



**CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONALIZANTE
EM PATRIMÔNIO CULTURAL**

***QUANDO O PATRIMÔNIO É UMA IMAGEM QUE QUEBRA:
POLÍTICAS DE ACESSO E PRESERVAÇÃO DE
COLEÇÕES FOTOGRÁFICAS DE NEGATIVOS DE VIDRO***

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Cristina Strohschoen

Santa Maria, RS, Brasil.

2012

**QUANDO O PATRIMÔNIO É UMA IMAGEM QUE QUEBRA:
POLÍTICAS DE ACESSO E PRESERVAÇÃO DE
COLEÇÕES FOTOGRÁFICAS DE NEGATIVOS DE VIDRO**

Cristina Strohschoen

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissionalizante em Patrimônio Cultural, área de concentração História e Patrimônio Cultural, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Patrimônio Cultural**

Orientador: Prof. Dr. Carlos Blaya Perez

Santa Maria, RS, Brasil.

2012

S921q Strohschoen, Cristina

Quando o patrimônio é uma imagem que quebra: políticas de acesso e preservação de coleções fotográficas de negativos de vidro / por Cristina Strohschoen. Santa Maria : UFSM, CESH, 2012.

152 p. : il. ; 30 cm

Acompanha manual sob o título: Recomendações para preservação de coleções fotográficas com negativos de vidro.

Orientador: Carlos Blaya Perez.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de Pós-Graduação Profissionalizante em Patrimônio Cultural, RS, 2012

1. Fotografia 2. Preservação 3. Arquivologia 4. Negativos de vidro 5. Difusão
I. Perez, Carlos Blaya II. Título.

CDU 77.026

Ficha catalográfica elaborada por Cláudia Terezinha Branco Gallotti – CRB 10/1109
Biblioteca Central UFSM

©2012

Todos os direitos autorais reservados a Cristina Strohschoen. A reprodução de partes ou do todo deste trabalho só poderá ser feita mediante a citação da fonte.

Endereço: Rua Doutor Astrogildo de Azevedo – 331 ap. 302, Santa Maria – RS, 97015 150

Endereço eletrônico: crisarquivista@gmail.com

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Ciências Sociais e Humanas
Programa de Pós-Graduação Profissionalizante
em Patrimônio Cultural**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a dissertação de mestrado

**QUANDO O PATRIMÔNIO É UMA IMAGEM QUE QUEBRA:
POLÍTICAS DE ACESSO E PRESERVAÇÃO DE
COLEÇÕES FOTOGRÁFICAS DE NEGATIVOS DE VIDRO**

elaborada por
Cristina Strohschoen

como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Patrimônio Cultural

Comissão Examinadora:

Carlos Blaya Perez, Dr.
(Presidente/Orientador)

Glaucia Vieira Ramos Konrad, Dra. (UFSM)

Ivo Canabarro, Dr. (UNIJUÍ)

Santa Maria, 16 de março de 2012.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Carlos Blaya Perez, pela orientação e aprendizado;
Ao professor Ivo Canabarro, pelas interações sobre fotografia e anos de amizade;
A professora Glaucia Konrad, pelos questionamentos sobre memória e fotografia;
A professora Denise Molon Castanho, pelo eterno incentivo e amizade;
A meu pai Ingo e minha irmã Karin, pelo amor e compreensão;
A Universidade Federal de Santa Maria, por me proporcionar mais esta formação;
A arquivista Dione Calil Gomes, Diretora do Departamento de Arquivo Geral da UFSM, pela oportunidade e amizade;
A arquivista Rosilaine Zoch Bello, Diretora dos Arquivos Setoriais do Departamento de Arquivo Geral da UFSM, pelo carinho, amizade e incentivo;
Ao professor Walter Frantz, ex-Reitor da Unijuí, por acreditar e homologar meu projeto de gestão arquivística, e oportunizar minha vivência profissional de 16 anos naquela instituição;
Aos ex-colegas do Museu Antropológico Diretor Pestana, em especial Virgínia Wottrich Parenti, pelos anos de convivência;
A arquivista Clara Scherer Kurtz, pelo auxílio na transição Ijuí – Santa Maria;
Aos colegas da turma 2010 do Mestrado em Patrimônio Cultural, pelas trocas de experiências;
A arquiteta e colega de Mestrado Luiza Segabinazzi Pacheco, pela parceria nas oficinas de marmorização de papel do Projeto Fotografia na Lata patrocinado pela Capes;
Aos meus colegas de Mestrado Pedro Ceccim Morales, Carlos Seffrin e Tassara Jaqueline Kich, pelos maravilhosos “debates pós-aula”.

...as fotografias sobrevivem após o desaparecimento físico do referente que as originou: são os elos documentais e afetivos que perpetuam a memória.

A cena gravada na imagem não se repetirá jamais.

O momento vivido, congelado pelo registro fotográfico, é irreversível.

As personagens retratadas envelhecem e morrem, os cenários se modificam, se transfiguram e também desaparecem.

(KOSSOY, 2000: 139)

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação Profissionalizante em Patrimônio Cultural
Universidade Federal de Santa Maria

QUANDO O PATRIMÔNIO É UMA IMAGEM QUE QUEBRA: POLÍTICAS DE ACESSO E PRESERVAÇÃO DE COLEÇÕES FOTOGRÁFICAS DE NEGATIVOS DE VIDRO

AUTORA: CRISTINA STROHSCHOEN

ORIENTADOR: Prof. Dr. CARLOS BLAYA PEREZ

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 16 de março de 2012.

Parte do patrimônio cultural brasileiro encontra-se disperso em arquivos, museus e bibliotecas, todos centros de memória com um objetivo comum: coletar, preservar e colocar a memória da sociedade à disposição de usuários e pesquisadores. Nos arquivos, os suportes materiais são os mais diversos: documentos manuscritos, audiovisuais, sonoros, bibliográficos. Este estudo deteve-se a investigar, dentro do universo dos acervos fotográficos, um suporte documental específico – o negativo de vidro. Inventado em 1848, o negativo de vidro foi o principal suporte documental das imagens fotográficas no mundo até 1888, quando foi inventado o negativo em película – flexível. Portanto, as fontes visuais de informação sobre a história brasileira da segunda metade do século XIX existem porque neste período o suporte existente para a sensibilização da imagem era a chapa de vidro. Foi nela que as imagens do final do Brasil Império e do início do Brasil República foram produzidas, por pesadas câmeras fotográficas de madeira - as famosas *lambe-lambe*. A importância do suporte documental negativo de vidro como fonte de pesquisa sobre a história mundial e brasileira foi comprovada mediante incursões na literatura e investigações em acervos fotográficos brasileiros. Verificou-se que a fotografia constitui-se em poderoso veículo de comunicação visual, além de seu valor como fonte de informação e como patrimônio documental. Esta premissa, por sua vez, impõe as instituições culturais custodiadoras deste tipo documental a necessidade de definir políticas específicas para as mesmas. À luz dos conceitos sobre preservação, acesso e difusão, os quais se constituíram nos referenciais teóricos; e situando cronologicamente a invenção dos diversos processos fotográficos, esse estudo analisou políticas de preservação e acesso adotadas por centros de documentação fotográfica detentoras de negativos de vidro com base naquelas identificadas em duas instituições culturais com semelhanças nos acervos preservados e nos objetivos e metas institucionais, porém, com diferenças climáticas devido a sua localização geográfica - nas regiões Sul e Nordeste do Brasil. Ratificou-se a importância das funções arquivísticas: a preservação e conservação preventiva para aumento da longevidade dos documentos; o acesso - a necessidade de elaboração de instrumentos de pesquisa para garantir o alcance ao conteúdo das imagens; e a difusão cultural, editorial e educativa. Permeando tudo isto, a necessidade da existência de programas como planejamentos contínuos – as políticas. Como fruto deste estudo foi produzido o produto final exigido em mestrados profissionalizantes - um manual contendo os procedimentos adequados para a preservação do documento fotografia, especificamente no suporte documental negativo de vidro, que pretende orientar arquivistas, conservadores, historiadores, bibliotecários, museólogos e outros profissionais, nas ações pertinentes a conservação preventiva, preservação e restauração de imagens sobre este suporte documental.

Palavras-chave: Fotografia. Preservação. Difusão. Negativos de vidro. Arquivologia.

ABSTRACT

Master's Dissertation
Vocational Graduation Program in Cultural Heritage
Universidade Federal de Santa Maria

WHEN HERITAGE IS AN IMAGE THAT BREAKS: ACCESS POLICIES AND CONSERVATION OF PHOTOGRAPHY COLLECTIONS IN GLASS NEGATIVES

AUTHOR: CRISTINA STROHSCHOEN

ADVISER: Prof. Dr. CARLOS BLAYA PEREZ

Defense Place and Date: Santa Maria, March 16th, 2012.

Brazilian cultural heritage is dispersed in archives, museums and libraries, all memory centers with a common focus: to collect conservation and make society memory available to its users and researchers. In archives the medium are many, manuscript documents, audiovisual, sound and bibliographical materials. The present study concentrated to investigate a specific documental medium, the glass negative. Invented in 1848, the glass negative was the main documental medium for photographic images until 1888 when the flexible negative film was invented. Therefore, visual information sources about the Brazilian history from the second half of the XIX Century still exists because at that time the existing medium for image sensitization was the glass plate. It was in this medium, that images from the end of Brazil Empire and early Republic of Brazil were produced, using heavy wood photography cameras, the so called "*Lambe-lambe*". The importance of this documental medium – glass negative – as a research source for Brazilian and World history was proven after incursions in literature and research in Brazilian photographic heaps. It was found that photography is a powerful mean of visual communication besides its value as information source and documental heritage. This premise imposes the cultural institutions that custody these documental type the need to define specific policies to them. Under the light of conservation, access and diffusion which constitute the theoretical reference and chronologically determining the invention of the different photographic processes, this study analyzed conservation and access policies that are adopted by photographic documentation centers that custody glass negative heaps, based in the policies from two cultural institutions with similar heap, objectives and institutional goals but, with climatic differences due to its geographical location, the South and Northeast regions of Brazil. It was ratified the importance of the archivist functions: preservation and preventive conservation to the long term duration of documents; the access, the need to create research instruments that guarantee access to the images content and, cultural editorial and educative diffusion. Involving all this, there is the need of continuous planning programs – the policies. As a result of this study and to meet the requirements of a Vocational Masters' Program, we produced a Guide with the adequate procedures to preserve photographic documents, especially in the glass negative medium, that aims at orientating archivists, conservators, historians, librarians, museum experts and other professionals about the correct procedures for preventive conservation, preservation and image restoration of information kept in this documental medium.

Keywords: Photography. Preservation. Diffusion. Glass Negatives. Archives.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

FOTOGRAFIA 1 – Primeira fotografia permanente do mundo	23
FOTOGRAFIA 2 – Primeiro negativo denominado calótipo	25
FOTOGRAFIA 3 – Kodak n. 1	28
FOTOGRAFIA 4 – Câmara fotográfica com negativo de vidro	37
FOTOGRAFIA 5 – Carroça laboratório fotográfico de Roger Fenton na Guerra da Criméia	45
FOTOGRAFIA 6 – Retrato de Abraham Lincoln em negativo de vidro quebrado	46
FOTOGRAFIA 7 – Laboratório fotográfico ambulante de Christiano Junior.....	47
FOTOGRAFIA 8 – Thereza Christina Maria de Bourbon por Michele Fanoli	50
FOTOGRAFIA 9 – Olhar do fotógrafo Benício Dias	82
FOTOGRAFIA 10 – Olhar do fotógrafo Alexandre Berzin	84
FOTOGRAFIA 11 – Olhar rural do fotógrafo Eduardo Jaunsem	93
FOTOGRAFIA 12 – Reprodução de negativo de vidro	94
FOTOGRAFIA 13 – Máquina fotográfica de fole	96
FOTOGRAFIA 14 – Suporte para retocar negativo.....	96
FOTOGRAFIA 15 – Fotografia produzida no Estúdio da Família Beck	97
FOTOGRAFIA 16 – Negativo de vidro com perda de emulsão..	98
FOTOGRAFIA 17 – Envelope em cruz para negativos de vidro	104
FOTOGRAFIA 18 – Embalagens para negativos de vidro usado no MADP	104

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Desenho de Nadar sobre pintura x fotografia	32
FIGURA 2 – Evolução dos negativos de vidro	40
FIGURA 3 – Avaliação da necessidade de duplicação	60
FIGURA 4 – Localização geográfica das instituições culturais.....	74
FIGURA 5 – Notícia da criação do Museu Antropológico de Ijuí.....	86
FIGURA 6 – Notícia da solenidade de inauguração do MADP	87
FIGURA 7 – Publicidade do Atelier da Família Beck	96
FIGURA 8 – Ficha de classificação de fotografia do MADP.....	106
FIGURA 9 – Banner do Projeto Imagens Históricas	111

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Categorias espaciais das imagens	33
QUADRO 2 – Negativos de vidro em acervos de São Paulo e Rio de Janeiro	43
QUADRO 3 – Ações de preservação em acervos fotográficos	56
QUADRO 4 – Condições ambientais ideais para fotografias	57
QUADRO 5 – Diagnóstico para monitoramento ambiental em acervos.....	58
QUADRO 6 – Tipos de negativos versus prioridade de duplicação	61
QUADRO 7 – Negativos de vidro da FUNDAJ	80
QUADRO 8 – Preços de reprodução digital na FUNDAJ	81
QUADRO 9 – Negativos de vidro do MADP.....	89
QUADRO 10 – Preços de reprodução digital no MADP	91
QUADRO 11 – Estatística pesquisa acervo iconográfico FUNDAJ	108

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AAB	Associação de Arquivistas Brasileiros
ABER	Associação Brasileira de Encadernação e Restauro
ABRACOR	Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores de Bens Culturais
AAMADP	Associação de Amigos do Museu Antropológico Diretor Pestana
ACADEPEN	Academia Penitenciária do Estado de São Paulo
ALA	Associação Latino-americana de Arquivos
AN	Arquivo Nacional
BN	Biblioteca Nacional
BNDES.	Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
CCPF	Centro de Conservação e Preservação Fotográfica
CEHIBRA	Centro de Documentação e de Estudos da História Brasileira Rodrigo Mello Franco de Andrade
CIA	Congresso Internacional de Arquivos
CODAC	Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos
CONARQ	Conselho Nacional de Arquivos
CPBA	Projeto Cooperativo Interinstitucional Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos
DBTA	Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística
FAFI	Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ijuí
FENADI	Feira das Culturas Diversificadas de Ijuí
FGV	Fundação Getúlio Vargas
FIDENE	Fundação de Integração, Desenvolvimento e Educação do Noroeste do Estado
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte
FUNDAJ	Fundação Joaquim Nabuco
IJN	Instituto Joaquim Nabuco
IMI	Grupo de Pesquisa Imagem, Memória e Informação
IMS	Instituto Moreira Sales
INFOTO	Instituto Nacional da Fotografia
IPHAN	Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional
ISAAR(CPF)	Norma Internacional de Registro de Autoridade Arquivística para Entidades Coletivas, Pessoas e Famílias
ISAD(G)	Norma Internacional de Descrição Arquivística
LMPT	Laboratório de Meios Porosos e Propriedades Termofísicas
MADP	Museu Antropológico Diretor Pestana
MEC	Ministério da Educação
NARA	National Archives and Records Administration
NOBRADE	Norma Brasileira de Descrição Arquivística
ONU	Organização das Nações Unidas
PRONAC	Programa Nacional de Apoio à Cultura
Propreserv	Programa Nacional de Preservação e Pesquisa da Fotografia
SIE	Sistema de Informações Educacionais
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
UFV	Universidade Federal de Viçosa

UNB	Universidade de Brasília
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
UNIJUÍ	Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul
USP	Universidade de São Paulo

LISTA DE APÊNDICES

APÊNDICE A – Instrumento de coleta de dados	139
---	-----

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A – Resolução da Presidência da Fidene sobre registro fotográfico e preservação de imagens.....	145
ANEXO B – Código de classificação arquivo fotográfico MADP.....	149

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 FOTOGRAFIA COMO PATRIMÔNIO CULTURAL	21
1.1 Invenção e evolução do processo fotográfico	21
1.2 Fotografia como memória	30
2 NEGATIVO DE VIDRO COMO FONTE DOCUMENTAL	35
2.1 Negativo como suporte	35
2.2 Negativo de vidro como fonte documental	44
3 FUNÇÕES ARQUIVÍSTICAS EM ACERVOS	51
3.1 Preservação	51
3.2 Acesso as fontes documentais	63
3.3 Difusão: ações que multiplicam usuários	68
4 AS INSTITUIÇÕES CULTURAIS	73
4.1 Fundação Joaquim Nabuco	75
4.1.1 Divisão de Iconografia	78
4.1.1.1 Arquivo Fotográfico Benício Dias	82
4.1.1.2 Arquivo Fotográfico Alexandre Berzin	83
4.2 Museu Antropológico Diretor Pestana	84
4.2.1 Divisão de Imagem e Som	89
4.2.1.1 Coleção Eduardo Jaunsem	92
4.2.1.2 Coleção Beck	95
5 PRESERVAÇÃO, ACESSO E DIFUSÃO DE COLEÇÕES DE NEGATIVOS DE VIDRO	99
5.1 Profissionais e Atividades Pertinentes ao Acervo Fotográfico	100
5.2 Preservação	102
5.3 Acesso	105
5.4 Difusão	109
6 CONCLUSÃO	113
REFERÊNCIAS	117
GLOSSÁRIO	131
APÊNDICES	139
ANEXOS	145

INTRODUÇÃO

Para Le Goff (1996), entre as manifestações mais importantes ou significativas da memória coletiva, encontra-se o aparecimento, no século XIX e início do século XX, de dois fenômenos. O primeiro, em seguida a Primeira Guerra Mundial é a construção de monumentos aos mortos. O segundo é a fotografia, que “revolucionou a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e a evolução cronológica” (LE GOFF, 1996, p. 39).

Em famílias de origem alemã e letã, por exemplo, as avós eram consideradas as “guardiãs da memória fotográfica da família”, pois eram elas as responsáveis por guardar, em uma caixa de camisa, uma caixa de sapato ou até mesmo numa gaveta da cômoda, as fotografias dos antecessores – os pais, os avós, os bisavós. E, geralmente, tomavam para si a responsabilidade de passar esse “box” de geração em geração.

Pierre Bourdieu e a sua equipe puseram bem em evidência o significado do “álbum de família”: a Galeria de Retratos democratizou-se e cada família tem, na pessoa do seu chefe, o seu retratista... Fotografar as suas crianças é fazer-se historiógrafo da sua infância e preparar-lhes, como legado, a imagem do que foram... o álbum de família exprime a verdade da recordação social. (BOURDIEU apud LE GOFF, 1996, p. 466)

O álbum de memórias da família retrata também a memória fotográfica da evolução de um espaço, evoca lembranças de um tempo e seus costumes.

O olhar do fotógrafo é capaz de construir a perenidade das experiências humanas, mesmo não tendo esta intencionalidade. A materialização de seu olhar pela fotografia pode aproximar o passado ao presente, trazendo num certo sentido, os fragmentos que compõem a história. (CANABARRO, 2004, p. 94)

No começo do século passado, era comum chamar um retratista para uma pose de toda a família em frente à residência, aproveitavam-se as ocasiões festivas para fazê-lo – em geral comemorações de casamento, bodas, ou aniversário. Famílias mais abastadas deslocavam-se a um estúdio fotográfico, para fazer a

famosa “foto familiar”. Nesta época, as imagens eram obtidas com o auxílio de pesadas câmeras de madeira que produziam negativos em chapas de vidro, e que eram produzidas individualmente, de maneira artesanal.

A popularização da fotografia com o uso das câmaras digitais sinaliza que a facilidade em registrar um acontecimento passou a ser inversamente proporcional ao cuidado do fotógrafo ao registrar a cena, não há preocupação com a qualidade técnica da imagem produzida, reduzindo assim a sua importância como fonte de memória, pois se fotografa muito, mas nada é impresso, apenas compartilhado *on-line*, e logo esquecido ou perdido no disco rígido (HD) de um computador.

A motivação pessoal deste estudo deve-se a atuação da autora, por dezesseis anos, como arquivista do Museu Antropológico Diretor Pestana (MADP), onde passou a ter contato com uma coleção de aproximadamente 12 mil negativos de vidro, fato que despertou o interesse por este tema. Durante sua atuação profissional observou que o negativo de vidro é um suporte documental desconhecido da grande maioria dos historiadores, arquivistas, pesquisadores e usuários de centros de documentação.

Esta percepção foi enfatizada quando, a partir da adesão do MADP ao Projeto Cooperativo Interinstitucional Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos (CPBA)¹, integrou, de 1997 a 2000, a equipe de dez multiplicadores do referido projeto na Região Sul do país. Em evento² do CPBA realizado no Rio de Janeiro, onde os mais atuantes colaboradores regionais relataram suas ações multiplicadoras, percebeu que muitos participantes se surpreenderam com o volume do acervo de negativos de vidro do Museu de Ijuí.

A escolha das instituições abordadas nesta pesquisa – o Museu Antropológico Diretor Pestana de Ijuí no Estado do Rio Grande do Sul e a Fundação Joaquim Nabuco de Recife no Estado de Pernambuco - cristaliza-se também na relação entre as mesmas, visto que foi a leitura de um opúsculo de Gilberto Freyre sobre o então Instituto Joaquim Nabuco (IJN) a inspiração do professor Dr. Mario Osorio Marques para criação do MADP.

