que nos permite notar acontecimentos através de outros meios que não conseguiríamos perceber. Assim, as imagens são representações do mundo na qual são elaboradas para serem vistas por todos. A utilização da imagem enquanto evidência histórica, e falamos aqui mais propriamente da fotografia de família, requer o que Mauad (1996, p.78) chama de “habilidade de interpretação”. A fotografia de família além de apresentar-se como memória familiar, permite a leitura de uma cultura da época, é um documento imagético passível de interpretação, tornando-se documentos culturalmente construídos.

REFERÊNCIAS



BARRETO, Juliano Serra. Desafios e avanços na recuperação automática da informação audiovisual. *Ciência da Informação*, Brasília, D.F: IBICT, v. 36, n.3, p. 17-28, set. / dez.2007. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ci/v36n3/v36n3a03.pdf>>. Acesso em 25/nov.

ELLIOTT, Ariluci Goes; MADIO, Telma Campanha de Carvalho. A fotografia como documento e suporte à construção da memória. XVI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, out./2015.

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

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. Disponível em < <http://memorial.trt11.jus.br/wp-content/uploads/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf>>. Acesso em 02/nov.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. 3.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. Disponível em< [https://books.google.com.br/books?id=e_JMnL0dey8C&pg=PA6&lpg=PA6&dq=LEITE E,+Miriam+Moreira.+Retratos+de+fam%C3%ADlia.+3.ed.+S%C3%A3o+Paulo:+Edusp,+2001.&source=bl&ots=qPRZ3fsPbn&sig=zsTo07sfHCAZE_2E9Jjxu8sK3L8&hl=ptBR&sa=X&ved=0ahUKEwiV4qfl9NDQAhWGFpAKHd4_CmkQ6AEIMTAC#v=onepage&q=LEITE%2C%20Miriam%20Moreira.%20Retratos%20de%20fam%C3%ADlia.%203.ed.%20S%C3%A3o%20Paulo%3A%20Edusp%2C%202001.&f=false](https://books.google.com.br/books?id=e_JMnL0dey8C&pg=PA6&lpg=PA6&dq=LEITE,+Miriam+Moreira.+Retratos+de+fam%C3%ADlia.+3.ed.+S%C3%A3o+Paulo:+Edusp,+2001.&source=bl&ots=qPRZ3fsPbn&sig=zsTo07sfHCAZE_2E9Jjxu8sK3L8&hl=ptBR&sa=X&ved=0ahUKEwiV4qfl9NDQAhWGFpAKHd4_CmkQ6AEIMTAC#v=onepage&q=LEITE%2C%20Miriam%20Moreira.%20Retratos%20de%20fam%C3%ADlia.%203.ed.%20S%C3%A3o%20Paulo%3A%20Edusp%2C%202001.&f=false)>. Acesso em 10/nov.

MAUAD, Ana Maria. *Através da imagem: fotografia e história interfaces*. Tempo: Rio de Janeiro, v.1, n.2, 1996, p.73-98.

MIRANDA, Francisco. Blog. Disponível em: <<https://chicomiranda.wordpress.com/category/exercito-ingles/>>. Acesso em: 25/nov.

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



RUBIM, Sandra Regina Franchi; OLIVEIRA, Terezinha. A imagem como fonte e objeto de pesquisa em historiada educação. Maringá: Universidade Estadual de Maringá. Seminário de Pesquisa do PPE, 2010.

SMIT, J. W. A análise da imagem: um primeiro plano. In: _____.(Coord.) Análise documentária: a análise de síntese. Brasília, D.F: IBICT, 1987. Disponível em <<http://amormino.com.br/livros/20140704-analise-documentaria.pdf>>. Acesso em 25/nov.



VOLUME 9