¹ Ver informações detalhadas do Projeto CPBA no subcapítulo 3.1 deste estudo.

² A *Primeira Mesa Redonda sobre Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos*, realizada na Fundação Casa de Rui Barbosa em 1998, festejou a inauguração da nova fase do projeto, com a terceira visita de Hans Rütimann, Secretário da *Commission on Preservation and Access*.

Considerou-se que coleções fotográficas com negativos de vidro sejam importante fonte de pesquisa sobre a história brasileira - do final do Brasil Império (1855 – 1889), e do início do Brasil República (1889 – 1910). Supôs-se também que pelo fato de imagens fotográficas integrarem o patrimônio cultural de um país, instituições culturais que as custodiam em seus acervos definem políticas de preservação, acesso e difusão específicas para as mesmas.

A pergunta que motivou esta investigação é: *Quais as políticas de preservação e acesso das coleções de negativos de vidro implementadas por dois dos mais importantes centros de documentação fotográfica do Brasil?*

O objetivo geral deste estudo foi investigar políticas de preservação e acesso às imagens de coleções de negativos de vidro custodiadas por duas instituições culturais do país.

Os objetivos específicos visaram:

- comprovar a importância deste suporte como fonte documental;
- identificar as políticas de preservação e acesso adotadas nas duas instituições culturais selecionadas por meio da aplicação do instrumento de coleta de dados;
- analisar políticas de preservação e acesso adotadas por centros de documentação fotográfica detentoras de negativos de vidro;
- elaborar um manual com recomendações para preservação de negativos de vidro.

O produto final – o manual – permitirá a difusão das técnicas de preservação deste suporte especial de documento, contribuindo para o enriquecimento de pesquisas históricas, bem como servirá de material didático para alunos dos Cursos de Graduação em Arquivologia do Brasil, e a outros profissionais de acervos de centros de documentação fotográfica.

A relevância da realização desta pesquisa é contribuir para futuros projetos de pesquisa na área de Ciências Sociais Aplicadas e estimular o aprofundamento do tema por pesquisadores de áreas interdisciplinares. A legitimidade do tema proposto justifica-se pela originalidade. O diferencial reside na ausência de pesquisa que

enfoque a preservação e o acesso e difusão de coleções fotográficas de negativos de vidro no Brasil.

Este trabalho está estruturado em capítulos temáticos. No primeiro capítulo, a fotografia e os inventores de seus processos são descritos de modo a estabelecer uma cronologia histórica, para situar dentro desta a existência do suporte documental negativo de vidro, destacando a fotografia como memória. O segundo capítulo contextualiza o negativo de vidro como suporte e fonte documental. No terceiro capítulo são abordados os conceitos das funções arquivísticas preservação, acesso e difusão. A fundamentação teórica descreve as teorias que norteiam a compreensão da problemática. É a sustentação da investigação científica. O quarto capítulo caracteriza as instituições culturais detentoras de coleções fotográficas de negativos de vidro selecionadas para este estudo. O quinto capítulo apresenta as análises das políticas de preservação, acesso e difusão à luz das respostas do instrumento de coleta de dados aplicado nas duas instituições culturais escolhidas. Após, seguem as considerações finais e os referenciais consultados para fundamentar o estudo. Um glossário complementa o estudo.

Metodologia

Do ponto de vista de seus objetivos, conforme Gil (1994), esta pesquisa foi exploratória, pois envolveu levantamento bibliográfico e pesquisa nas fontes, pois há pouco conhecimento acumulado e sistematizado sobre a existência ou não de coleções relevantes de negativos de vidro em instituições com acervos fotográficos do Brasil. Foi ainda descritiva, pois descreveu as características da população definida – o universo das duas instituições culturais detentoras de acervos fotográficos no país selecionadas – bem como a existência ou não de negativos de vidro, envolvendo o uso de técnicas padronizadas de coleta de dados: questionário e observação sistemática.

Quanto aos meios ou procedimentos técnicos a pesquisa assumiu as seguintes classificações: pesquisa de campo, por ser uma investigação empírica realizada, por meio de questionário com gestores de instituições custodiadoras de acervos do Brasil; bibliográfica, por ser um estudo sistematizado desenvolvido com base em material publicado; estudo de caso, pois foi limitado ao universo de um recorte de centros de documentação fotográficas que possuem coleções de negativos de vidro

do Brasil, sendo um estudo contemporâneo profundo e exaustivo de poucos objetos de maneira que se permita o seu amplo e detalhado conhecimento.

Para a contextualização histórica e arquivística das instituições culturais abordadas, bem como para a abordagem do estado da arte dos referenciais teóricos, a pesquisa bibliográfica foi fundamental – livros, monografias, dissertações de mestrado e teses de doutorado, sendo acrescida de pesquisa em portais da internet e de envio/recebimento de correios eletrônicos.

Os dados necessários para responder ao objeto da investigação foram obtidos por meio da observação direta extensiva - aplicação de um instrumento de coleta de dados – questionário, elaborado de forma concisa, de modo a despertar o interesse do recebedor. Quanto à forma, as perguntas são abertas.

O questionário (ver apêndice A) está constituído por uma série ordenada de perguntas que foram respondidas por escrito e sem a presença do entrevistador e enviado ao pesquisado e devolvido por meio de correio eletrônico. Os sujeitos da pesquisa, que forneceram os dados a serem investigados pela pesquisadora, foram os gestores ou técnicos dos centros de documentação selecionados para a amostragem. O critério adotado para a seleção das instituições arquivísticas foi constituírem-se objetos com valor intrínseco, visto que o Museu Antropológico Diretor Pestana de Ijuí foi criado à luz dos objetivos da Fundação Joaquim Nabuco; por constituírem-se em centros de documentação fotográfica com acervos relevantes, por serem instituições culturais de destaque regional e ainda por serem acervos pertencentes a museus antropológicos, ambos ocupando-se do homem em relação com a sua história e a sua cultura.

Validaram o instrumento de coleta de dados dois profissionais, os quais desenvolvem suas atividades nas áreas de fotografia e preservação. As questões referentes à imagem, memória e informação pela Dra. Miriam Paula Manini, professora do Curso de Arquivologia e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília (UNB), Doutora em Ciências da Comunicação área: Ciência da Informação pela Universidade de São Paulo (USP) em 2002, Mestre em Múltiplos Meios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) em 1993; Especialista em Conservação e Preservação Fotográfica pelo Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) em 1994 e líder do Grupo de Pesquisa Imagem, Memória e Informação

(IMI) desde 2007³. As questões referentes à preservação foram validadas por Antonio Gonçalves da Silva, presidente da Câmara Técnica de Preservação de Documentos do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ), Químico do Arquivo Nacional (AN), Mestre em Ciências Florestais pela Universidade Federal de Viçosa (UFV) em 1998 e professor da Universidade Estácio de Sá.

A análise dos dados obtidos nas duas instituições culturais proporcionou a obtenção da resposta ao problema proposto na investigação. A interpretação gerou a procura do sentido mais amplo das respostas e foi realizada à luz dos referenciais teóricos utilizados neste estudo.

³ O Grupo de Pesquisa Imagem, Memória e Informação foi criado em 2007 e tem como objetivo estudar questões relacionadas à imagem (fotografia, cinema, pintura, imagem conceitual e iconografia em geral) especialmente quando tangenciam reflexões atinentes a memória e patrimônio histórico, confluindo ambas as temáticas para o ideário da Ciência da Informação.

1 FOTOGRAFIA COMO PATRIMÔNIO CULTURAL

1.1 Invenção e evolução do processo fotográfico

Alguns processos fotográficos, para Pavão (1997), ocuparam lugares tão importantes que durante algum tempo foram mais usados que qualquer outro, dominando completamente a produção fotográfica. Para ele, a história da fotografia pode ser dividida em grandes períodos consoante a técnica fotográfica dominante (PAVÃO, 1997, p. 25):

- Período da daguerreotipia – de 1839 a 1855;
- Período dos negativos de colódio úmido sobre vidro e das provas sobre albumina – 1855 a 1880;
- Período dos negativos em gelatina e brometo de prata sobre vidro e das provas em papel directo de fabrico industrial (de gelatina ou colódio) – 1880 a 1910;
- Período dos negativos em película e das provas em papel de revelação – 1910 a 1970;
- Período da fotografia a cor cromógena – 1970 aos dias atuais.

Podemos complementar os períodos descritos por Pavão com a inclusão do período da fotografia digital, que se inicia a partir do ano 2000.

Machado (1984, p. 30) afirma que a invenção da fotografia não pode ser confundida com a descoberta das placas sensíveis à luz e que a fixação fotoquímica dos sinais de luz é apenas uma das técnicas constitutivas da fotografia. Para ele a invenção da fotografia representou o cruzamento de duas descobertas distintas no tempo e no espaço. A câmara escura e as objetivas que usavam a técnica da perspectiva “artificialis” sistematizada por Alberti.

Já para Bazin, a origem mais remota da fotografia está na técnica do embalsamento dos egípcios, ou mais exatamente naquilo que ele chama o “complexo” da múmia.

A religião egípcia, dirigida inteiramente contra a morte, fazia depender a sobrevivência da perenidade material do corpo. Isso permitiria satisfazer uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. Fixar artificialmente as aparências carnis do ser é arrancá-lo do rio da duração; dispô-lo para a vida (BAZIN, 1958, p. 11)

O princípio da câmera escura já era conhecido desde a Antiguidade. Aristóteles⁴ se refere ao efeito da luz que passa através de um orifício num quarto escuro, constituindo-se na primeira referência sobre o fenômeno da captação da imagem. Descobriu-se que por efeito de refração, ao passar a luz por um pequeno orifício num local escuro, a imagem do exterior forma-se invertida na parede oposta. À época da Renascença, Leonardo da Vinci⁵ descreveu, no *Codex Atlanticus*, esse fenômeno físico: “quando as imagens dos objetos iluminados penetram num compartimento escuro através de um pequeno orifício e se recebem sobre um papel branco situado a uma certa distância desse orifício, vêm-se no papel, os objetos invertidos com as suas formas e cores próprias”.

Manuais de vulgarização, verbetes de enciclopédia e até mesmo teóricos como Walter Benjamin (1892-1940) começaram suas considerações a propósito da imagem fotográfica tentando entendê-la como um desenvolvimento da pintura renascentista, mais especificamente da experiência com câmera obscura, registrada por Leonardo da Vinci. Leonardo revelou que ao penetrar através de um furo um quarto completamente escuro, a luz projeta a imagem invertida do que está em frente ao orifício. (NEIVA JR., 1986, p. 60)

Esse princípio e os compartimentos totalmente escuros, com um pequeno orifício, continuaram a ser utilizados nos séculos seguintes, como apoio ao registro de imagens, usualmente pelo processo do desenho. A partir do século XVII passou a ser acoplado ao orifício um sistema óptico para melhorar a qualidade da imagem a observar, tendo passado a designar-se “Câmara Óptica” ou “Câmara Fotográfica”.

⁴ Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) era filósofo grego, aluno de Platão e professor de Alexandre, o Grande.

⁵ Leonardo di ser Piero da Vinci (1452 – 1519) era polímata italiano, uma das figuras mais importantes do Alto Renascimento, e se destacou como cientista, matemático, engenheiro, inventor, anatomista, pintor, escultor, arquiteto, botânico, poeta e músico.

Descobriu-se que certas substâncias químicas sofrem alterações quando expostas à luz e então o próximo passo era descobrir como tornar permanente e duradoura a imagem criada na chapa. Passo a passo as técnicas e descobertas foram surgindo, “a gelatina, como veículo e portadora de substância sensível; o *vidro como suporte ideal para a emulsão* (grifo nosso), pois permitiu eliminar a inversão, isto é, a troca dos lados, que fatalmente caracterizava a imagem; o papel para produzir imagens positivas” (VIEBIG, [19--], p. 12).

A partir de 1820 foram realizadas tentativas para a fixação de imagens através da exploração das características dos produtos químicos. No entanto, só em 1826 quando Joseph Nicéphore Niépce⁶, depois de uma exposição de mais de oito horas, consegue a reprodução da vista que se estende da janela do sótão de sua casa, numa chapa metálica produzida com a combinação de metais onde predominava o estanho recoberto com betume da Judéia, se atinge algum sucesso na captação permanente de uma imagem. O processo foi denominado heliografia e não tinha meio tons, como se visualiza na fotografia 1.



Fotografia 1 – Primeira fotografia permanente do mundo.
Fonte: <http://www.niepce.com>.

Apesar deste momento pioneiro de Niepce, foi o seu sócio, Louis Jacques Mandé Daguerre⁷, quem conseguiu desenvolver o processo da fotografia, ao

⁶ Joseph Nicéphore Niépce (1765 — 1833) era inventor francês.

⁷ Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787 - 1851) era pintor, cenógrafo, físico e inventor francês.

descobrir um meio de obtenção de positivos diretos em placas de metal, sem uma imagem negativa.

Em 1835, Daguerre, guardou displicentemente em um armário uma placa de cobre revestida com uma fina camada de prata sensibilizada com iodeto de prata, que apesar de exposta não apresentava sequer vestígios de imagem. Para sua surpresa, no dia seguinte, encontrou uma imagem revelada. Fez experiências, por eliminação, com os outros produtos que estavam no armário, e descobriu que a imagem latente havia sido revelada por ação do mercúrio. Apesar de já haver padronizado o processo em 1837, alguns contratempos ainda persistiam: tempo de exposição de 15 a 30 minutos, imagem invertida e contraste muito baixo.

Daguerre continuou seus experimentos até solucionar o último problema - a imagem formada na chapa, depois de revelada, continuava sensível à luz do dia e rapidamente se deteriorava. Descobriu a solução num ensaio: mergulhando as chapas reveladas numa solução aquecida de sal de cozinha, por este ter um poder fixador, obteve uma imagem inalterável. Denominou o processo de daguerreótipo.

Em 1839, vendeu sua invenção ao governo francês, passando a receber uma renda vitalícia de 6000 francos anuais, depois de não conseguir obter o apoio de industriais por querer manter secreta a essência do processo. No mesmo ano, a nova técnica foi apresentada a Academia de Ciências e das Belas-Artes e em poucas semanas iniciava-se a venda e a produção de equipamentos – cada aparelho munido de todos os acessórios pesava 50 kg e custava 400 francos-ouro, o equivalente a oito meses de salário de um operário!

Em meados de outubro de 1839, os daguerreótipos eram vendidos em sete países da Europa e nos Estados Unidos, e, no final de 1840, o manual de autoria de Daguerre era vendido de oito línguas [...] Apesar de tudo, aquela invenção ainda era imperfeita, sendo capaz de proporcionar apenas um positivo simples – a fotografia. (BUSSELLE, 1979, p. 30)

Foi num daguerreótipo, em 1840, que John William Draper⁸ fez as primeiras imagens da Lua, nesse caso, imagens positivas sobre chapa metálica, considerada uma das primeiras imagens fotográficas relacionadas com a ciência. Em virtude da

⁸ John William Draper (1811 — 1882) era cientista, filósofo, médico, químico, historiador e fotógrafo estadunidense, nascido na Inglaterra.

pouca sensibilidade da emulsão, na época, a exposição da chapa metálica necessitou de 20 minutos para a correta obtenção da imagem. No mesmo ano foi aberto ao público o primeiro estúdio de retratos de Nova York, e no ano seguinte em Londres.

Simultaneamente as pesquisas de Daguerre, o inglês William Henry Fox Talbot⁹ realizava uma série de experiências que resultaram na invenção de outro processo, que consistia na fixação das imagens em forma de negativo sobre um papel impregnado com uma solução de sais de prata. Usava a câmera escura para desenhos em suas viagens e pesquisava a fixação da imagem obtida desta há tempos.

O primeiro negativo foi obtido em 1835, apresentado na fotografia 2, mas apenas em 1839 este método, designado por calótipo, foi tornado público. Em relação ao daguerreótipo, que constituía uma imagem única em positivo, o calótipo tinha como principal vantagem a possibilidade de obtenção de várias cópias a partir de um único negativo. Não atingia, no entanto, a mesma qualidade e definição.



Fotografia 2 – Primeiro negativo denominado calótipo.
Fonte: BUSSELLE, 1979, p. 31.

Portanto, apesar da invenção do daguerreótipo ter “criado” a fotografia, o desenvolvimento desse veículo de comunicação aconteceu por meio da invenção do

⁹ William Henry Fox-Talbot (1800 —1877) era escritor e cientista inglês, pioneiro da fotografia.

primeiro sistema simples para a produção de um número indeterminado de cópias, a partir da chapa exposta, processo negativo/positivo.

Por sua vez, no Brasil, sem saber das experiências de seus contemporâneos europeus, morando na Vila de São Carlos, atual cidade de Campinas, São Paulo, o francês Hercules Florence¹⁰, inventou seu próprio meio de impressão, a qual denominou de *polygraphie*. Em seus diários Florence descreveu, em 1832, que seguindo a meta de um sistema de reprodução, pesquisou a possibilidade de se reproduzir usando a luz do sol e descobriu um processo fotográfico que denominou de *photographie*. Em 1833, Florence fotografou através da câmara escura com uma chapa de vidro e usou um papel sensibilizado para a impressão por contato.

A comprovação da descoberta independente da fotografia no Brasil é do professor e pesquisador de fotografia Boris Kossoy. Após quatro anos de pesquisas e estudos exaustivos, em 1976, Kossoy conseguiu comprovar as experiências pioneiras e as aplicações práticas realizadas em 1833 sobre a descoberta isolada da fotografia no Brasil.

A anotação no diário de Florence é bem clara:

A fotografia é a maravilha do século. Eu também já havia estabelecido os fundamentos, previsto esta arte em sua plenitude. Realizei-a antes do processo de Daguerre, mas trabalhei no exílio. Imprimi por meio do sol sete anos antes de se falar em fotografia. Já tinha lhe dado este nome; entretanto, a Daguerre todas as honras. (KOSSOY, 1980)

Florence inventou também uma câmara fotográfica rudimentar – utilizou uma chapa de vidro em uma câmara escura, cuja imagem era passada por contato para um papel sensibilizado e foi o primeiro a usar a técnica matriz: negativo/positivo, empregado até hoje. Segundo seu diário usava urina, rica em amônia, como fixador.

Ao Brasil, a fotografia “aportou” no Rio de Janeiro em 17 de janeiro de 1840, trazida pelo abade francês Luis Compte, capelão do *L’Orientale*, navio-escola franco-belga que dava a volta ao mundo e chegara da Europa. Ele produziu os primeiros daguerreótipos de nosso país, como publicou a edição do *Jornal do Comércio*.

¹⁰ Antoine Hercule Romuald Florence (1804 — 1879) era inventor, desenhista, polígrafo e pioneiro da fotografia franco-brasileiro.

É preciso ter visto a cousa com os seus próprios olhos para se fazer idéia da rapidez e do resultado da operação. Em menos de 9 minutos, o chafariz do Largo do Paço, a Pça. do Peixe e todos os objetos circunstantes se achavam reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a cousa tinha sido feita pela mão da natureza, e quase sem a intervenção do artista. (Jornal do Comércio, 17.01.1840, p.2)

Em 1842, John Herschel¹¹ desenvolve o cianótipo, que produzia imagens de coloração azulada em papéis impregnados com sais de ferro fotossensíveis.

As investigações prosseguiram, por inúmeros cientistas, atingindo alguns resultados importantes, sendo um dos mais marcantes a solução do negativo em vidro, que permitia reunir as melhores características dos dois processos anteriores.

Os negativos sobre suporte de chapa de vidro datam de 1848 a 1871. Conforme sua constituição química são divididos em albumina, colódio e gelatina e serão descritos, detalhadamente, no subcapítulo 1.2 – negativo de vidro como suporte documental.

Em 1952, com o processo do colódio úmido, fizeram-se também positivos diretos, em suporte de vidro ou ferro, como o ambrótipo, que consiste em um positivo direto, obtido com uma placa de vidro coberta com uma camada de colódio (meio ligante) que contém uma imagem de prata, negativa. Um fundo negro (papel, veludo, tinta) existente por trás da imagem permite ver o negativo como um positivo, e a emulsão geralmente era protegida por um verniz. Esses conjuntos eram acondicionados em pequenas caixas-estojo produzidas com madeiras nobres e emolduradas, similar à do daguerreótipo. O processo, praticado como substituto mais barato do daguerreótipo teve bastante popularidade em retrato até 1880.

Em 1853 surge um processo ainda mais barato, o ferrótipo, que tinha como suporte uma chapa de ferro pintada de preto na qual a imagem aparece positiva pelo mesmo motivo.

As primeiras fotos aéreas, realizadas a partir de um balão, foram produzidas em 1858, por Félix Nadar¹². Em 1878 é produzida a primeira sequência fotográfica que registra movimento – o galope de um cavalo. A primeira impressão de uma fotografia em jornal foi no ano de 1880.

¹¹ John Frederick William Herschel (1792 — 1871) era matemático e astrônomo inglês.

¹² Félix Nadar (1820 - 1910) era fotógrafo, caricaturista e jornalista francês.

Depois de fabricar e vender sua própria produção na Companhia Eastman de Chapas Secas, no ano de 1888, George Eastman¹³ patenteia a câmera fotográfica de filme de rolo. Esta câmara chamava-se "Kodak nº 1". Primeiro com negativo em papel, e em 1889, com negativo em filme com base de nitrato de celulose (a palavra *nytrate* aparece impressa na borda). O negativo em rolo admitia várias exposições para o qual construiu uma máquina de manuseio muito fácil.

A Kodak nº 1 foi produzida de 1888 a 1895 e pesava 900 gramas como mostra a fotografia 3. Era vendida com um filme em rolo suficiente para tirar 100 fotografias. Terminado o rolo, o cliente mandava a câmera inteira para a empresa Eastman, que revelava o filme e fazia as cópias, devolvendo o aparelho com um novo rolo de filme. Era uma maravilha! O fotógrafo precisava apenas "bater a chapa"!!! O slogan que a publicizou foi: "Você aperta o botão, nós fazemos o resto".



Fotografia 3 – Kodak nº 1.
Fonte: <camerapedia.wikia.com/wiki/Kodak_No._1>.

Uma vez que todos estes processos eram capazes de definir exclusivamente imagens em preto e branco, a possibilidade de introdução da cor limitava-se à coloração final e manual da prova em papel, utilizando aquarela. O primeiro passo para a criação de um sistema de fixação de imagens a cores foi concretizado pelo físico inglês James Maxwell quando, em 1855, definiu o princípio da cor fotográfica a partir das três cores primárias.

¹³ George Eastman (1854 - 1932) era empresário estadunidense.

Partindo desta teoria, os irmãos Auguste e Louis Lumière¹⁴ anunciaram e demonstraram, em 1904, o primeiro processo fotográfico a cores, o qual só seria suplantado em 1935, com a invenção do filme positivo Kodachrome. Em 1924, com o filme de 35 mm preto e branco, desenhado inicialmente para o cinema, fora adaptado por Oscar Barnack que construiu uma câmara revolucionária, a famosa Leica A.

Antes disso, em 1912, o químico alemão Hans Fischer havia descoberto que assim como os compostos de prata no filme preto e branco reagem à luz, outros elementos químicos reagem de modo diferente às várias luzes coloridas.

A partir daí as evoluções tecnológicas sucederam-se, muitas delas centrando-se na área da fotogravura e da reprodução foto mecânica e gráfica. Surgiram também as fotografias com película/filme sensível ao infravermelho ou com negativos especiais sensíveis a determinados fenômenos físicos como a temperatura. Várias décadas após a invenção da máquina fotográfica Polaroid, com papel especial que vinha acompanhado de uma película com gel (revelador/fixador) que ao passar por roletes de aço rompia a bolsa, tornando a imagem latente visível. Capaz de revelar imediatamente as fotografias, a mais marcante revolução no campo da captação de imagens fixas foi a invenção da fotografia digital.

No ano de 1981, exatamente 142 anos após a Sessão da Academia de Ciências de Paris que tornou público o processo da daguerreotipia, o presidente de uma importante multinacional japonesa convocou a imprensa para anunciar o sistema Mavica (Magnetic Vídeo Câmera), um sistema fotográfico que substituía o filme tradicional por um pequeno disco magnético capaz de gravar 50 imagens que poderiam ser copiadas em papel ou exibidas em um vídeo de televisão. Era o início da fotografia digital armazenada em disquetes.

Na década de 90, intensifica-se o uso das câmeras digitais, nas quais o filme é substituído por um disco ou cartão de memória no qual as imagens são armazenadas digitalmente no *hardware* de um computador, e depois transmitidas via rede por meio de linha telefônica para um computador em qualquer lugar do mundo de forma extremamente rápida, já que o processo digital elimina a necessidade de

¹⁴ Inventores do cinematógrafo.

revelação fotoquímica e ampliação. Uma ótima solução para o fotojornalismo e a publicidade.

1.2 Fotografia como memória

Memória, no sentido primeiro da expressão, é a presença do passado. Jacques Le Goff lembra que foram os gregos antigos quem fizeram da Memória uma deusa, de nome *Mnemosine*. Ela era a mãe das nove musas procriadas no curso de nove noites passadas com Zeus. *Mnemosine* lembrava aos homens a recordação dos heróis e dos seus grandes feitos, preside a poesia lírica. Assim, o poeta era um homem possuído pela memória, um adivinho do passado, a testemunha inspirada nos “tempos antigos”, da idade heróica e, por isso, da idade das origens.

Lowenthal (1985) afirma que “sem o hábito e a memória da experiência passada, nenhuma visão ou som significariam coisa alguma; nós podemos perceber somente aquilo a que estamos acostumados”.

Para Kossoy a importância cultural e histórica das imagens reside nas intenções, usos e finalidades que permeiam sua produção e trajetória.

A fotografia tem uma realidade própria que não corresponde necessariamente à realidade que envolveu o assunto, objeto do registro na vida passada. Trata-se da realidade do documento, da representação: uma segunda realidade, construída, codificada, sedutora em sua montagem, em sua estética, de forma alguma ingênua, inocente, mas que é todavia o elo material do tempo e espaço representado, pista decisiva para representarmos o passado. (KOSSOY, 2002, p. 38)

Na definição de Mauad (1996) a fotografia é uma fonte histórica que demanda leitura e interpretação e do ponto de vista temporal, a imagem fotográfica permite a presentificação do passado, como uma mensagem que se processa através do tempo.

Já Dubois (1993) relaciona a fotografia com o aparelho psíquico e a memória, e avalia que o ato fotográfico corta, como uma lembrança parada, de congelamento.

A foto não restitui a memória de um percurso temporal, mas antes a memória de uma experiência de corte radical da continuidade, corte que fundamenta o próprio ato fotográfico. Nesse sentido, sem negar a existência de uma temporalidade contínua, portanto, a possibilidade de uma memória do mundo, a fotografia torna-me totalmente alheio a essa memória que se desenvolve em outra parte, fora de mim. Minha própria memória fotográfica – minha memória como fotografia e minha fotografia como memória – coloca-me numa espécie de instante vazio, num buraco do tempo. (DUBOIS, 1993, p. 164)

O historiador Pierre Nora (1993), porém, descreve a fotografia como “restos”, como lugares que nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais.

Para este estudo, no entanto, nos apropriamos da definição de Kossoy – fotografia como memória e fonte de informação.

Fotografia é memória e com ela se confunde. Fonte inesgotável de informação e emoção. Memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social. Registro que cristaliza, enquanto dura, a imagem – escolhida e refletida – de uma ínfima porção de espaço do mundo exterior. (KOSSOY, 2001, p. 156)

Entre divergências de opiniões foi que a fotografia ocupou seu espaço como memória mundial, pois somente na Segunda Exposição Fotográfica Universal realizada em 1859 pela *Société Française de Photographie*, após longas negociações, foi autorizada que a exposição fotográfica fosse realizada simultaneamente e no mesmo edifício do Salão de Belas Artes da Academia Francesa. O poeta Charles Baudelaire criticou com veemência o exacerbado realismo da fotografia, enviando inclusive uma carta ao Diretor da *Revue Française* sobre o Salão de 1859, intitulada “O Público Moderno e a Fotografia”¹⁵, na qual enfatizava sua opinião. Curiosamente, apesar de muito amigo do famoso fotógrafo Nadar (ou talvez justamente por esse motivo), o poeta não fez menção a seu posterior duro posicionamento sobre a fotografia nas correspondências com o mesmo.

¹⁵ Tradução da carta disponível em <<http://www.entler.com.br/textos/ baudelaire2.html>>.

Quando publica a tradução da carta de Baudelaire, Entler (2007) comenta também a charge de Nadar publicada em 1857 em *Jornal de Paris*, cuja legenda é “a ingratidão da pintura recusando o menor dos lugares na exposição à fotografia, a qual tanto ela deve”, apresentada na figura 1. Uma linha muito tênue aí se estabelecia, visto que tanto mais êxitos tiveram os fotógrafos quanto menos eles estiveram preocupados em se afirmar como artistas, como foi o caso de Nadar e outros de sua geração.

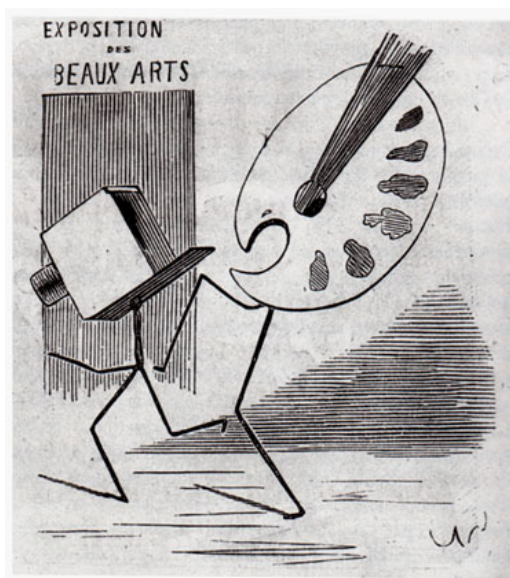


Figura 1 – Desenho de Nadar sobre pintura x fotografia.
Fonte: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entler.pdf>.

Anos antes do aparecimento do cartão postal, em 1887, o fotógrafo carioca Militão Augusto de Azevedo expressava na publicação “*Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862 e 1887*” a materialidade urbana, um sentido de cidade que tem como referência a ação do tempo. Seu álbum comparativo objetivava materializar, através da visualização, uma seqüência possível.

No contexto atual, porém, o caráter de prova irrefutável do que realmente aconteceu, sempre atribuído à imagem fotográfica, transformou-se! Pavão (1997) acredita que hoje muito se discute sobre a possibilidade que a imagem fotográfica tem de mentir. A revolução digital, provocada pelos avanços da informática, torna cada vez maior esta possibilidade, permitindo até que os mortos ressurgam para tomar mais um chope, tal como a publicidade já mostrou.

Autores como Barthes, Kossoy e Mauad, especialistas em fotografia e na análise visual concordam na afirmação de que para avaliar um documento visual é necessário atentar para três pressupostos básicos e inerentes à própria história: expressão e conteúdo, tempo e espaço, percepção e interpretação. “A noção de espaço como chave de leitura das mensagens visuais, devido à natureza deste tipo de texto” (MAUAD, 1996, p. 14).

Quanto a classificar as unidades culturais como categorias espaciais, Mauad (1996) e Canabarro (2000) concordam 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”.

Mauad classifica as categorias espaciais das imagens conforme o quadro 1.

CATEGORIA ESPACIAL	DEFINIÇÃO
<i>Espaço fotográfico</i>	Compreende o recorte espacial processado pela fotografia, a natureza do espaço, sua organização, o controle exercido na sua composição e a que vincula este espaço, considerações sobre o fotógrafo e técnicas fotográficas
<i>Espaço geográfico</i>	Espaço físico representado na fotografia, caracterização dos lugares e mudanças ocorridas, a heterogeneidade e oposições como campo/cidade fundo artificial/natural, espaço interno/externo, público/privado e outros
<i>Espaço do objeto</i>	Compreende os objetos fotografados tomados como atributos da imagem fotográfica, analisando a lógica presente na representação dos objetos, bem como a relação desses com a experiência vivida e com o espaço construído, estabelecendo uma tipologia de objetos: internos, externos, pessoais e outros
<i>Espaço da figuração</i>	Compreende as pessoas e os animais retratados, a natureza do espaço (feminino/masculino, infantil/adulto), a hierarquia das figuras e atributos, inclusive os gestos
<i>Espaço de vivência (ou evento)</i>	Nele estão circunscritos as atividades, as vivências e os eventos que se tornaram objeto do ato fotográfico, consistindo a síntese de todos os espaços anteriores, incorporando a idéia de <i>performance</i> , ressaltando a importância do movimento, mesmo em imagens fixas

Quadro 1 - Categorias espaciais das imagens.
Fonte – MAUAD, 2001, elaborado pela autora.

O contato do historiador com as imagens fotográficas é descrito por Canabarro.

O historiador precisa situar a fotografia em um determinado tempo e espaço e perceber as suas alterações e do contexto. O ofício do historiador consiste na realização da crítica interna e externa do documento e, nesse sentido, alguns métodos de análise permitem-lhe a leitura dos documentos visuais. (CANABARRO, 2005, p. 26).

A mudança de perfil do arquivista, de custodiadores passivos a ativos conformadores da herança arquivística, interferência direta na memória é descrita por Cook.

Evoluíram de uma suposta posição de guardiães imparciais de pequenas coleções de documentos herdados da Idade Média, para tornarem-se agentes intervenientes que estabelecem os padrões de arquivamento e deliberam sobre qual pequena fração do universo de informações registradas será selecionada para a preservação arquivística. Tomaram-se, assim, construtores muito ativos da memória social. Na verdade, afirmaria até que se tomaram o principal agente de formação da memória, sem esquecer das importantes contribuições, nessa tarefa, de seus colegas dos museus, bibliotecas, e cultura material. (COOK, 1998, p. 139)

Ciente de que são muitos os conceitos atribuídos às imagens fotográficas bem como a forma de interpretação das mesmas por diversos autores; toma-se como princípio a necessidade de preservação das imagens fotográficas para interpretação do passado e sua evolução. Por serem os negativos de vidro o objeto de estudo, não entraremos no mérito sobre manipulação de imagens.

2 NEGATIVO DE VIDRO COMO PATRIMÔNIO E FONTE DOCUMENTAL

2.1 Negativo como suporte

Os primeiros negativos de vidro datam de 1848. O processo foi criado por Claude Félix Abel Niépce de Saint-Victor¹⁶, sobrinho de Nicéphore Niépce, e consistia na utilização de uma placa de vidro recoberta por uma camada de albúmen, sensibilizada depois de seca por uma solução de nitrato de prata. Após serem sensibilizadas, as chapas dos negativos de albumina podiam esperar até quinze dias antes da exposição e posteriormente à exposição poderiam ficar mais dez a quinze dias antes da revelação, o que facilitava o seu uso em viagem. Dispensavam assim o transporte da câmara escura e demais equipamentos - podiam ser previamente preparadas em estúdio.

O suporte ideal para negativos deve ser transparente, plano, de superfície polida, estável e barato. No ano de 1850 o material que mais se aproximava destas características era o vidro. Contudo o vidro não podia segurar os sais de prata, sendo necessário algo mais que funcionasse como um agente ligante entre o vidro e os sais de prata. (PAVÃO, 1997, p. 29)

No mesmo ano que morre Daguerre - 1851, Frederick Scott Archer¹⁷ desenvolve o processo chamado de colódio úmido, negativo feito sobre placas de vidro sensibilizadas com uma solução de colódio (mistura de nitrocelulose com álcool e éter). O fotógrafo precisava sensibilizar a placa nos instantes que antecederiam a exposição e revelar a imagem logo depois, antes que a mesma secasse. Esse processo era 20 vezes mais rápido que os anteriores e os negativos apresentavam uma riqueza de detalhes semelhante a do daguerreótipo, com a vantagem de permitir a produção de várias cópias. O processo era também menos dispendioso que os anteriores e o resultado de ótima qualidade - dez vezes mais

¹⁶ Claude Félix Abel Niépce de Saint-Victor (1805-1870) era inventor e fotógrafo francês.

¹⁷ Frederick Scott Archer (1813 — 1857) era escultor inglês.

sensível que a albumina! A placa era exposta ainda úmida e o tempo de exposição variava de 3 a 12 segundos. O sucesso comercial deste processo é atestado pela multiplicação e rápida expansão das empresas produtoras de negativos e de papel para impressões.

É interessante notar que os dois processos de negativos de vidro apareceram na mesma época (albumina 1848, colódio 1851), tendo vingado aquele que apresentava maiores inconvenientes práticos. (...) os fotógrafos preferiram o processo de colódio húmido porque o negócio era o retrato. Um bom retrato exigia tempos de exposição curtos, já que uma exposição longa resultava numa atitude hirta do retratado, sem vida, ou numa imagem tremida. E como fotografar uma criança com tempos de exposição da ordem de 30 segundos? O processo do colódio permitiu retratos mais naturais, realizados em poucos segundos ou frações de segundos. (PAVÃO, 1997, p. 31-32)

A partir de negativos em placa de colódio eram produzidas as cópias por contato com o papel albuminado, originando a imagem positiva. O albúmen foi amplamente difundido, tornando-se o material mais popular do século XIX, com imagens de natureza, arquitetura e retratos. A fotografia albuminada, como foi denominada, era feita com solução à base de albumina (clara de ovo), cloreto de sódio e nitrato de prata colocada sobre um papel muito fino. Como era produzida em papel muito fino, normalmente era montado em suporte mais grosso para proteção.

O processo do colódio úmido era, no entanto, um pesadelo para ser praticado fora do estúdio.

Quem fotografasse na rua tinha que transportar consigo todos os materiais e equipamentos, que incluíam, pelo menos, uma tenda câmara escura, os produtos químicos de sensibilização e revelação, a câmara fotográfica de madeira, geralmente grande, os tripé, as chapas de vidro... e vários ajudantes. (PAVÃO, 1997, p.31)

Convém ressaltar que as máquinas fotográficas eram grandes, de madeira, e pesadas, como é observado na fotografia 4. Predominavam os fotógrafos ambulantes, nas praças ou espaços públicos, ou percorrendo as periferias das cidades oferecendo os serviços de fotografia. Os clientes mais comuns eram famílias que queriam um retrato de todos os seus membros ou o registro de crianças.



Fotografia 4 – Câmara fotográfica com negativo de vidro.
 Fonte: <www.procimar.com.br/evolucao_tecnologia.php>.

Conhecidos também por fotógrafos de jardim, o nome **Lambe-Lambe** surgiu do hábito que os fotógrafos tinham de lambe a placa de vidro para saber em qual dos lados estava a emulsão fotográfica. Outra versão do apelido é devido ao fato de ser preciso manter a placa úmida, pois após secar ficava impermeável, impedindo a ação do revelador e fixador. Como todo o processo tinha que ser feito dentro da câmara escura, a língua era o fator determinante para que a placa fosse colocada na posição correta dentro da câmara. A pessoa fotografada tinha que ficar imóvel por quase um minuto na frente da câmara. Todo o processo, da tomada da foto a revelação da cópia em papel, levava 15 minutos.

Em pesquisa, realizada nos anos 70 no Rio de Janeiro, com texto final de Leonardo Fróes, perguntava-se sobre a origem das câmeras ainda em atividade.

Quem fabrica essas máquinas, surrados e vividos caixotes que são uma maravilha de síntese, unindo a função de câmara à de laboratório solar? Ninguém - ou a mão de todos. Qualquer lambe-lambe é capaz de dizer sem hesitar a marca de sua lente, que é o grande trunfo do negócio, mas nem os velhos imigrantes têm noção definida sobre a procedência da máquina. Montada e remontada infinitas vezes, na base da intuição, por esses profissionais ambulantes que atuam numa sagração do improviso, a máquina do lambe-lambe de hoje é um produto artesanal e caseiro, feito com sobras recicladas de um primeiro tempo da indústria. (FRÓES, 1978)

Um dos usos do negativo de vidro neste período foi para a produção da fotografia formato *carte-de-visite*, processo inventado por Daderó em 1851 e

popularizado por André Adolphe-Eugène Disderi¹⁸. Em uma única chapa de vidro, eram obtidas várias pequenas imagens, de corpo inteiro, tornando o preço mais acessível e possibilitando a confecção de uma maior quantidade de cópias para serem distribuídas para a família e para os amigos. Patenteada por Disderi em 1854, caracteriza-se tanto pelo seu tamanho diminuto (6,0 x 9,5 cm), colada em cartão um pouco maior, como pela função de representação social, própria do século XIX. Comumente, trocado com dedicatórias variadas, popularizou a arte do retrato; sendo guardado em álbuns, cuja qualidade de adereços, era símbolo de distinção social. No verso sempre trazia os principais prêmios ou títulos recebidos pelo fotógrafo.

Para Kossoy (2001, p. 109) no século XIX “o retrato fotográfico tornava-se uma necessidade do ponto de vista psicológico, pois o homem em todas as latitudes nele percebera uma possibilidade de perpetuação de sua própria imagem. Por que não ‘congelar’ sua imagem de forma nobre?”

O segundo momento significativo no desenvolvimento fotografia, em se tratando de chapas de vidro, foi a invenção do negativo seco, emulsionado com gelatina, substituindo o colódio úmido. Em 1864, o processo das placas úmidas foi aperfeiçoado e passou-se a produzir uma emulsão seca de brometo de prata em colódio.

O negativo de chapa de vidro em gelatina marcou a transição para a era da fotografia, em que a gelatina se transforma no veículo de sustentação dos cristais de prata e passa para uma escala de confecção industrial. Esse tipo de emulsão foi usado inicialmente para fazer negativos de vidro, passando depois a ser empregado na fabricação de papéis fotográficos e filmes flexíveis. (FILIPPI, LIMA & CARVALHO, 2002, p.22)

Em 1871, Richard Leach Maddox¹⁹ fabricou as primeiras placas secas tendo como emulsão gelatina e sais de prata em lugar de colódio. Esse negativo entrou no mercado para substituir definitivamente o de placa de vidro em colódio úmido, porque, sendo utilizado de forma seca, isto é, não imediatamente após a sua confecção, dava ao fotógrafo mais agilidade e rapidez. Em 1874, as emulsões passaram a ser lavadas em água corrente, para eliminar sais residuais e preservar as placas.

¹⁸ André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) era fotógrafo francês.

¹⁹ Richard Leach Maddox (1816 – 1902) era médico microscopista e fotógrafo amador inglês.

A chapa seca de gelatina não foi responsável apenas pela simplificação do processo fotográfico, provocou também uma revolução no desenho das câmaras, reduzindo o tamanho do equipamento fotográfico.

Obviamente, quando inventado o filme em película, a publicidade começou a enfatizar as vantagens do seu uso, em detrimento as chapas de vidro. O Fotoclube Brasileiro²⁰ publicou, na edição de dezembro de 1927 de *Photogramma*,²¹ um artigo para ensinar ao consumidor “*Como escolher artigos fotográficos*”, como relata a pesquisa de Mauad.

Deve o principiante escolher chapas, filmes ou *film-packs*? (...) Os roll-films e os film-packs tem a imensa vantagem da leveza, não serem suscetíveis de se **quebrarem** (grifo nosso) e poderem ser carregados em plena luz do dia. Pôr outro lado custam mais caro que as chapas e, sob certas condições de clima o celulóide não se conserva como **o vidro**. (grifo nosso) (...) É uma escolha pessoal. Entretanto, parece-me que, se tratando de viagens, convém escolher filme e, para fotografar em casa, é melhor usar **chapas** (grifo nosso). (MAUAD, 1990, p. 100)

É possível contextualizar então, de 1848 a 1871, a invenção dos três principais tipos de negativos de suporte vidro, antes de sua comercialização em 1888, como demonstra a figura 2. Em 1889 foi lançada no mercado a primeira película com suporte de plástico – o nitrato de celulose, material quimicamente instável e altamente inflamável.

²⁰ O Foto Clube Brasileiro é uma associação de fotógrafos criada no Rio de Janeiro, em 1923, por um grupo de amadores que se reúnem para debater as relações entre arte e fotografia. Até o fim da década de 1940, exerce papel fundamental na difusão da idéia de fotografia como arte.

²¹ Publicada entre 1926 e 1931, *Photogramma* era, na época, a única revista em português dedicada exclusivamente à divulgação de assuntos fotográficos.



Figura 2 – Evolução dos negativos de vidro.

Fonte: <<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias>>, elaborada pela autora.

No Brasil, a preservação de negativos de vidro, durante muitas décadas, resumiu-se em “guardar” em envelopes de papel pardo, empilhados e dentro de caixas de papelão. Porém, apesar de inadequada, essa forma de acondicionamento manteve sob segurança preciosas imagens históricas do país.

Poucas são as pesquisas brasileiras que fazem menção a procedimentos específicos relativos aos negativos de vidro. Entre elas está a dissertação *Do Reflexo à Mediação: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta*²², de Antonio Ribeiro de Oliveira Junior, a qual procura avaliar criticamente a importância da fotografia como meio de expressão e comunicação, com base nos registros visuais, plenamente fotográficos, da transformação urbana e de vários aspectos do cotidiano carioca realizados pelo fotógrafo Augusto Malta. O autor faz

²² Augusto Malta foi o primeiro funcionário público municipal tendo cargo de fotógrafo no Rio de Janeiro. Em 1903 iniciou sua carreira de fotógrafo documentarista, subordinado a Diretoria de Engenharia. Suas fotografias eram usadas pelo pessoal da Prefeitura encarregado da avaliação dos imóveis a serem desapropriados. Um dos pioneiros do fotojornalismo brasileiro, com inúmeras de suas imagens publicadas nos principais jornais e revistas da época.

menção ao procedimento adotado pelo fotógrafo Malta em relação a negativo de vidro.

Extremamente metódico, Malta, no início, anotava dados técnicos nas cópias positivas, mais tarde define seu método definitivo: “após a revelação das chapas de vidro, utilizando nanquim japonês e com uma pena j escrevia no negativo de trás para frente, para sair de forma correta no positivo final – Malta Photo, o número da chapa, a data, uma identificação particular ou até mesmo comentários críticos” (OLIVEIRA JUNIOR, 1994, p. 125).

A Fundação Nacional da Arte foi a instituição brasileira que introduziu, em 1980, políticas de conservação preventiva para acervos fotográficos, por meio do Programa Nacional de Preservação e Pesquisa da Fotografia - Propreserv. Em 1984 foi criado, no Rio de Janeiro, através de termo de cooperação técnica com a Fundação Pró-Memória, o Centro de Conservação e Preservação Fotográfica, braço técnico do Instituto Nacional da Fotografia (Infoto), e parte do Propreserv. Pioneiro na América do Sul, o CCPF é uma referência internacional no setor de conservação fotográfica. Seu principal objetivo é a preservação da memória fotográfica brasileira, o incentivo a criação de núcleos regionais de preservação, a formação de pessoal técnico especializado e a difusão de informações em conservação e preservação fotográfica. Não possui acervo próprio de imagens; atua em parceria na recuperação dos acervos fotográficos brasileiros públicos e privados.

O CCPF foi criado para atender à necessidade de preservação dos acervos fotográficos históricos e contemporâneos brasileiros, que até aquela data se ressentiam da falta de uma política definida de conservação. Desenvolvem técnicas de conservação de acervos, estudam soluções de controle ambiental, elaboram sistemas de acondicionamento e guarda e realizam testes de materiais acessórios. Empreendem-se, ainda, técnicas de processamento fotográfico para longa permanência, bem como de duplicação de originais.

O vídeo *Negativos de Vidro: Conservação*, lançado em 1994, trabalho do CCPF e da Coordenação de Cinema e Produção de Vídeo da Funarte, foi direcionado a conservadores e restauradores que atuam em projetos de preservação fotográfica, tratando dos procedimentos técnicos de manuseio, higienização, estabilização e acondicionamento de negativos de vidro. Ensina que por suas características peculiares, e como parte significativa de nossos acervos históricos,

sua conservação exige conhecimentos especiais; e que em razão da fragilidade dos suportes em vidro, devem ser tomadas precauções especiais no manuseio das caixas, envelopes ou outros sistemas de acondicionamento disponíveis.

No ano 2000, quando o Arquivo Nacional do Brasil promoveu, com parceria da Associação Latino-americana de Arquivos (ALA) e do CONARQ, o Seminário Internacional de Arquivos de Tradição Ibérica dedicado sobre o tema *Uso e Usuários de Arquivos*, julgaram pertinente produzir um *Guia de Arquivos Nacionais de Tradição Ibérica*, envolvendo países da América Latina e Caribe, de língua hispânica, países africanos de língua portuguesa e Brasil, Portugal e Espanha. Um instrumento de coleta de dados foi enviado aos dirigentes dos Arquivos Nacionais, sendo recebidas 34 respostas, totalizando 18 países²³.

No item *dimensiones*, em fotografia, os dois maiores volumes documentais contabilizados foram: 1.088.383 fotografias do Arquivo Nacional do Brasil e 800.000 fotografias do *Archivo General de La Nación Argentina*. Deste volume, no AN há apenas 742 negativos de vidro²⁴, mas no Arquivo Nacional da Argentina há 300.000 negativos de vidro, que integram a Coleção Witcomb²⁵.

Para este estudo, foi realizado um rápido levantamento de dados sobre coleções fotográficas com negativos de vidro, por meio de envio de correio eletrônico aos coordenadores de setor de iconografia de instituições culturais das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro²⁶, com vistas a enfatizar a existência de coleções relevantes e com grande volume documental em metrópoles brasileiras.

Foram localizadas, em 13 instituições culturais (algumas não retornaram) as coleções apresentadas no quadro 2, totalizando 48.009 chapas de vidro. Verificou-se que as instituições custodiadoras destes acervos são museus, arquivos e bibliotecas.

²³ Os 18 países foram: Angola, Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Cuba, El Salvador, Equador, Espanha, Guatemala, Moçambique, Nicarágua, Peru, Porto Rico, Portugal, Republica Dominicana, São Tomé e Príncipe.

²⁴ Dado atualizado em 2011 com a direção da Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos (CODAC) do AN.

²⁵ Alejandro Witcomb nasceu na Inglaterra em 1835 e emigrou para a Argentina em 1878. Fotografou a vida de Buenos Aires: ruas, pessoas, transporte, comemorações e muitos acontecimentos políticos e sociais. Além da riqueza estética das imagens, é incalculável o valor histórico desta coleção de negativos de vidro.

²⁶ São Paulo é a terceira maior megalópole do mundo com 19 milhões de habitantes. Rio de Janeiro, com seus 11 milhões de habitantes, é considerada uma das cinco mais influentes cidades do planeta.

INSTITUIÇÃO	ESTADO	VOLUME	COLEÇÃO
Arquivo Central do IPHAN	RJ	1.678	
Arquivo Nacional	RJ	720 22	Fundo Agência Nacional Coleção Museu de Arte Moderna
Biblioteca Nacional	RJ	n.c	Coleção D. Pedro II
Instituto Moreira Sales	RJ	4.000	Coleção Gilberto Ferrez (fotos de Marc Ferrez)
Museu da Imagem e do Som do RJ	RJ	2.400 n.c.	Coleção de Augusto Malta Coleção Dom João de Orleans e Bragança
Museu do Índio	RJ	1905	Comissão Rondon
Academia Penitenciária do Estado de São Paulo	SP	15.000	Fotos identificatórias (rosto de frente e perfil) e <i>signaléticas</i> (nus de corpo inteiro, frente, perfil e costas)
Arquivo Público do Estado de São Paulo	SP	1281	Companhia Paulista de Trens Metropolitanos
Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo USP	SP	5.200 300	Coleção Ramos de Azevedo Coleção Rino Levi
Fundação Patrimônio Histórico da Energia e Saneamento	SP	12.000	90% produzida pela São Paulo Light
Museu da Cidade de São Paulo	SP	803 2.000	Coleção Aurélio Becherini Coleção B. J. Duarte
Museu do Porto	SP	700	
Museu Paulista	SP	n.c.	

Quadro 2 – Negativos de vidro em acervos de São Paulo e Rio de Janeiro.

Fonte – Correio eletrônico pessoal, elaborada pela autora.

Destas coleções, vale comentar a da Academia Penitenciária do Estado de São Paulo, descoberta pela artista Rosângela Rennó em 1995. Com a colaboração da Funarte, da USP e da Associação de Arquivistas Brasileiros (AAB), Rennó instalou um estúdio na ACADEPEN, onde limpou, restaurou e catalogou os negativos. A maior parte das imagens eram fotos identificatórias - rosto de frente e perfil - e *signaléticas* - nus de corpo inteiro, frente, perfil e costas. Havia também umas 3.000 fotos de tatuagens, marcas e cicatrizes, algumas fotos de doenças e anomalias e 30 fotos da parte posterior da cabeça.

As fotografias em preto-e-branco eram usadas para ilustrar as fichas pessoais dos internos da penitenciária. O levantamento fotográfico que se estendeu entre 1920 e 1940 no setor de Psiquiatria e Criminologia da Penitenciária de SP pretendia

identificar os prisioneiros por número, características físicas (feições, cor da pele, altura, peso e deformidades corporais) e marcas (tatuagens e cicatrizes propositais ou acidentais). Após a organização do acervo, Rennó publicou interessantes trabalhos em periódicos internacionais, como *Cicatriz – Fotografias do Museu Penitenciário* e textos do *Arquivo Universal* e *Vulgo*.

Sobre a conservação destes suportes, deve-se levar em consideração que muitos fotógrafos retiravam a emulsão fotográfica de alguns negativos para reaproveitar as chapas de vidro para produzir novos negativos; muitos se perderam por queda, muitos deles colaram papel a emulsão, quando empilhados riscavam, tudo isso contribuiu para a perda destes suportes.

Negativos de vidro apresentam patologias distintas que vão desde a degradação química do suporte (perda de transparência, superfície áspera, lexiviação), até a sua degradação física (fissuração, fragmentação). A emulsão, normalmente um material orgânico ou semi-sintético tem ainda tendência a destacar se as flutuações de umidade relativa forem grandes, pois o vidro, um material inorgânico, é incapaz de acompanhar os seus movimentos. É também comum a emulsão sofrer de patologias relacionadas com a presença de microrganismos, fungos e bolores.

O manuseio, o diagnóstico, a higienização, a duplicação, a estabilização e o acondicionamento adequado das coleções de negativos de vidro deverão estar incluídas na política de preservação das instituições culturais, lembrando que o acesso somente é possível por meio da duplicação – geração de novos negativos em base flexível contemporânea. Estes itens serão abordados, de forma detalhada, em subcapítulo específico.

2.2 Negativo de vidro como fonte documental

Quanto a importância do negativo de vidro como patrimônio e fonte documental da história mundial, a pesquisa bibliográfica confirma essa hipótese. Vejamos alguns exemplos:

A Guerra da Criméia. O fotógrafo inglês Robert Fenton, fotografou, durante quatro anos, a Guerra da Crimeia (1853 a 1856, Rússia Imperial versus Turquia Oriental). Para realizar o trabalho, levou cinco máquinas e 700 chapas de vidro. Voltou com somente 300 chapas, pois teve problemas devido ao calor e aos perigos da Guerra – usava colódio úmido, que obrigava a revelação dos negativos logo após a produção. Para isso, transformou uma carruagem puxada por cavalos em quarto escuro, onde revelava as chapas, cuja imagem podemos observar na fotografia 5. A carroça laboratório servia também de dormitório. Realiza assim a primeira grande documentação de uma guerra e dá início ao foto jornalismo.



Fotografia 5 – Carroça laboratório fotográfico de Roger Fenton na Guerra da Criméia.
Fonte: <<http://www.loc.gov/pictures/collection/ftncnw>>.

Na Biblioteca do Congresso Americano há uma coleção de 263 fotografias que foram compradas em 1944 da sobrinha do fotógrafo, Francisca M. Fenton. Estas estão todas digitalizadas e disponíveis no portal da instituição²⁷, com descrição individual. A cobertura de Fenton não foi imparcial. Sua missão era fazer um registro ameno do conflito, sem sangue ou tragédia – e que obviamente exaltasse o exército britânico. Na época, era impraticável registrar imagens instantâneas, pois as chapas pouco sensíveis e as lentes escuras só permitiam imagens estáticas e de paisagens.

Abraham Lincoln. Ele foi o primeiro presidente americano a utilizar a fotografia para fins políticos. Durante sua primeira campanha presidencial, em 1860, cerca de

²⁷ Disponível em: <<http://www.loc.gov/pictures/search/?st=grid&co=ftncnw>>.

trinta e cinco retratos do candidato, produzidos pelo fotógrafo Mathew Brady, circularam por todo o país. Creditam a Brady a última pose de Lincoln, em fevereiro de 1865, antes de seu assassinato em abril do mesmo ano.

A imagem da fotografia 6 exibe um positivo produzido a partir de um negativo de vidro quebrado. A imagem, considerada como um dos melhores retratos do 16º presidente dos Estados Unidos, foi apresentada ao público pela primeira vez no bicentenário de Lincoln (2009), integra o acervo do *George Eastman House International Museum of Photography & Film*. Sua restauração durou dois anos.



Fotografia 6 – Retrato de Abraham Lincoln sobre negativo de vidro quebrado.

Fonte: <<http://www.photography-collection.com/news/eastman-house-presents-glass-plate-image-of-abraham-lincoln-from-1860/>>.

Album de Vistas y Costumbres de la República Argentina desde el Atlántico a los Andes. José Christiano de Freitas Henriques Júnior, conhecido como Christiano Junior, de origem portuguesa, foi um dos mais importantes fotógrafos do século XIX, na Argentina. Nasceu no arquipélago dos Açores em 1832 e por volta de 1855 mudou-se para o Brasil. Instalou estúdio fotográfico na cidade de Maceió, no Nordeste do Brasil, em 1862, e dois anos depois no Rio de Janeiro, onde trabalhou até que se mudou para Buenos Aires. Seu primeiro estúdio na Argentina foi inaugurado em dezembro de 1867.

Ele destacou-se com um ambicioso projeto denominado *Album de vistas y costumbres de la República Argentina desde el Atlántico a los Andes*, composto por

uma série de volumes dedicados as províncias centrais e do norte do país, cujas fotos levaram comentários escritos por historiadores e intelectuais de renome de cada local. Os dois primeiros, publicados em 1876 e 1877 respectivamente, foram dedicados a Buenos Aires, com doze fotos cada um. Os textos, escritos por Mariano Pelliza e J. Anjo Carranza, estavam em quatro idiomas: castelhano, francês, Inglês e alemão e depois também italiano. Este trabalho foi o único do país no qual todas as imagens possuíam comentários sobre cada tópico, como um fotojornalismo moderno; ninguém repetiu este feito no século XIX.

Uma série de fotografias de pessoas que sofrem de elefantíase, e outra de escravos – a maior coleção de fotografias de negros, anterior a 1870, conhecida no Brasil, foram outros dois trabalhos inéditos e de destaque de Christiano Junior. Para ele, como para outros fotógrafos, fotos de escravos negros pertencia ao gênero de tipos populares e eram de interesse, principalmente por seu caráter exótico ao olhar europeu.

Christiano também usou uma carroça laboratório fotográfico ambulante, como comprova a fotografia 7.



Fotografia 7 – Laboratório fotográfico ambulante de Christiano Junior.
Fonte: <<http://www.flickr.com/photos/34821504@N03/3237418834/in/photostream>>.

Uma investigação recente na coleção de negativos revelou que há 170 peças de pontos turísticos de Buenos Aires e tipos populares tomadas pelo português antes de 1878, quando vendeu seu estúdio (incluindo seu arquivo pessoal de 25 mil

negativos) ao fotógrafo inglês Alejandro Witcomb. Para este estudo revela-se importante que foi possível diferenciar estes negativos, pertencentes a Christiano Júnior dos que foram produzidos por Alejandro Witcomb, por ele haver trabalhado com placas emulsionadas manualmente, processo de colódio úmido, sendo a cor laranja característica da emulsão colódio completamente diferente das placas de gelatina-brometo usado por Witcomb. Esta descoberta permitiu que os catálogos da Colección Witcomb, do Archivo General de La Nación Argentina fossem atualizados, corrigindo autoria de fotos anteriormente atribuídas a Witcomb.

Penitenciária Estadual de São Paulo. A artista brasileira Rosângela Rennó cria instalações fotográficas que desafiam o esquecimento conveniente da nação. As obras *Vulgo* (1998 -1999) e *Cicatriz* (1996-2003) foram produzidas tendo como fonte documental o acervo de 15.000 negativos de vidro da Penitenciária Estadual de São Paulo no complexo de Carandiru²⁸, higienizados e examinados exaustivamente por Rennó. Para ter acesso aos arquivos (um esforço que durou nove meses) Rennó teve que prometer que de nenhuma forma representaria a chacina do Carandiru. Nestas obras é realizado um *entrelaçamento* com outras fontes documentais históricas – o sistema de classificação baseado em medicina utilizado para classificar prisioneiros, desenvolvido entre os anos 20 e 40 para categorizá-los de acordo com suas marcas individuais. Não há nenhum registro do nome do fotógrafo.

Harrison (2007 p. 37) explica que “o trabalho de Rennó cobra do observador a tarefa moral e arqueológica de lembrar feições humanas (...) suas instalações nos reportam ao apagamento da identidade, acionando a memória do espectador”. Para Harrison parte do papel de Rennó como artista é de desenterrar ou – utilizando a terminologia fotográfica – expor arquivos públicos abandonados, literalmente mostrando assim uma narrativa oficial que havia sido esquecida.

A Coleção Imperatriz Dona Leopoldina. Em 15 de novembro de 1889 o golpe republicano depõe D. Pedro II e, junto com a família, ele é banido do Brasil. Após meses de negociações sobre o destino do patrimônio da família imperial, o ex-imperador decide pela doação do acervo: livros, periódicos, mapas, partitura, desenhos, estampas, fotografias. A Coleção Imperatriz Dona Leopoldina, que leva o nome da mãe do monarca, foi doada ao Museu Nacional. A Coleção Dona Thereza

²⁸ Carandiru é um lugar sobrecarregado de significados, evocando a chacina de 1992 que ocorreu na prisão e que foi retratada de forma pungente no filme de Hector Babenco de 2003 sob o mesmo nome.

Christina Maria, sob o nome da imperatriz, seria dividida entre o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a Biblioteca Nacional. Coube a esta a maior parte - a maior doação da história da biblioteca. Retratos de um Brasil em reinvenção.

As fotografias tiradas por D. Pedro II eram registradas em negativos de vidro, em grandes formatos - o que resultava em alta qualidade. Foram apelidadas de enroladinhas porque armazenadas durante mais de cem anos, a reação química entre o papel e as substâncias de impressão à base de albumina (clara de ovo) fez com que as fotos se enrolassem. Mas, ao abrigo da luz e da umidade, conservaram a qualidade. Equipes do Centro de Conservação e Encadernação da Coordenadoria de Preservação da Biblioteca Nacional e do CCPF/Funarte realizaram os procedimentos de distensão e planificação das imagens durante o ano de 2002.

D. Pedro II demonstrava grande interesse pela ciência e por novos inventos, como por exemplo, o aparelho de daguerreotipia. Em 1840, com apenas 14 anos e prestes a ter sua maioridade antecipada para que pudesse assumir o Império, ele foi o primeiro brasileiro a adquirir o aparelho, o qual conheceu em uma demonstração pública no centro do Rio, feita pelo abade francês Louis Compté. Em suas viagens, sempre lhe acompanhavam, em sua comitiva, um especialista em temas locais e um fotógrafo para realizar os registros. A coleção de fotografias do Imperador D. Pedro II é um conjunto composto por cerca de 23 mil fotografias e integrante da biblioteca particular deste, por ele doada em sua maior parte à Biblioteca Nacional, após a proclamação da República.

O imperador formou sua coleção de fotografias, principalmente, por meio da contratação do trabalho de muitos profissionais - concedendo inclusive a alguns deles o título de "Photographo da Casa Imperial" - além da aquisição de fotografias estrangeiras, principalmente durante suas viagens ao exterior. O resultado é a maior e mais abrangente coleção de documentos fotográficos brasileiros e estrangeiros do século XIX existente numa instituição pública de nosso país. É composta por imagens referentes ao Brasil e ao mundo do século XIX, que retratam a realidade do período e refletem a personalidade do imperador e seus interesses.

Com o financiamento da Fundação Getty, a Biblioteca Nacional pôde tratar tecnicamente, digitalizar e divulgar este valioso acervo fotográfico. Como resultado, estão disponíveis as fotografias digitalizadas, acompanhadas por pesquisa histórica e descrição bibliográfica completa, possibilitando aos pesquisadores uma visão

abrangente e pormenorizada desta preciosa coleção. A fotografia 8 mostra uma pose da Imperatriz.



Fotografia 8 – Thereza Christina Maria de Bourbon, 1861, por Michele Fanoli.
Fonte: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/TH_christina/icon852434.jpg>.

O reconhecimento internacional do valor cultural desta coleção foi obtido com sua inscrição no Registro Internacional da Memória do Mundo da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), em 2003. Assim, esta coleção tornou-se o primeiro conjunto documental brasileiro a integrar este programa da UNESCO. Desta forma, a Biblioteca Nacional cumpre sua missão de garantir a disseminação do conhecimento divulgando seu vasto acervo e contribuindo para a preservação da memória nacional.

3 FUNÇÕES ARQUIVÍSTICAS EM ACERVOS

As funções arquivísticas são abordadas por diversos autores, com designações e agrupamentos distintos. Na proposição de Rousseau e Couture (1998) – a arquivística integrada, desenvolvida no Canadá - a atenção passa a ser o tratamento da informação desde sua produção inicial até seu destino final. A arquivística “é tratada como a disciplina que agrupa todos os princípios, normas e técnicas que regem as funções de gestão dos arquivos, tais como a criação, a avaliação, a aquisição, a classificação, a descrição, a comunicação e a conservação”. Pode ser dito ainda que todas as funções de um arquivo giram em torno de sua função básica: dar acesso às informações contidas nos documentos que ele custodia.

Santos (2007, p. 178) enumera as funções arquivísticas desta forma: criação/produção; avaliação; aquisição; conservação/preservação; classificação; descrição; difusão/acesso. Para o autor, a definição do Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (DBTA) para acesso abrange os dois conceitos, acesso e difusão.

Neste estudo, alinhado a sua proposição – a averiguação da existência de políticas de preservação e acesso em coleções fotográficas de negativos de vidro, serão abordadas as funções em outro agrupamento: preservação, acesso/descrição e difusão.

3.1 Preservação

A “inquietação” sobre a preservação deve ser vista com zelo em todas as fases documentais, desde a produção nos arquivos correntes até o recolhimento ao arquivo permanente.

Para Albite (2008) ainda é escassa a produção sobre preservação como uma das funções arquivísticas e no seu entender, um elemento importante, no Brasil, é

que a maioria dos profissionais que atuam no setor de preservação dos arquivos é formada em outras áreas do conhecimento – História, Museologia, Biblioteconomia, Artes, Química.

O estudo sobre o ensino da preservação documental nos Cursos de Graduação de Arquivologia e Biblioteconomia desenvolvido por Beck concluiu que o conteúdo das disciplinas de preservação nos currículos das universidades brasileiras ainda é incipiente.

Mesmo considerando que em alguns cursos já ocorrem mudanças, com a adoção da conservação preventiva no conteúdo da disciplina de preservação e abordando a preservação dos meios não textuais, como fotografias, filmes e magnéticos, há uma grande defasagem em relação à preservação digital, ainda não integrada ao conteúdo dos cursos. (BECK, 2006, p. 90)

Beck percebe também que a atualização da disciplina para formação dos acadêmicos é essencial para a atuação profissional dos arquivistas.

Considerando a necessidade que estes profissionais devem atuar em funções estratégicas, tanto na formulação de políticas, como no planejamento de ações dirigidas à salvaguarda de todos os suportes de informação. A integração deste conhecimento na formação dos profissionais de informação é, portanto, uma necessidade urgente, e o seu ensino se constitui, de fato, em um grande desafio. (BECK, 2006, p. 91)

A importância fundamental da gestão de recursos para o êxito da preservação é evidenciada por Conway.

O gerenciamento da preservação compreende todas as políticas, procedimentos e processos que, juntos, evitam a deterioração ulterior do material de que são compostos os objetos, prorrogam a informação que contêm e intensificam sua importância funcional. [...] Gerenciamento de preservação envolve um progressivo processo reiterativo de planejamento e implementação de atividades de prevenção (mantendo, por exemplo, um ambiente estável, seguro e livre de perigos, assegurando ação imediata em caso de desastres e elaborando um programa básico de manutenção do nível das coleções) e renovação de atividades [...]. (CONWAY, 2001, p. 14).

Para a disseminação de práticas de preservação no Brasil, uma iniciativa importante foi o Projeto Cooperativo Interinstitucional Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos, realizado entre instituições brasileiras com o objetivo de

ampliar o conhecimento e incentivar a prática da preservação dos acervos documentais e bibliográficos. Gerenciado pelo Arquivo Nacional, além da parceria técnica da *Commission on Preservation and Access*, o projeto contou com o apoio das fundações *Andrew W. Mellon* e VITAE. Em 1997, traduziu e publicou 52 textos técnicos sobre conservação preventiva de documentos, filmes, fotografias, discos e meios magnéticos; publicações que foram distribuídas gratuitamente a 1332 instituições culturais – arquivos, bibliotecas e museus cadastradas no projeto. Também foram realizados seminários nas cinco regiões do país para preparar profissionais capazes de estimular a leitura dos textos e aplicar o conhecimento em programas institucionais. O projeto obteve o mais importante prêmio do Ministério da Cultura na área de preservação do patrimônio cultural, o Prêmio Rodrigo de Melo Franco de Andrade edição 1998.

Numa década em que já começavam a predominar, na preservação, ações preventivas no lugar das curativas, o projeto colaborou na disseminação do planejamento e gerenciamento de programas de conservação preventiva, incluindo o controle das condições ambientais, a prevenção contra riscos e o salvamento de coleções em situações de emergência, o acondicionamento e conservação de livros, documentos, filmes, fotografias e meios magnéticos bem como a reformatação envolvendo os recursos da reprodução eletrônica, microfilmagem e digitalização. “Conservar para não restaurar” era o lema do projeto.

Premissa básica para a gestão da preservação é compreender as definições preservação, conservação preventiva e restauração (CPBA, 1997):

- Preservação - conjunto de medidas e estratégias de ordem administrativa, política e operacional que contribuem direta ou indiretamente para a proteção do patrimônio. Ex.: Leis, Campanhas, Congressos. A conservação pode ser entendida como um procedimento prático aplicado na preservação - diagnóstico, monitoramento ambiental, vistoria;
- Conservação preventiva - são intervenções diretas, feitas com a finalidade de resguardar o objeto, prevenindo possíveis malefícios. Ex.: higienização, pequenos reparos, acondicionamento;
- Restauração - conjunto de medidas que objetivam a estabilização ou a reversão de danos físicos ou químicos adquiridos pelo documento ao

longo do tempo e do uso, intervindo de modo a não comprometer sua integridade e seu caráter histórico.

O arquivista encontra dificuldades em cumprir a tarefa de preservação do acervo que lhe é confiado, em função do desconhecimento dos materiais e seu comportamento, ou seja, da não-observação e estudo para identificação precisa dos danos, seus causadores e as formas de prevenção.

Conforme Cassares (2000), verificar a natureza dos materiais componentes dos acervos e o comportamento dos mesmos diante dos fatores de degradação aos quais estão expostos é a única maneira de estabelecer critérios de combate aos elementos nocivos à conservação e impedir que os documentos se percam para sempre.

Deter a ação da degradação da documentação histórica sem o comprometimento causado pela utilização de produtos tóxicos, submetendo o material do acervo a um ambiente profilático à contaminação, controlando as condições de armazenamento, uso e assepsia de modo a preservar o acervo ... com menor impacto ambiental além de aumentar a permanência dos documentos originais. (GUIMARÃES, 2007, p.8)

O monitoramento das causas externas de destruição documental irá determinar a utilização de procedimentos e recursos para preveni-las.

Os principais agentes de degradação documental são:

- Agentes físicos: luz, temperatura e umidade relativa;
- Agentes químicos: poluição ambiental e poeira; no caso de fotografias, os produtos químicos usados na preparação e processamento da imagem;
- Agentes físicos mecânicos: guarda inadequada, manuseio incorreto e desastres;
- Agentes biológicos: microorganismos (fungos e bactérias), insetos (baratas, traças, brocas, cupins e piolhos), roedores e o homem.

As atividades e rotinas do controle integrado de pragas são: inspeção e manutenção, monitoramento e controle da temperatura e umidade relativa, a constante renovação do ar do ambiente, com filtros por causa da poluição, a restrição a alimentos plantas; limpeza regular, armazenagem adequada, controle da

entrada de novas peças no acervo, para evitar a infestação do acervo já existente e monitoramento constante das áreas de depósitos.

Os profissionais de preservação recomendam com insistência cada vez maior a estratégia chamada de controle integrado de pragas (CIP). Esta abordagem utiliza primeiramente meios não-químicos (como o controle do clima, das fontes de alimentação, e dos pontos de entrada do prédio) para prevenir e controlar a infestação destas pragas. (OGDEN et all, 2001, p. 8)

Comprovada está a importância do planejamento da preservação – o plano de ação deve ser estabelecido. O levantamento de dados, aplicando a tabela que avalia individualmente, item por item, a coleção, ou aplicando a tabela de Carl Drott²⁹, o método de pesquisa por amostragem (Drott ensina como podemos encontrar, com base nos percentuais de tolerância e confiança, o tamanho da amostra de nossa pesquisa) determinará o sucesso do controle dos agentes extrínsecos de destruição documental nos acervos.

O desenvolvimento das ações que visam a preservação dos acervos depende sobretudo de decisões administrativas que promovam as necessárias mudanças para adequar os serviços da instituição às novas tecnologias de acesso e preservação. A decisão sobre prioridades e medidas de preservação deve ser tomada em consenso, e mesclar questões relacionadas ao conteúdo intelectual e à frequência de uso dos documentos, considerando ainda o grau de fragilidade dos diferentes suportes documentais.

Podemos classificar as ações de preservação em preventivas, passivas e curativas, bem como de curto, médio e longo prazo, conforme exemplifica o quadro 3.

²⁹ Disponível em <<http://testbed.cis.drexel.edu/sample/content.html>>.

AÇÕES	PREVENTIVAS	PASSIVAS	CURATIVAS
Curto Prazo	Avaliação de riscos.		
Médio Prazo	Seleção dos documentos mais frágeis.	Digitalização e acesso.	
Longo Prazo	Ambiente climatizado para armazenamento das fotografias.	Duplicação dos negativos de vidro.	Restauração das imagens selecionadas.

Quadro 3 - Ações de preservação em acervos fotográficos.
Fonte – ARQUIVO NACIONAL, 2008, elaborado pela autora.

Medidas de segurança também estão intrinsecamente ligadas a preservação. Recentemente (2006) foi publicado o resultado de uma parceria entre o Museu de Astronomia e Ciências Afins e o Museu Villa-Lobos, ambos no Rio de Janeiro, a qual objetivou a elaboração de uma política de segurança voltada para instituições culturais que atendesse às necessidades brasileiras. Esta foi a primeira tentativa de unir as três áreas em torno de um projeto comum: arquivologia, biblioteconomia e museologia. Foram enviados 695 questionários para todo o Brasil, sendo 111 para instituições arquivísticas, 172 para bibliotecas e 412 para instituições museológicas para diagnosticar a situação de segurança de instituições culturais brasileiras. Retornaram 270, ou seja, 39% de questionários e a tabulação dos dados mostrou uma realidade alarmante quanto a falta de conhecimento sobre conceitos e métodos de preservação.

A publicação pretende ser um guia útil e aborda a política de segurança em 11 ações: responsabilidades, limites de proteção, segurança da área externa, segurança do prédio, segurança do acervo, segurança das pessoas, política de pessoal, alarmes e circuito interno de TV, segurança contra incêndio, plano de emergência e fiscalização e avaliação do programa de segurança.

São vários os fatores que colaboram para que a preservação de imagens fotográficas – positivas e negativas, não seja uma tarefa fácil nos acervos brasileiros. O clima é um deles, principalmente em regiões de clima subtropical úmido, como o do Estado do Rio Grande do Sul (RS).

O ambiente climatizado, com temperatura e umidade constantes 24 horas ao dia, com oscilação máxima de 2 graus, é uma medida preventiva essencial para o aumento da longevidade dos originais. E a imagem que está em ambiente climatizado precisa ficar no mínimo 48 horas em ante-sala com temperatura intermediária antes de ser retirada do acervo para a sala de pesquisa. Caso contrário, o dano que os inúmeros choques térmicos causarão será fatal!

Na publicação *Recomendações para a Construção de Arquivos*, Beck (2000) informa as condições ambientais ideais para os depósitos com fotografias, conforme demonstra o quadro 4.

TIPO DE DOCUMENTO	TEMPERATURA	UMIDADE RELATIVA
Fotografias em preto e branco	T 12°C +/- 1°C	UR 35% +/- 5%
Fotografias em cor	T 5°C +/- 1°C	UR 35% +/- 5%

Quadro 4 - Condições ambientais ideais para fotografias.
Fonte – BECK, 2000, elaborado pela autora.

É pertinente lembrar que antes de realizar a climatização do acervo é necessário o monitoramento e controle ambientais, pois assim como as coleções podem ser danificadas se mantidas em condições ambientais inadequadas; se, no desarquivamento/rearquivamento os documentos não ficarem em ante-sala com temperatura e umidade intermediárias, o choque térmico sofrido a cada retirada/retorno será muito mais danoso do que não climatizar o acervo. O monitoramento permitirá à equipe conhecer as condições ambientais nocivas, para que estas possam ser melhoradas, e em muitos casos, há outras soluções menos onerosas e melhores.

Na Coleção *Museologia Roteiros Práticos* volume 5 (2004, p. 110-111) há um bom modelo de diagnóstico de temperatura e umidade do ar a ser aplicado, o qual divide as perguntas em básico, bom e ótimo, conforme detalha o quadro 05.

BÁSICO	BOM	ÓTIMO
Os itens são expostos e armazenados longe de aquecedores, saídas de ar-condicionado e janelas.	Os dados de temperatura e umidade relativa do ar em áreas onde as coleções são guardadas são monitorados e documentados.	São observados os requisitos relativos a temperatura e umidade relativa do ar dos diferentes itens do acervo.
	Foi feita uma avaliação dos benefícios e das opções técnicas de controle de temperatura e umidade relativa do ar, tendo sido as recomendações apresentadas aos superiores.	
	Os itens recém-chegados ao acervo têm o tempo necessário para aclimatar-se gradativamente nas áreas onde serão guardados ou expostos.	

Quadro 5 – Diagnóstico para monitoramento ambiental em acervos.
Fonte – RESOURCE, 2004.

Para a efetiva preservação, é fundamental também a identificação do processo utilizado na produção do negativo para a definição do tratamento adequado. Identificar qual o lado da superfície de vidro, e qual o lado da emulsão - o lado do suporte de vidro é brilhante, e a emulsão opaca, é outro fator importante.

As principais causas da deterioração dos negativos de vidro são descritas por Pavão (1997, p. 130 – 137):

Nos negativos de gelatina e brometo de prata em vidro, usados a partir de 1870, verificou-se que a gelatina, usada como meio ligante, interage com os sais de prata e resultava num aumento significativo da sensibilidade à luz. Apesar de a gelatina ser um material bastante estável, sua deterioração está associada às condições de umidade relativa elevada, que a amolecem e a tornam pegajosa. Negativos de vidro armazenados em ambientes úmidos que se encontrem empilhados ou sob pressão, colam entre si ou aos respectivos envelopes. A gelatina é um material orgânico propício ao desenvolvimento de bolores se a umidade relativa superar 65%. Se o ambiente for muito seco a camada de gelatina pode descolar. E atenção: o caso torna-se mais grave se houverem oscilações de temperatura, pois o vidro é rígido e não acompanha de forma nenhuma as variações dimensionais da gelatina.

A albumina era usada em alguns negativos de vidro no século XIX. É uma substância instável, as formas de deterioração mais freqüentes são a tendência para amarelar e a tendência a abrir pequenas rachas em toda a superfície. A prevenção também é evitar principalmente oscilações na umidade relativa do ar.

O colódio era usado em meados do século XIX, seu maior problema é a fragmentação e a libertação do suporte fotográfico vidro. Cantos quebrados, arestas lascadas dão origem à escamação da emulsão. Cuidado com retoques de tinta vermelha ou preta, aplicados a pincel ou lápis de grafite do lado da emulsão ou do lado do suporte: estas transformações não são consideradas deterioração, são auxiliares de impressão que devem ser respeitados como marcas do autor.

O vidro deteriorado perde a transparência, adquire um aspecto leitoso e sua superfície torna-se áspera. A deterioração ocorre quase sempre no lado da emulsão, que descola do suporte, fica ondulada, rasga-se e causa a perda da imagem. Para a preservação, condições estáveis de temperatura e umidade são imprescindíveis. Oscilações devem ser sempre inferiores a 5% em períodos de 24 horas. Controlar as condições de uso, como a exposição temporária ao calor que acontece quando colocados sobre mesa de luz ou ampliadores é da mesma importância. O vidro quebrado deve ser estabilizado entre duas chapas de vidro de 2 mm com as mesmas dimensões do original, ligados entre si por fita filmoplast, processo de selagem ou pode ser realizada colagem com cola de gelatina aplicada a cerca de 40° C (indicado para negativos que utilizavam gelatina na emulsão).

Já a técnica mais usada para a impressão de negativos em processo de colódio úmido, em 1855, era o processo de papel de albumina, uma vez que tornava mais fácil a obtenção de imagens duplicadas. A utilização do negativo de colódio úmido e o papel de albumina foi o processo mais comum no mundo até 1880, diminuindo gradativamente até 1895. Porém, o papel albuminado só parou de ser fabricado definitivamente em 1930.

Apesar da grande popularidade, o papel albuminado foi precocemente identificado como instável. O príncipe Alberto da Inglaterra formou o *Fading Comitee*, em 1855, com o objetivo de identificar os problemas que causavam a deterioração das provas albuminadas. (COSTA, 2009, p. 19)

Os motivos que causavam sua deterioração foram: poluição, umidade, fixação e lavagem de má qualidade. Tais conclusões, no entanto, não evitavam que as fotografias continuassem a se deteriorar. As provas de albumina que chegaram à atualidade são, em sua maioria, completamente amarelecidas e seus detalhes e contrastes foram irremediavelmente perdidos.

Importantes pesquisas sobre duplicação de negativos de vidro foram desenvolvidas, nas décadas de 80 e 90, por Steven Puglia, Conservador e Especialista em Imagens do National Archives and Records Administration (NARA) de Washington, Estados Unidos. No artigo *Duplicação de Negativos: Avaliando as necessidades de reprodução e Preservação de Acervos* (1989) o autor expõe a abordagem mais eficaz para a preservação de coleções de negativos de acervos históricos: aquela que equilibra o cuidado adequado, manuseio e armazenamento dos negativos com a sua duplicação sistemática.

Para Puglia, definir o método mais apropriado para a duplicação de uma coleção é difícil. Descreve uma série de perguntas que possibilitam simplificar o processo de avaliação de necessidades e de seleção de um método adequado de duplicação, conforme a figura 3³⁰:

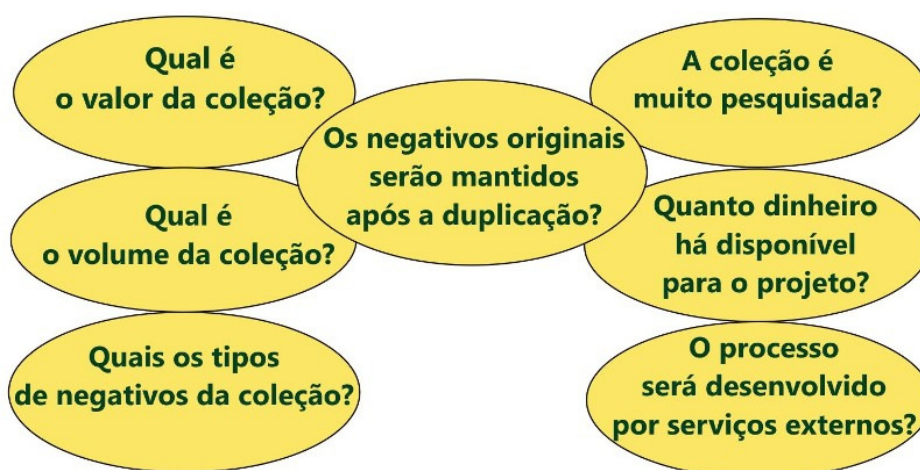


Figura 3 – Avaliação da necessidade de duplicação.
Fonte: PUGLIA, 1989, adaptado pela autora.

³⁰ Tradução livre da autora a partir de *Negative Duplication: evaluating the reproduction and preservation needs of collections*.

Quanto ao valor intínseco, os negativos mais antigos, negativos produzidos por processos mais raros, negativos produzidos por fotógrafos e artistas famosos, negativos de importantes eventos históricos, ou negativos de pessoas famosas é o que deve ser observado. Quanto a eliminar os originais após a duplicação, a única exceção são os negativos de filmes de nitrato. Quanto ao recurso financeiro disponível, muitas vezes, até 50% dos recursos destinados à duplicação precisarão ser usados para medidas de controle de qualidade.

Quanto ao tipo de negativos, Puglia (1989) os relaciona diretamente com a decisão de prioridade, devido a sua preservação, conforme transcrito no quadro 6:

Avaliados todos estes pontos, deve ser decidido o método de duplicação. O sistema ótico, que utiliza uma lente, essencialmente, e uma câmera. Ou a cópia contato, na qual negativo original é copiado em contato direto com o papel fotográfico p&b. As cópias são do mesmo tamanho que os originais.

TIPOS DE NEGATIVOS	PRIORIDADES E RISCOS DE PRESERVAÇÃO
<i>Placas de vidro</i>	Placas de vidro são muito suscetíveis a deterioração física e química. Placas de vidro geralmente devem ser preservadas após a duplicação.
<i>Filmes flexíveis de nitrato</i>	A base do filme é inerentemente instável, causando deterioração, é altamente inflamável. Devido ao risco de armazenar o filme, prioriza-se. Normalmente descartados após a duplicação.
<i>Filmes flexíveis de acetato de celulose</i>	Tem problemas de estabilidade dimensional, a base encolhe a ponto da emulsão se separar da base. Prioridade mais baixa para a duplicação, porque eles não são um perigo de incêndio. Geralmente são preservados após a duplicação

Quadro 6 - Tipos de negativos versus prioridade de duplicação.
Fonte – PUGLIA, 1989, adaptado pela autora.

Em outro artigo também da década de 80, período no qual a duplicação de negativos históricos era o principal método de preservá-los, Hendriks et al (1986, p. 185) relatam que no Laboratório de Conservação de Fotografia do Arquivo Público do Canadá, a duplicação fiel de material transparente, geralmente por cópia contato e a cópia de imagens positivas usando uma câmera, são parte integrante dos

esforços para preservar o patrimônio fotográfico, e, que deve ser realizada com uma boa compreensão dos princípios envolvidos.

Os autores também consideram obrigação fundamental de arquivos e bibliotecas propiciar o acesso ao usuário das informações contidas em imagens fotográficas. A tensão inevitável de disponibilizar esses materiais à pesquisa pode ser consideravelmente reduzida pela produção de cópias ou duplicatas.

Os cadernos técnicos do CPBA, quando tratam dos métodos básicos para salvaguardar suas coleções também recomendam programas de duplicação de negativos deteriorados.

O benefício definitivo de qualquer programa de duplicação encontra-se na ampliação do acesso ao público, pesquisa e publicações de imagens que, de outro modo, estariam inacessíveis. O duplo benefício de um programa de duplicação bem conduzido é que o aumento do acesso pode vir de mãos dadas com a melhoria da preservação dos materiais fotográficos originais. (MUSTARDO, 2001, p. 18)

No Brasil, em um dos mais recentes projetos desenvolvido pelo Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte, o *Projeto Arquivo Central do IPHAN - Negativos Históricos: higienização, acondicionamento, duplicação e acesso*³¹, no qual o diagnóstico apontou a existência de negativos com bases de nitrato e de diacetato de celulose, os técnicos optaram pela duplicação fotográfica analógica e a produção de negativos de segunda geração em base fotográfica contemporânea, processados laboratorialmente para permanência, que são posteriormente digitalizados com uso de scanner.

A decisão foi arrojada (ou talvez, conservadora) frente à agressiva divulgação das novas tecnologias e foi tomada em função (a) da comprovada permanência dos negativos duplicatas em base fotográfica tradicional, (b) pelo contexto e caráter probatório do acervo e, por último, mas não menos importante, (c) as limitações orçamentárias de grande parte das instituições para a implementação de tecnologia para a preservação digital. (BARUKI, 2009, p. 112)

A capacitação de equipes e usuários é descrita por Mustardo (2001): a existência de normativas por escrito é essencial para regulamentar as práticas de

³¹ O projeto foi patrocinado pelo Programa CAIXA de Adoção de Entidades Culturais e possibilitou a preservação de 26.355 imagens históricas do acervo do IPHAN.

manuseio e uso, minimizando, assim, os desentendimentos entre equipe técnica e pesquisadores. Cartazes devem ser impressos e fixados nas paredes da sala de consulta com as normas e regras para pesquisar. O acesso aos materiais originais raros, valiosos ou frágeis deve ser precedido de cadastro para verificação das credenciais do pesquisador e objetivo de pesquisa, fornecendo-se, sempre que possível, fac-símiles ou fotocópias para pesquisa. Manuseio sempre com uso de luvas de algodão.

Para que as normas criadas sejam cumpridas é necessário em primeiro lugar capacitar os usuários internos – a equipe de trabalho, para que cumpram o estabelecido. Estes, por sua vez, ao realizarem o atendimento ao usuário externo – o pesquisador - serão responsáveis por capacitar e supervisionar se cumprem as normas para acessar os documentos.

Sobre a escassez de recursos financeiros para desenvolver um projeto de preservação, o autor sugere projetos para fontes de financiamento locais, estaduais e federais, visto que “Felizmente, as fotografias evocam mais excitação e interesse em potenciais doadores — sejam indivíduos ou organizações — do que muitas outras coleções de materiais sobre papel, fato que deve ser aproveitado”.

3.2 Acesso às fontes documentais

O acesso do cidadão as fontes documentais custodiadas por instituições culturais públicas é um dever. O artigo 34 da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 decretava: “todos tem direito a receber dos órgãos públicos informações de seu interesse particular, ou de interesse coletivo ou geral, que serão prestadas no prazo da lei, sob pena de responsabilidade, ressalvadas aquelas cujo sigilo seja imprescindível a segurança da sociedade e do estado”.

Da mesma forma declara a lei nº 8.159, de oito de janeiro de 1991, que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados.

Art. 1º É dever do Poder Público a gestão documental e a de proteção especial a documentos de arquivos, como instrumento de apoio à administração, à cultura, ao desenvolvimento científico e como elementos de prova e informação.

Art. 2º Consideram-se arquivos, para os fins desta lei, os conjuntos de documentos produzidos e recebidos por órgãos públicos, instituições de caráter público e entidades privadas, em decorrência do exercício de atividades específicas, bem como por pessoa física, qualquer que seja o suporte da informação ou a natureza dos documentos.

Se a preservação é a primeira responsabilidade, o acesso e uso deveriam ser obrigatoriamente da mesma importância. Nesta perspectiva, Conway enumera cinco conceitos para auxiliar no estabelecimento de prioridades para a preservação: longevidade, escolha, qualidade, integridade e acesso.

Acesso: durante anos preservação significou essencialmente colecionar. O simples ato de retirar uma coleção de manuscritos de um celeiro, de um porão, de uma garagem e deixá-los intactos em um local isento de umidade e com fechaduras na porta, cumpria a missão fundamental de preservação da instituição. Dessa forma, preservação e acesso vinham sendo atividades mutuamente excludentes e freqüentemente conflitantes. (CONWAY, 2001, p. 19)

Para Lopez (2002) “a escolha do instrumento de pesquisa a ser produzido deve ser feita em função do estabelecimento de uma política de descrição por parte da entidade” e esta política, deve, em primeiro lugar, voltar-se para a efetivação do acesso a informação. No Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, acesso é definido como “função arquivística destinada a tornar acessíveis os documentos e a promover sua utilização” (DBTA, 2005, p. 14). Segundo a ISAD (G), a normalização da descrição arquivística também facilita o acesso às informações.

[...] acesso e utilização — orienta em relação aos aspectos práticos da consulta documental, realçando a situação jurídica, as condições de acesso, as possibilidades legais de utilização e reprodução, o idioma e os instrumentos de pesquisa disponíveis sobre os documentos em questão [...] (LOPEZ, 2002, p. 15)

Uma das principais funções do arquivista responsável pela gestão de um arquivo permanente é favorecer o acesso aos documentos. O acesso ocorre por meio de instrumentos de pesquisa, que é o elo entre o documento e o usuário da informação, e, para que esta ligação se realize, é necessário implantar políticas descritivas para definir prioridades quanto a elaboração de instrumentos de

pesquisa, que “são as ferramentas utilizadas para descrever um arquivo, ou parte dele, tendo a função de orientar a consulta e de determinar com exatidão quais são e onde estão os documentos”. (LOPEZ, 2002, p. 10).

Todo documento de arquivo tem um ciclo de vida – é produzido, permanece acumulado por algum tempo e após é preservado como fonte histórica ou eliminado. A essa conceituação refere-se a Teoria das Três Idades – a trajetória “natural” dos documentos de acervos sob a responsabilidade de seus criadores/acumuladores.

O arquivo permanente pode ser definido como o conjunto de documentos preservados em caráter definitivo em função do seu valor. São documentos que já passaram da fase pela qual eles foram criados, ficando preservados por sua utilização à pesquisa, assim, eles passam a ter um valor secundário, que é “atribuído a um documento em função do interesse que possa ter para a entidade produtora e outros usuários, tendo em vista a sua utilidade para fins diferentes daqueles para os quais foi originalmente produzido”. (DBTA, 2005, p.171)

Em acervos imagéticos existem duas possibilidades. Em empresas e instituições em pleno funcionamento, as fotografias são produzidas por alguma finalidade, e depois de cumprirem suas funções no arquivo corrente e intermediário são recolhidas e integradas ao acervo permanente (histórico), onde é realizada a descrição da informação, que gera os instrumentos de pesquisa e são tomadas medidas específicas para acondicionamento. A outra possibilidade é quando tratamos de coleções pessoais que são doadas a instituições culturais – arquivos de universidades, museus, centros de documentação.

Em relação a isso, Manini afirma que a fotografia considerada como fonte documental, passa a ser de acesso público no momento em que integra arquivos históricos, como descreve a autora.

A fotografia só se torna um documento de uso geral, de interesse público coletivo e de importância histórica e/ou cultural quando inserida num arquivo: importará sua origem ou proveniência, a finalidade de sua criação ou produção, e será tratada segundo um agrupamento sistemático, respeitando a organicidade do fundo a que pertence. (MANINI, 2008, p. 127)

Manini (2008, p. 131) evidencia também que “a leitura do profissional da informação condiciona a recuperação da informação, mas não condiciona a leitura

do documento recuperado, que é feita pelo usuário”. Para a autora a fotografia é um documento que possui algumas particularidades.

A tradução do imagético para o textual é a própria escolha do termo de indexação, a definição da marca de transposição do visual para o verbal. Aqui, percebe-se exatamente a importância do profissional da informação: ele deve ter um conhecimento mínimo sobre o conteúdo do documento que está analisando, bem como **conhecer os interesses dos usuários do acervo e a política da instituição** (grifo nosso) e ter acesso aos mecanismos de controle de vocabulário. (MANINI, 2008, p. 132)

Em 1992, no Congresso Internacional de Arquivos (CIA), em Montreal, foram divulgados e discutidos os princípios da descrição arquivística. O objetivo da descrição arquivística é o de identificar e explicar o contexto e o conteúdo de documentos de arquivo, com a finalidade de promover o **acesso** (grifo nosso) aos mesmos. Para facilitar o acesso e o intercâmbio de informações em nível nacional e internacional, foram criadas normas. Atento ao cenário internacional, no início de 1998 o Arquivo Nacional publicou a primeira edição brasileira das normas internacionais ISAD(G) e ISAAR(CPF). O Conselho Nacional de Arquivos cria a Câmara Técnica de Normalização da Descrição Arquivística em 2001. A Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE) é publicada em 2006 e estabelece diretrizes para a descrição no Brasil de documentos arquivísticos, compatíveis com as normas internacionais em vigor ISAD(G) e ISAAR(CPF).

Políticas e controle de linguagem são abordados por bibliotecários e gestores de informação em bancos e arquivos de imagens brasileiros e multinacionais como imprescindíveis ao acesso a informação contida nos registros fotográficos: políticas de indexação, construção de vocabulário controlado ou tesouro para imagens e indexação de imagens.

Projetos de assessoria e consultoria técnica como o Projeto Audiovisual e Informação de São Paulo tem investido em instituições culturais, nas quais o uso preponderante é o de descrição e/ou testemunho. Estas consultorias objetivam construir competências para o trabalho com indexação, análise e leitura de imagens fotográficas, capacitando, por meio de cursos e treinamentos, os profissionais das instituições, para a busca eficaz de informações.

A eficiência – rapidez na pesquisa e precisão na recuperação de imagens, para Oliveira (2011) está intrinsecamente ligada ao controle da linguagem.

O controle da linguagem é atividade importante para a gestão eficiente da informação em um arquivo de imagens fotográficas. A construção de um vocabulário controlado que considere a especificidade do documento fotográfico e que será o instrumento aplicado à indexação e configuração dos elementos de acesso à informação é fator decisivo para o alcance da eficácia em arquivos fotográficos. (OLIVEIRA, 2011, p. 14)

Smit e Kobashi (2003) corroboram a hipótese do vocabulário controlado, no sentido em que o objetivo a ser alcançado pelos arquivos é sempre o da recuperação da Informação.

O controle de vocabulário é um meio para produzir confiança no sistema de organização e busca de informações arquivísticas. [...] O controle de vocabulário foi inicialmente desenvolvido pela documentação e introduziu-se na arquivística, especialmente em razão da informatização crescente dos arquivos. (SMIT; KOBASHI, 2003, p. 15)

Identificar, descrever e indexar cada imagem fotográfica com características que as individualizem, distinguindo-as das demais, é a condição para que possam ser acessadas com rapidez e precisão.

Por sua vez, com o surgimento das fotografias digitais, percebe-se que passa a haver uma facilidade no cumprimento dos objetivos propostos por Rousseau e Couture na arquivística integrada - integrar o valor primário e o valor secundário numa definição alargada de arquivo. Bancos de dados institucionais permitem o acesso imediato e a garantia de preservação no arquivo permanente.

Um exemplo desse procedimento integrado está sendo desenvolvido na Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (Unijuí), onde, em conjunto com a Coordenadoria de Informática, foi criado, na *intranet*, um formulário para envio das fotografias digitais, com campos específicos de descrição. Para normatizar as responsabilidades, foi publicada, resolução³² (ver anexo A) da Presidência da Fidene³³, que dispõe sobre o registro fotográfico e a preservação das imagens no âmbito da instituição.

³² Disponível em <http://www.unijui.edu.br/component/option,com_wrapper/Itemid,2022/lang,iso-8859-1/>.

³³ A Fidene é a fundação mantenedora da Unijuí e do MADP.

Isso solucionou "lacunas" no acervo fotográfico daquele arquivo universitário, como fotografias de solenidades de formaturas, as quais há muito não integravam o acervo. Com a orientação do arquivista da instituição, o funcionário responsável pelo Setor de Formandos passou a fazer contato com as empresas de prestação de serviços de formaturas, solicitando o envio de uma fotografia da turma de formandos. Aos fotógrafos, não pareceu tão importante estarem contribuindo para preservação da memória institucional da Universidade de Ijuí, mas sim terem seus créditos e imagens divulgados quando realizadas exposições fotográficas. O resultado, no final de dois semestres foi excelente: 108 fotografias de formaturas dos cursos de graduação dos Campi Ijuí e Santa Rosa da Unijuí integradas ao Arquivo Fotográfico.

3.3 Difusão: ações que multiplicam usuários

Este estudo propõe que o acesso e a difusão são atividades que se complementam. Não basta existir legislação garantindo o acesso aos acervos, profissionais realizando descrição documental ou elaborando instrumentos de pesquisa. É necessário que além disso, sejam pensadas ações de difusão, sejam elas presenciais ou para usuários virtuais. Essa função é abordada em concordância com Bellotto (2004) sobre a elaboração de inventários, catálogos, catálogos seletivos ser aliada a um bom trabalho de difusão.

Para Bellotto (2004) existem três tipos de difusão: cultural, editorial e educativa.

A difusão cultural é promovida por meio de palestras, debates, congressos, jornadas e reuniões, lançamentos de obras, eventos populares, comentários na imprensa, filmes, documentários, folhetos publicitários, exposição de documentos, entre outras ações.

A difusão editorial ocorre com a publicação do conteúdo do acervo, das atividades e dos programas, através da publicação de catálogos informativos, manuais, edições comemorativas, publicações que referenciam o acervo, entre

outras iniciativas. São canais de comunicação com o exterior, pois levam à comunidade e ao meio acadêmico informações sobre o conteúdo do acervo. Desta forma, com as publicações o arquivo pode atrair novos usuários, ser reconhecido na comunidade e contribuir para sua rentabilidade e manutenção das suas atividades.

A difusão educativa é desenvolvida com a realização de exposições a estudantes no arquivo, reprodução de documentos, visitas guiadas aos arquivos, entre outras ações devidamente planejadas. A inclusão de estudantes no acervo pode propiciar benefícios didáticos, introduzindo novos métodos e novos gêneros de material escolar.

Na teoria da arquivística integrada, Couture e Rousseau (1998) classificam a difusão como a sétima função arquivística.

Desde o início do século XIX que os arquivistas começaram a sentir que a difusão dos arquivos lhes dizia respeito, difusão essa que assumiu várias formas como a cópia, a reprodução e a exposição temática de documentos. O microfilme revelou-se um suporte de conservação mas também um modo de difusão notável. Ele permitiu a vários serviços de arquivo difundirem fundos ou séries de documentos e aumentar-lhes a acessibilidade. (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 51)

No entendimento de Blaya Perez (2008, p. 37) “no processo de difusão, podemos utilizar diversos recursos, de acordo com as características particulares do nosso arquivo para torná-lo mais conhecido e utilizado por um número cada vez maior de usuários bem treinados”.

O envolvimento da comunidade onde o acervo está inserido é pontuado por alguns autores. Bellotto (2005) considera de grande relevância para o desenvolvimento de atividades culturais junto aos arquivos, a participação dos cidadãos, ressaltando que estas entidades aperfeiçoam mecanismos de aproximação entre o arquivo e a sociedade civil. “Neste sentido, destaquem-se as sociedades de amigos de arquivos. Sua independência jurídico-financeira proporciona meios de sustentar as iniciativas do arquivo público”

Oliveira e Pereira (2008) justificam que há muito tempo as unidades de informação são mais bem vistas pelos serviços que prestam à comunidade, do que propriamente pelos seus acervos.

As unidades de informação devem se relacionar com usuários internos ao sistema; usuários externos; com autoridades responsáveis pela política nacional de informação e pelo desenvolvimento de infra-estruturas de informação; com outras unidades de informação e com os profissionais da área. Esse relacionamento pode e deve se dar por meio da cooperação e do compartilhamento, uma vez que o usuário e o uso da informação são atualmente a principal preocupação dos bibliotecários e documentalistas. (OLIVEIRA; PEREIRA, 2008, p. 6)

Na concepção de Levitt (1963), de que para muitas instituições as atividades de marketing ainda são consideradas uma consequência necessária do produto e não o contrário, como deveria ser; a maioria das instituições culturais e científicas – unidades de informação – ainda se preocupa somente com seus processos e quase nada, com as necessidades reais de seus usuários-clientes. Kotler e Levy já haviam alertado, no final da década de 60, com relação ao marketing nas organizações que não visam ao lucro. Portanto, este enfoque já vem sendo discutido há quase 40 anos!

É possível perceber que os elementos realmente indispensáveis na relação acervo e usuário são o diálogo e o *feedback*, onde as ações de marketing que não estiverem comprometidas com o *feedback* de seus clientes não estarão alinhadas com a estratégia de marketing de relacionamento.

Para Kotler (1998), as variáveis demográficas são as bases mais comuns para distinguir grupos de consumidores, pois, além de serem facilmente mensuradas, os desejos, preferências e taxas de uso dos consumidores, estão freqüentemente associados a essas variáveis. Para o Arquivista isso é imprescindível porque pode mensurar estratégias de atuação para se inserir no mercado de trabalho e lhe sendo oportunizada fontes de competitividade e renda identificando consumidores potenciais (empresas, instituições públicas e privadas).

O usuário é a pessoa física ou jurídica que consulta arquivos e pode ser chamado de consulente, leitor ou pesquisador (DBTA, 2005, p.169).

Três tipos de usuários dos arquivos são descritos por Garcia Belsunce (1982): o usuário prático, o usuário acadêmico e o usuário popular, ainda acrescentado o usuário artístico e o uso editorial. O usuário prático busca nos arquivos uma informação que sirva, com o propósito imediato de fazer alguma coisa ou tomar uma decisão. O usuário acadêmico identifica-se com o uso teórico dos arquivos, busca e seleciona dados para a elaboração intelectual que vale por si mesma. O usuário

popular é o homem comum que oferece uma gama mais ampla, indiscriminada e menos específica de inquietudes e necessidades. Por sua vez, o usuário artístico (poeta, pintor) procura informações sobre o tema de sua criação. Por último, o uso editorial, no caso de séries ou relações documentais ou gráficas é a criação de um produto, um documento secundário, ou seja, informação impressa.

Já quanto a utilização, são identificados por Blaya Perez (2010) três posturas diferentes por parte dos usuários que pesquisam nos arquivos fotográficos. Os usuários reais são aqueles que se deslocam até o arquivo se utilizam efetivamente dos serviços colocados à disposição; os usuários potenciais são aqueles que, por desconhecerem ou por não sentirem necessidade, não se utilizam dos serviços e os usuários virtuais, aqueles que realizam suas consultas aos arquivos por meio da internet, fax ou telefone, apesar de não se deslocarem até o arquivo realizam suas pesquisas mesmo à distância.

Para Elias Sanz Casado (1994, p. 31-38), algumas aplicações interessantes que se podem obter a partir da realização de estudos de usuários são:

- conhecer os hábitos e necessidades de informação dos usuários, e introduzir mudanças, para responder de maneira eficaz as novas necessidades;
- usar ao máximo todos os recursos com que conta o centro de informação, conhecer o grau de utilização de todos e de cada um destes recursos – recursos humanos (recurso que constitui o saber fazer através da experiência acumulada como consequência do desenvolvimento de suas atividades); saber selecionar e adquirir aqueles documentos que tenham uma demanda real por parte dos usuários (a partir de estudos se pode conhecer quais documentos deverão ser colocados imediatamente à disposição, quais os que deverão ser classificados ou catalogados com maior urgência e aqueles que não precisam de descrição detalhada, somente sumária); os recursos tecnológicos também podem ser avaliados a partir de estudos de usuários;
- medir a eficácia do centro de informação – avaliar para saber se estão usando adequadamente os serviços para satisfazer as necessidades dos usuários;

- adequar o espaço – planejamento e modificação das salas e estudo do livre acesso as bibliotecas, por exemplo;
- avaliar o sistema nacional de informação – permite detectar os chamados “silêncios territoriais” que estão sendo produzidos no país;
- conhecer a estrutura e dinâmica dos grupos de pesquisadores – a pesquisa é um dos pilares mais importantes para o desenvolvimento econômico e produtivo de um país;
- facilitar a realização de cursos de formação de usuários, com programas específicos para cada grupo.

4 AS INSTITUIÇÕES CULTURAIS

Neste capítulo são descritas as instituições culturais detentoras de coleções fotográficas com negativos de vidro selecionadas para este estudo.

Os principais critérios que nos levaram a optar por estas instituições são: por serem instituições culturais de destaque regional e pelo seu valor intrínseco; por constituírem-se em centros de documentação fotográfica com acervos relevantes; pelo fato dos dois acervos em questão pertencerem a museus antropológicos³⁴, ambos ocupando-se do homem em relação com a sua história e a sua cultura; por se localizarem em regiões onde ocorreu a chegada de um grande número de imigrantes, dentro eles, fotógrafos; e por serem instituições que tem como objetivo desenvolver e subsidiar pesquisas a partir do acervo preservado.

O Museu Antropológico de Ijuí foi inspirado e criado à luz dos objetivos da Fundação Joaquim Nabuco. Martin Fischer foi um dos fundadores e primeiro diretor do MADP. As atividades voltadas para o estudo, a pesquisa, a preservação e a divulgação do patrimônio sociocultural do homem nordestino desenvolvidas pelo Museu do Homem do Nordeste serviram de exemplo a Fischer, ficando a pretensão de reproduzir o mesmo modelo no Rio Grande do Sul.

Assim, por sua constituição como instituições com viés antropológico, levam em consideração que uma das principais atividades da Antropologia é desenvolver pesquisas e produzir conhecimento além de participar de sua difusão não apenas em âmbito acadêmico, mas também em instituições de ensino, em museus, em órgãos de preservação de documentos e no desenvolvimento de políticas e projetos em benefício dos grupos humanos estudados.

A localização geográfica das duas instituições é em pontos extremos do país, como comprova o mapa da figura 4. Uma na cidade de Ijuí, região Sul, Noroeste do Rio Grande do Sul e outra na cidade de Recife, região Nordeste, região metropolitana de Pernambuco.

³⁴ A Antropologia é a ciência que estuda o homem em sociedade, as culturas humanas, os comportamentos e os costumes sociais. Sua principal característica é o interesse pela diversidade de modos de viver da humanidade.

Ijuí está localizada no Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, em um entroncamento rodoviário que é passagem obrigatória para o Mercosul e a 395 km da capital. Possui uma área de 689,124 km² e uma população de 79.719 pessoas. Ocupa a 25^ª colocação de 496 municípios que abrangem o RS. Está entre os 10 melhores municípios em qualidade de vida no estado do Rio Grande do Sul. É conhecida também como Capital da Cultura do Estado do Rio Grande do Sul³⁵.



Figura 4 – Localização geográfica das instituições culturais.

Fonte: <<http://brasilibge.blogspot.com/2008/08/as-cinco-regies-do-brasil-o-processo-de.html>>, adaptado pela autora.

A Colônia Ijuhy foi fundada em 19 de outubro de 1890 e emancipada em 1912. Em virtude da diversidade étnica que originou a população ijuiense, foi criado, em meados da década de 80, um Movimento Étnico.³⁶ Anualmente é promovida pelos onze grupos culturais étnicos do município (afros, alemães, árabes, austríacos, espanhóis, holandeses, italianos, letos, poloneses, portugueses e suecos) a Feira das Culturas Diversificadas de Ijuí (Fenadi), a qual foi declarada patrimônio cultural do Estado do Rio Grande do Sul em 2005.

³⁵ A edição de dezembro de 2007 da Revista Aplauso divulgou o ranking gaúcho das cidades de maior expressão artística e cultural. Entre 40 municípios do Rio Grande do Sul, os resultados apresentados pela revista apontam Ijuí como a 10^a colocada no ranking.

³⁶ União das Etnias de Ijuí (UETI). Disponível em: <<http://ueti.org.br/inovaweb/>>.

Quanto às políticas culturais, há legislação municipal, de 1984, que dispõe sobre a proteção do patrimônio histórico e cultural do município de Ijuí. Não há, no entanto, nenhum bem tombado.

Recife é a capital do Estado do Pernambuco. Cidade litorânea, banhada pelo Oceano Atlântico, possui uma área de 219 km² e uma população de 1.561.659 de pessoas, sendo classificado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) como a metrópole da quarta maior rede urbana do Brasil em população. O Recife, das capitais estaduais atuais, é a mais antiga do Brasil.

Era uma pequena colônia de pescadores quando foi fundada, em 1537. Tem 65 bens tombados, dos quais 27 por legislação estadual e 38 por legislação federal. A cultura, enquanto manifestação de expressão cultural e artística tem posição de destaque, pela tradição e pelo lugar que ocupa no Recife - hoje considerado um dos maiores centros de produção artística e cultural do Nordeste.

Quanto a políticas culturais, há legislação municipal, de 1996, que institui o Sistema de Incentivo à Cultura, e concede Incentivos Fiscais a Projetos Culturais. O sistema compreende os seguintes mecanismos: Mecenas de Incentivo à Cultura; Fundo de Incentivo à Cultura e Cadastro Cultural do Recife.

4.1 Fundação Joaquim Nabuco – FUNDAJ

Para entender as circunstâncias nas quais nasceu o Instituto Joaquim Nabuco, em 1949, necessário se faz uma breve lembrança da situação política e social na qual se encontrava o país no alvoreçado período do Estado Novo³⁷, que ocorreu antes da redemocratização.

Na verdade, a criação dessa instituição, enquanto ato concreto, nos anos 40, foi uma consequência espontânea de um processo cultural mais abrangente, que viria a concretizar-se duas décadas mais tarde. A emergência de um instituto de pesquisas sociais no Nordeste brasileiro em 1949, não foi produto apenas do ato

³⁷ O Estado Novo, regime político brasileiro fundado por Getúlio Vargas em 1937, durou até 1945, e é caracterizado pela centralização do poder, nacionalismo, anticomunismo e por seu autoritarismo.

isolado de um intelectual-político que por meio de mais um improviso histórico desejasse perpetuar sua passagem pelo Parlamento Nacional. Como um fio condutor, essa ideação remete-nos a um projeto cultural que possui grande envergadura, que se inscreve na história regional como parte inerente ao contexto cultural das décadas de 20 e de 30, despontando como uma das manifestações de regionalismo mais significativas e importantes pela perenidade que a caracteriza.

Gilberto Freyre nutria a idéia de criação de institutos de pesquisas sociais há muito tempo, e conseguiu torná-la realidade por meio da criação do Instituto Joaquim Nabuco, durante sua atuação política como Deputado Federal na legislatura de 1946-1950.

Freyre integrava um grupo de idealistas e estudiosos da cultura regional deste “esquecido pedaço do Brasil”. Ele completou sua formação acadêmica nos Estados Unidos e na Europa, e já em 1922 demonstrou sua preocupação com o trabalhador rural, desenvolvendo um estudo comparativo entre a situação marginal do trabalhador rural e a de penúria do escravo das mesmas áreas, na época da Abolição³⁸. Nos três anos após seu retorno ao Recife – 1923, participou do grupo do movimento regionalista³⁹. Introduziu a pesquisa sociológica entre suas alunas da Escola Normal do Estado do Pernambuco, onde o ensino de Sociologia foi introduzido em 1928, através da adoção de moderna orientação antropológica e de pesquisa de campo, pioneiro nesses moldes no Brasil. Em 1934 idealizou a realização do Primeiro Congresso Afro-Brasileiro do Recife.

O interesse pelo social fez com que, a certa altura, a trajetória de Gilberto Freyre e de Joaquim Nabuco no parlamento brasileiro encontrasse uma motivação em comum. Nabuco defendia na Câmara a necessidade de reformas sociais mais abrangentes e Freyre destacava-se há anos como cientista social. Assim, em 30 de julho de 1948 apresentou à Câmara o projeto n. 819/1948, prevendo um crédito para as comemorações do centenário do nascimento de Nabuco, em 1949, na qual estava incluída a criação e o funcionamento do Instituto Joaquim Nabuco. Culminou na aprovação da lei n. 770, de 21 de julho de 1949, que criou a instituição.

³⁸ Esse estudo foi tema de sua tese “Social Life in Brazil in the Middle of the 19th Century” defendida na Universidade de Columbia em 1922.

³⁹ Enquanto São Paulo realizava a Semana da Arte Moderna, em 1922, Recife esboçava o Movimento Regionalista que eclodiu em 1926, com a realização do Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo, do qual resultou o *Manifesto Regionalista de 1926*.

A primeira pesquisa sociológica realizada pelo Instituto Joaquim Nabuco, em 1951, foi um estudo sobre as condições de habitação no Norte do país, iniciada pelo professor Olen Leonard, assistente do Departamento de Sociologia do Michigan State College, posto à disposição do Instituto Joaquim Nabuco, pela Organização das Nações Unidas (ONU), por solicitação do governo brasileiro.

A instalação na sua sede própria – no subúrbio do Caldeireiro, hoje Casa Forte, ocorreu no ano de 1952. Foi desapropriada A Casa do Caldeireiro, antigo solar do século XIX, opulenta construção de 1877, remanescente da arquitetura do neoclássico pernambucano, outrora pertencente a um Comissário do Açúcar. As obras de restauração do conjunto arquitetônico foram supervisionadas pelo Serviço de Patrimônio Histórico e incluíam a preparação de apartamentos, nas dependências, para hospedar bolsistas de pós-graduação nacionais e estrangeiros. Respeitou-se o estilo da arquitetura original, e um jardim interno foi construído e inaugurado em 1954.

No ano de 1957, Clóvis Salgado, Ministro da Educação e Cultura, recomendou que se concedesse personalidade jurídica e autonomia financeira e administrativa ao instituto. Assim, a lei n. 3791, de 01 de agosto de 1960, lhe conferiu a condição de autarquia federal e decretou como órgão responsável pela administração um Conselho Diretor composto de cinco membros. Ao primeiro Conselho Diretor coube a tarefa de elaborar o regimento da instituição, aprovado em 1974, pelo Ministro da Educação Ney Braga.

O perfil dos pesquisadores do Instituto mudou ao longo de quatro décadas. Nos primeiros 20 anos o perfil do pesquisador era formado por um grupo de jovens recém-saídos dos cursos de graduação das universidades locais, que complementavam sua formação com pesquisas ou participando de cursos de paleografia, pesquisa social, antropologia, estatística, geografia e economia.

Em 1971, o novo diretor da instituição assumiu a causa de transformar o instituto em fundação, constituindo-se a Fundação Getúlio Vargas (FGV) no modelo a ser adotado, processo esse que teve seu coroamento quando o projeto de lei n. 15 de 1979 autorizou o Poder Executivo a instituir a Fundação Joaquim Nabuco e em 15 de março de 1980, o decreto n. 84.561 criou a FUNDAJ e aprovou seu estatuto, vinculando-o ao Ministério da Educação (MEC) com personalidade jurídica de direito privado. Integravam os objetivos estatutários da FUNDAJ “pesquisar e estimular

manifestações culturais regionais e continuar a promover a documentação e a museologia objetivando preservar os valores histórico-culturais”.

Em 1972 ocorrem transformações estruturais, como a criação do Departamento de Museologia, o primeiro criado no Brasil, ao qual na época foi incorporada a Divisão de Iconografia. Promoveram também, em 1975, o I Encontro Nacional de Dirigentes de Museus, com o objetivo de discutir a adoção de uma política definida para os museus nacionais, até então inexistente no país. Este reuniu cerca de 30 dirigentes de museus, selecionados desde o Pará ao Rio Grande do Sul, entre os quais estava o diretor do Museu Antropológico de Ijuí, Martin Fischer. Na década de 80 o Departamento de Museologia foi transformado no Museu do Homem do Nordeste.

Este museu continua a ser fiel a concepção gilbertiana até os dias atuais. Já na época da apresentação do projeto de criação do IJN, Gilberto Freyre defendia a idéia de estimular e promover a instalação, nas diversas regiões do país, de museus representativos da dinâmica antropológico-cultural brasileira, conforme escreveu em seu ensaio *Ciência do Homem e Museologia*.

O Brasil é um país em que se desenvolve uma consciência museológica ao lado de outra que a ela se liga: a de cultura nenhuma, nenhuma sociedade, nenhum povo se conhece a si próprio, ou consegue tornar-se senhor das suas constantes sócio-culturais, sem ligar o seu passado ao seu presente e os seus possíveis futuros (...). Sem o estudo sistemático dessa realidade, dessas suas constantes, desses seus tempos – que são na verdade um só: sempre a fluir. Sem investigar, identificar, depois de descobrir o que é, o que poderá vir a ser o Brasil como um todo inter-regional. Sob essa perspectiva, museus e pesquisas – antropológicas, arqueológicas, folclóricas, sociológicas, econômicas, artísticas, literárias, ecológicas, religiosas – completam-se. Dizer pesquisa é dizer museu do tipo vivo e dizer museu desse tipo é dizer pesquisa. (FREYRE, 1979, p. 22)

4.1.1 Divisão de Iconografia

A Divisão de Iconografia foi implantada em 1979, devido a incorporação do Museu do Açúcar a instituição. Inicialmente foram transferidas a Coleção Francisco Rodrigues, até então depositada no Museu do Homem do Nordeste, originalmente

pertencente ao Museu do Açúcar e formada por 13 mil fotografias que constitui uma amostra da história do retrato, sobretudo da elite açucareira. Ainda a coleção do fotógrafo amador Benício Dias, valioso documentário para a história social do Recife antigo, de 1880 a 1920.

Essas coleções instigaram a realização de pesquisa sobre a história da fotografia em Pernambuco, com o apoio da Funarte e coordenada pelo Museólogo Fernando Ponce de Leon, diretor do Departamento de Iconografia, com objetivo de realizar estudo biográfico de fotógrafos e casas fotográficas que atuaram no Estado entre 1840 e 1930. A pesquisa não foi concluída.

A primeira estrutura do Departamento de Iconografia estava subdividida em Fototeca, Filmoteca, Pinacoteca e Núcleo de Apoio Arquivístico, sendo este último responsável por orientar o tratamento técnico de todo o acervo da divisão, sob a supervisão de uma bibliotecária.

Atualmente denominada de Coordenadoria de Iconografia, adscrita ao Centro de Documentação e de Estudos da História Brasileira Rodrigo Mello Franco de Andrade (CEHIBRA), do Instituto de Documentação, tem por atribuição o resgate da memória cultural brasileira, em especial, das regiões Norte e Nordeste, através da constituição de um arquivo de imagens, que abrange fotografias, cartões postais, pinturas de cavalete, desenhos, gravuras, rótulos comerciais, selos postais e estampas diversas.

O acervo fotográfico é constituído de documentos de diversos formatos, confeccionados com processos fotográficos utilizados a partir da segunda metade do século XIX, com originais positivos em papel, vidro e metal; negativos em suporte de vidro e em outros materiais transparentes, como nitrato de celulose, acetato de celulose e poliéster, além de álbuns de retratos, reportagens, cartões postais, reproduções e ampliações.

O total de imagens do acervo iconográfico da FUNDAJ é 150 mil imagens positivas, de 1876 a 1970 e 40 mil imagens negativas, de 1876 a 1940. O mais expressivo volume documental é o Arquivo Francisco Rodrigues, com 49.162 imagens, das quais 15.858 são negativos de segunda geração, ou seja, as imagens positivas foram fotografadas e foi gerado um negativo flexível, para poupar do manuseio o original. Do período compreendido entre 1840 a 1940, as imagens

pertenciam ao Museu do Açúcar desde sua entrada no acervo daquela instituição, em 1960. Neste conjunto de fotografias encontram-se estojos e placas com 10 daguerreótipos, 33 ambrótipos e 02 ferrótipos e 02 talbótipos. É provável que a maioria destas imagens positivas tenham sido produzidas sobre negativos de vidro, devido ao período das fotos, no entanto, somente os positivos foram doados.

Apesar de possuir vários exemplares raros de outros processos fotográficos, como expressa o quadro 6, o volume de negativos de vidro não é expressivo.

ARQUIVO/COLEÇÃO FOTOGRÁFICA FUNDAJ	NEGATIVOS DE VIDRO
Alexandre Berzin	240
Arthur de Siqueira Cavalcanti Júnior	26
Benício Dias	155
Iconografia do Açúcar	02
Jota Soares	31
Risoleta Guedes Pereira	28
Wilson Carneiro da Cunha	34
Total	516

Quadro 7 – Negativos de vidro FUNDAJ.
Fonte: Correio eletrônico pessoal, elaborado pela autora.

Neste acervo estão representados, através do retrato, personagens ligados à História, ao trabalho e às técnicas do açúcar na região; paisagens que retratam o habitat rural e cenas do mundo urbano do Recife e de outras cidades nordestinas; documentários sobre arquitetura religiosa, engenhos, usinas, destilarias e outros temas; registros das manifestações folclóricas e culturais norte-nordestinas; coleções biográficas formadas a partir de arquivos pessoais e reportagens sobre eventos científico-culturais realizados pela instituição, perfazendo um total de 95 coleções fotográficas registradas até o momento.

É oferecido pela instituição, serviço de reprodução digital de documentos iconográficos, normatizado pelo anexo quatro da portaria da presidência n. 122, de 07 de julho de 2009. Os valores estão estipulados conforme a tabela do quadro 7.

TAMANHO DA IMAGEM	RESOLUÇÃO EM DPIS	VALOR UNITÁRIO
Saída até 20cm	75 DPIS	R\$ 15,00
Saída até 20cm	300 DPIS	R\$ 46,00
Saída até 40cm	75 DPIS	R\$ 30,00
Saída até 40cm	300 DPIS	R\$ 92,00
<p>* A gravação dos arquivos digitais será em mídia fornecida pelo usuário, ou, quando não, será cobrada uma taxa de R 3,00.</p> <p>* Será acrescida a taxa de serviços dos correios/sedex, quando necessário, conforme tabela em vigor daquela instituição.</p> <p>* Os arquivos poderão ser enviados por correio eletrônico quando o tamanho não exceder a 5 MB.</p>		

Quadro 8 – Preços de reprodução digital na FUNDAJ.

Fonte: <<http://www.fundaj.gov.br/>>, adaptado pela autora, acesso em nov. 2011.

No portal da FUNDAJ está disponível um catálogo⁴⁰, para a pesquisa do acervo iconográfico. Para a elaboração deste catálogo foram estabelecidos critérios básicos e campos definidos para compor as informações de cada conjunto fotográfico. O critério inicial adotado foi o da classificação em **arquivo** e **coleção**. O arquivo fotográfico, além de reunir um número expressivo de fotografias, possibilita ao pesquisador uma fonte de informação mais abrangente, enquanto a coleção oferece possibilidade de modo mais restrito. É oportuno salientar na distinção entre arquivo e coleção fotográfica, uma mesma valoração quanto ao conteúdo. Não significa que a coleção tenha menos importância histórico-documental ou mesmo seja menos informativa, ou ainda possua fotografias menos belas do que as do arquivo, trata-se, tão-somente, de um critério de extensão e/ou especialização.

Serão descritas nas próximas seções, as duas coleções de maior relevância e mais pesquisadas.

⁴⁰ Disponível em <<http://www.fundaj.gov.br/docs/indoc/icono/icono.html>>.

4.1.1.1 Arquivo Fotográfico Benício Dias

Constituída de 155 negativos de vidro, este arquivo abrange imagens dos anos 1880 a 1950, cedidas por Sérgio Benício Dias, o qual nasceu em 1914 e faleceu em 1976. Os fotógrafos são Constantino Barza, J.J. de Oliveira, F. du Bocage e Benício Whatley Dias, dentre outros. Vistas urbanas anteriores às demolições no centro do Recife; demolições e reurbanização de bairros do Recife, obras do Porto do Recife, imagens de bairros, igrejas, engenhos, mobiliário, coleções de arte e arquitetura fazem parte dos assuntos indexados.



Fotografia 9 – Olhar do fotógrafo Benício Dias
Fonte: <http://www.fundaj.gov.br/docs/indoc/icono/bd.html>

No retrato que denominou “Homem da Ostra”, de 1940, como visualizamos na fotografia 9, percebemos sua forma de retratar.

4.1.1.2 Arquivo Fotográfico Alexandre Berzin

O primeiro conjunto de, 43 imagens, foi doado em 1989. Em 1994, seu filho, Arthur Berzin, doou o restante do acervo, cerca de 5.000 espécimes fotográficas, juntamente com a documentação do Foto-Cine Clube do Recife.

Alexandre Berzin nasceu em Riga, na Letônia, em 1903. Atuou como fotógrafo no Recife entre 1928 e 1979. Foi um dos criadores do Foto Cine Clube do Recife. Berzin não chegou ao Brasil por conta da segunda guerra mundial, como muitos migrantes europeus o fizeram atraídos pelas possibilidades de uma indústria nacional emergente. Ele já estava estabelecido em Pernambuco há algumas décadas e colhia os frutos desse convívio com a tradicional sociedade pernambucana, compreendendo, assim, em seu olhar estrangeiro, sua percepção dos costumes e suas imagens mais bem elaboradas. Fez da fotografia sua vida.

Berzin era também um excelente laboratorista e conhecia a matemática da fotografia, sua geometria, sua energia iluminada, sua química. A imprensa da época, desde 1941, já dizia a que vinha o velho alemão:

O caráter (sic) do Recife só agora começa a surgir através da fotografia. Através dos fotógrafos que, ao contrário daqueles de antigamente, preocupados com a fidelidade do motivo e com o equilíbrio gráfico da composição, procuram sentir a poesia dos quadros e das paisagens, a emoção e o romance das cenas vulgares da cidade. (...) Benício W. Dias e Alexandre Berzin, o primeiro amador e outro profissional (...) - têm produzido a mais larga documentação da cidade. Documentação sem a forma rígida da reprodução, mas com um profundo sentido interpretativo. O céu da cidade, a linha tortuosa dos arrecifes, as barcaças e lanchas, as massas luxúrias das mangueiras do arrabalde, bem como a vivacidade e a inteligência dos tipos populares, certo mistério de velhas ruas do bairro de São José tudo isso aparece nas fotografias desses (sic) artistas com o seu verdadeiro sentido, com um destaque em certas linhas, em certos preto e branco de modo a revelar um significado mais real, mais íntimo, que é o próprio caráter (sic) do motivo, quer se trate de uma paisagem ou de um tipo. (...) Dando-nos céus com toda (sic) a riqueza das suas nuvens, [?] que são mesmo do Recife, o céu que a gente conhece, nos arrecifes que são na verdade a paisagem fotográfica, dos versos inflamados do poeta: Recife imenso de pedra, rasga o peito do mar . (Jornal do Commercio, 1941, p. 3)

Seu olhar estrangeiro, sua percepção dos costumes ao capturar o cotidiano está expresso na fotografia 10, a qual foi premiada num concurso de fotógrafos amadores, o Salão Interno do Foto Cine Clube do Recife.



Fotografia 10 – Olhar do fotógrafo Alexandre Berzin
Fonte: <http://www.fundaj.gov.br/docs/indoc/icono/ab.html>

Se, em 1941, o artigo os fotógrafos do Recife assinalam Berzin e Benício Dias como luminares representantes de uma geração que aprendeu a ressaltar a emoção e o romance das cenas vulgares da cidade captadas por seus fotógrafos; por eles que resolveram olhar a velha cidade não mais ao largo, mas em close-up, um outro artigo, de 1954, celebra o 1º Salão de Arte Fotográfica de Pernambuco, organizado com a intenção de chamar para a cidade do Recife, fotógrafos de algumas cidades do Brasil. Fala-se também de um novo estatuto da fotografia (algo que parecia haver começado a pouco em Pernambuco), colocando-a num estado intermediário entre a arte e a técnica, como resultado do movimento do olhar ou da inquietação do fotógrafo, de sua presença, proposta que, desde então, girava o mundo.

4.2 Museu Antropológico Diretor Pestana - MADP

Mario Osorio Marques, na época presidente da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ijuí (FAFI), instituição de ensino superior criada em Ijuí – RS em

1957 e originária dos freis capuchinhos, foi o idealizador do Museu Antropológico Diretor Pestana. Inspirou-se na leitura do opúsculo *Sugestões em Torno do Museu de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais* de autoria de Gilberto Freyre publicado pela Imprensa Universitária do Recife em 1960, acreditando na concepção gilbertiana de que “museus e pesquisas completam-se e dizer pesquisa é dizer museu do tipo vivo e dizer museu desse tipo é dizer pesquisa”.

No ano de 1961, com o objetivo de tornar a FAFI mais operante e apta a integrar-se ao meio, a congregação de professores decidiu criar quatro Centros de Estudos e Pesquisas, voltados às seguintes áreas: Psicológicas, Pedagógicas, Filosóficas e Sociais. Para atingir a região, todos os centros mantinham programas radiofônicos semanais. O Centro de Pesquisas Sociais, para localizar fatos, pessoas ou coisas da região Noroeste do RS, criou o programa “Nossas Coisas e Nossa Gente”, transmitido pela Rádio Repórter⁴¹ de Ijuí, o qual, durante três anos, contribuiu para a organização do Museu, que foi criado não só para preservar a memória, mas também como um instituto de caráter científico. Seu objetivo principal era auxiliar, por meio de suas coleções e arquivos, os estudantes da FAFI, bem como os alunos do ensino secundário, em seus estudos e pesquisas.

Assim, para ser “um centro irradiador de cultura”, o MADP foi criado, em 25 de maio de 1961, por iniciativa do Centro de Estudos e Pesquisas Sociais da FAFI, para preservar o patrimônio cultural do município, testemunhando assim, a caminhada e a identidade do homem, na região noroeste do Estado do Rio Grande do Sul.

A edição de sábado, 27 de maio de 1961, do Jornal Correio Serrano⁴², noticiava na primeira página a visita do Deputado Tarso Dutra a cidade, com a seguinte manchete: “Ijuí já Tomou Posição no Ambiente de Desenvolvimento Nacional”. Após visitar o Hospital de Caridade de Ijuí e anunciar que destinava uma verba de três milhões de cruzeiros a este, proveniente das verbas de distribuição pessoal dos senhores deputados; visitou a FAFI, acompanhado de Frei Mathias de São Francisco de Paula, o qual ressaltou os méritos do deputado, principalmente

⁴¹ A Rádio Repórter de Ijuí – AM foi fundada em abril de 1950, abrangendo mais de 50 municípios, e um número aproximado de 800 mil ouvintes.

⁴² O Jornal Correio Serrano (1917 a 1988) foi o primeiro periódico da região noroeste do Rio Grande do Sul e sua coleção completa foi microfilmada e digitalizada em 2004, como ações do Projeto Memória Jornalística de Ijuí, desenvolvido pela MADP e patrocinado pelo BNDES.

pelo seu devotamento a causa do ensino e pelo muito que já fez pela faculdade. A mesma edição do jornal publicava, na página três, a notícia da criação do Museu, reproduzida na figura 5.



Figura 5 – Notícia de criação do Museu Antropológico de Ijuí
Fonte: Jornal Correio Serrano, 27 de maio 1961, página 3.

Transmitido no *Programa Radiofônico Nossas Coisas e Nossa Gente* em 15 de junho de 1961, a fala de Martin Fischer, primeiro diretor do museu, fazia referência a Fundaj.

Um museu antropológico é algo de novo, é algo até há pouco tempo desconhecido. A idéia desse novo tipo de museu surgiu sob a influência da ciência moderna que é a Antropologia, e que, como já foi dito, se ocupa do homem em relação com a sua história e sua cultura. O eminente sociólogo Gilberto Freyre, num opúsculo recém publicado, escreve sobre o assunto em apreço. (...) O Brasil também já possui museus desse tipo moderno. O mais famoso no gênero deve ser o de Recife, junto ao Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Agora, Ijuí possuirá também um Museu Antropológico, organizado nos moldes do novo tipo e conforme princípios modernos. (FISCHER, 2002, p. 33)

Seu acervo inicial foi constituído pela doação do material arqueológico coletado, na região, por Martin Fischer, enriquecido pelas doações da comunidade ijuicense incentivada a participar pelo programa radiofônico acima citado.

No ano do cinqüentenário da cidade de Ijuí, foi realizada a solenidade de inauguração do MADP - 10 de março de 1962, sendo seu nome uma homenagem ao mais dinâmico diretor da Colônia Ijuí, o engenheiro Augusto Pestana⁴³. Na mesma data, o jornal Correio Serrano noticiava, em primeira página, a grande solenidade, destacando a presença do Deputado Clóvis Pestana, filho do saudoso patrono do museu, conforme a manchete da figura 6.



Figura 6 – Notícia da solenidade de inauguração do Museu Antropológico Diretor Pestana.
Fonte: Jornal Correio Serrano, 10 de março de 1962, capa.

O lançamento da pedra fundamental de sua sede aconteceu em 1968, durante as comemorações do centenário do nascimento de Augusto Pestana. O término da construção, realizada por módulos, foi em 1997.

Atualmente está situado em prédio com área de 1.618 m², 560 destes são ocupados pela Exposição Permanente, que retrata desde a caminhada do primeiro habitante de Ijuí – o índio, seguido do caboclo e do negro, até aspectos das diferentes atividades desenvolvidas a partir da fundação e colonização do município pelos 19 grupos étnicos que construíram a sua história.

Em 1969, a FAFI deixa de existir e é criada a Fundação de Integração, Desenvolvimento e Educação do Noroeste do Estado (Fidene), do qual o Museu passa a ser uma das mantidas.

Em meados da década de 90, em parceria com a Coordenadoria Estadual de Museus da Secretaria Estadual da Cultura do RS, o MADP promoveu em Ijuí, o I

⁴³ A administração de Augusto Pestana contribuiu de forma decisiva para o desenvolvimento de Ijuí e do noroeste gaúcho, estabelecendo as bases para a implantação de sólidas políticas públicas, especialmente nas áreas de infra-estrutura e educação, pilares básicos do desenvolvimento do Rio Grande do Sul e do Brasil.

Encontro de Museus de Antropologia e História do Cone Sul. Na abertura do evento, a Coordenadora Estadual de Museus, Teniza Spinelli, destacava o debate e a divulgação de experiências em pesquisas e exposições em museus, a fim de construir uma consciência Latino Americana.

Os museus são instituições geradoras de cultura que contribuem para a educação através da sensibilização para com o patrimônio cultural, sua preservação, transmissão as novas gerações, conscientização sobre as demais culturas, incentivo as novas formas de expressão e comunicação entre os povos e as nações. Reconhecendo, pois a importância da comunicação e do intercâmbio de idéias e experiências, conscientes de que os museus regionais têm um papel particularmente importante a desempenhar neste domínio é que propomos que todos os governos e organizações concorrentes desencadeiem esforços para melhorar a comunicação entre museus e instituições afins. (SPINELLI, 1990, 1 cassete sonoro)

O regimento interno, aprovado em 2002, oficializou a estrutura interna em três seções: Divisão de Museologia; Divisão de Documentação e Divisão de Imagem e Som, contemplando assim os documentos museais, textuais, bibliográficos, iconográficos, audiovisuais.

A Divisão de Museologia integra a Seção Arqueológica, a Seção Antropológica (subdividida em Índio Missioneiro, Índio Brasileiro e Povoamento), a Seção Numismática/Filatelia e a Seção Artes Visuais.

A Divisão de Documentação tem por objetivo a guarda do acervo textual/bibliográfico relacionado ao município de Ijuí, Sindicalismo, Cooperativismo, Região, Índios e à Instituição mantenedora do Museu. Comporta seis arquivos e quatro coleções: Arquivo FIDENE, Arquivo Ijuí, Arquivo Cooperativismo, Arquivo Regional, Arquivo Sindicalismo e Arquivo Kaingang/ Guarani e Xetá, além de Hemeroteca.

Na Divisão de Imagem e Som estão armazenados os documentos iconográficos e audiovisuais.

4.2.1 Divisão de imagem e Som

O acervo da Divisão de imagem e Som do MADP inclui: Fitoteca, Videoteca, Filmoteca, Discoteca e Microfilmes, além do Arquivo Fotográfico. Na fitoteca estão arquivadas 1407 fitas-cassete, na videoteca 158 fitas VHS, na filmoteca 36 filmes 8mm e 05 filmes 16mm, a discoteca possui 1845 discos 78 rotações e 1023 discos 33 rotações e há também 59 rolos de microfilmes de segurança 16 mm e 25 rolos de microfilmes de segurança 35 mm.

No Arquivo Fotográfico, as imagens, na maioria são preto e branco e retratam o início da colonização de Ijuí. Totalizam aproximadamente 300 mil imagens, do início do século 20 até os dias atuais, das quais 145.805 estão classificadas, higienizadas e descritas. Uma das coleções com expressivo volume documental é a Coleção Jornal da Manhã, com fotografias e negativos flexíveis do início de produção do periódico – 1973, até a década de 90, quando passaram a usar fotografia digital: são aproximadamente 100 mil imagens entre positivos e negativos. O Arquivo Fidene é o segundo maior volume documental, com 26 mil imagens da Universidade de Ijuí desde 1957 até os dias atuais, havendo hoje uma resolução no âmbito da instituição que regulamenta o envio de fotografias digitais por meio de intranet para armazenamento em banco de dados.

No quadro 8 podemos verificar o volume documental das coleções que são compostas somente de negativos de vidro, os quais, na sua maioria, são de tamanho 13 x 18 cm.

COLEÇÃO FOTOGRÁFICA MADP	NEGATIVOS DE VIDRO
Coleção Família Beck (CB)	5.928
Coleção Eduardo Jaunsem (CJ)	5.614
Coleção Arquivo Ijuí (vários fotógrafos)	2.458
Coleção Gieseler	383
Total	14.383

Quadro 9 – Negativos de vidro do MADP.
Fonte: Elaborada pela autora.

O processamento técnico do acervo fotográfico intensificou-se a partir de 1982, quando foi realizado, com assessoria da Funarte, o projeto "Estudo Fotográfico da Formação de Ijuí". O projeto previa a aquisição, organização, classificação e acondicionamento do acervo fotográfico preservado pelo Museu e principalmente o resgate da produção dos fotógrafos mais antigos do município. Viabilizou a implantação de parte da infra-estrutura necessária para a realização dos trabalhos de conservação deste acervo como a instalação de um laboratório fotográfico para processamento de fotografias p&b, visto que a duplicação do acervo de imagens fotográficas, coleções CB e CJ eram os maiores objetivos.

No ano de 1986, Sérgio Burgi, técnico da Funarte voltou a Ijuí para dar continuidade ao projeto, sendo finalizada a sala climatizada para o acondicionamento das imagens. Do projeto resultou a publicação da obra "História Visual da Formação de Ijuí" que resgata, por meio de imagens, importantes aspectos da história do município até a década de vinte do século passado e, possibilita estabelecer um paralelo com a história regional, cujo lançamento ocorreu em 1990.

A realização do referido projeto, motivou ainda o resgate do acervo de outros fotógrafos, uma maior integração com os profissionais da área visando a organização e documentação da produção atual; a continuidade dos trabalhos voltados ao levantamento de dados do acervo já preservado pelo Museu, através da realização de exposições, entrevistas, visitas a famílias e pessoas que vivenciaram os fatos e, sobretudo, um contato continuado com os fotógrafos doadores do acervo que forneceram dados e informações importantíssimas. Foi dada continuidade também, ao processamento técnico do acervo, sobretudo, relacionado às imagens positivas.

É oferecido pela instituição, serviço de reprodução de documentos e fotos em meio digital, conforme divulgado no portal. Os valores estão estipulados conforme a expressa o quadro 9.

FOTOS P & B (processamento químico)	VALOR UNITÁRIO
Tamanho 10 x 15	R\$ 3,00
Tamanho 13 x 20	R\$ 5,00
Tamanho 18 x 24	R\$ 8,00
FOTOS DIGITAIS	VALOR
Até 5 imagens	R\$ 15,00
De 6 a 10 imagens	R\$ 25,00
Acima de 10 imagens	R\$ 25,00, mais R\$ 2,00 por cópia adicional
* Taxa de pesquisa R\$ 20,00 e envio por meio eletrônico.	

Quadro 10 – Preços de reprodução digital no MADP.

Fonte: <<http://www1.unijui.edu.br/museu>>, adaptado pela autora, acesso em nov. 2011.

Quanto ao suporte negativo de vidro do acervo do MADP, é interessante que foram apenas dois fotógrafos, imigrantes, um de etnia alemã, outro de etnia leta, que produziram 70% da memória fotográfica preservada, usando negativos de vidro até a metade da década de 50. Por sua importância e volume documental, as duas coleções estão detalhadas nas próximas seções.

Importante estudo sobre as Coleções Jaunsem e Beck foi desenvolvido pelo professor da Unijuí, Dr. Ivo Canabarro, no ano de 2004: a tese de Doutorado em História Social, na Universidade Federal Fluminense (UFF) sob orientação da Dra. Ismênia de Lima Martins, denominada *A Construção da Cultura Fotográfica no Sul Do Brasil: Imagens de Uma Sociedade de Imigração*.

Sua pesquisa investigou a construção da cultura fotográfica em uma sociedade de imigração no Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul na primeira metade do século XX, considerando que: a cultura fotográfica compreende a produção imagética, os fotógrafos, a tecnologia utilizada, os atores retratados e os usos sociais da fotografia; e que as representações visuais permitem a ampliação do olhar sobre a sociedade de imigração e são meios importantes para a construção da identidade e da memória coletiva. Analisou as imagens por coleção, em uma seqüência temporal, analisando nos retratos de imigrantes, as possíveis variações visualizadas na cultura fotográfica.

4.2.1.1 Coleção Eduardo Jaunsem

O fotógrafo Eduardo Jaunsem nasceu na Letônia em 1896 e ainda na sua juventude conheceu o repórter fotográfico Leopoldo Lecktam, que o ensinou as primeiras noções sobre a técnica fotográfica. Emigrou, com toda família, da Letônia para o Brasil em maio de 1914, pouco antes de iniciar a I Guerra Mundial. Durante a passagem do navio pela Bélgica seu avô lhe comprou a primeira máquina fotográfica. Três anos após a chegada ao Brasil, devido a morte do pai de Eduardo, ele ficou responsável pela família, pois era o filho mais velho.

Eduardo construiu seu próprio laboratório fotográfico e começou a fotografar já no primeiro ano de residência no Brasil. Mas fotografar era uma atividade que estava em segundo plano, pois o que garantia o sustento de sua família era o trabalho na propriedade rural.

Fotografou eventos como casamentos e bailes nas propriedades privadas e na comunidade, mesmo não exercendo a atividade de fotógrafo profissional.

Sobre sua preferência de retratar o homem no cotidiano, Canabarro relata:

A preferência de Eduardo era fotografar paisagens, tais como, lavouras de trigo, colheitas da uva, cachoeiras, bosques e demais situações que conjugam a aproximação entre vários elementos da natureza, água, terra, céu, nuvens, compondo as imagens numa interação do homem com a natureza. Também gostava de retratar as atividades cotidianas dos colonos, mostrando o homem transformando a natureza, o que para muitos parecia ser simplório, mas para o fotógrafo significava uma expressão artística. Essa sua paixão por fotografar a natureza e o homem no cotidiano é uma possibilidade de aproximar suas obras com as tendências do pictorialismo e mais tarde da fotografia moderna. (CANABARRO, 2004, p. 141)

Para comprar o material fotográfico viajava a Porto Alegre, onde, na década de 20 adquiriu uma máquina em madeira que utilizava negativos 18X24, na qual se podia usar tanto chapas de vidro quanto negativo flexível. A preferência dos fotógrafos era pelas chapas em vidro, devido à boa qualidade da imagem.

Assim era seu olhar... como nota-se na fotografia 11, uma imagem na qual retratou o trabalhador caboclo na plantação de erva mate.



Fotografia 11 – Olhar rural do fotógrafo Eduardo Jaunsem.
 Fonte: Acervo MADP, Coleção Jaunsem.

Na década de 1930, ele começou a aperfeiçoar seus estudos sobre desenho e perspectiva. Canabarro (2004) observa que as imagens produzidas por Jaunsem a partir da década de 40 refletem uma mudança de olhar, balizado por uma série de estudos sobre perspectiva, enquadramento, iluminação e técnicas de fotomontagem. Neste período trocava correspondências com fotógrafos de diferentes associações e com Foto-Cine Clubes.

Na década de 50, sua fotomontagem *“Cortadeiras de Trigo”* conquistou o 2º lugar na modalidade *“O Homem e seu trabalho”* da 2ª *Exposição Fotográfica*, promovida pela Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul. Ele seguiu aperfeiçoando suas técnicas, lendo periódicos especializados.

Em 1952 foi fundado em Ijuí, o *Foto Cine Clube Ijuí*, cujo objetivo era incentivar a produção de fotografias, principalmente, dos fotógrafos amadores. Na I Exposição Municipal de Arte Fotográfica de Ijuí, promovida pelo clube, Eduardo Jaunsem conquistou medalha de ouro na categoria paisagens, concorrendo com a fotografia intitulada nuvens. Em 55 participa inclusive de duas exposições na Alemanha.

Foi pioneiro na região na produção de fotografias coloridas, no início da década de 60. Exerceu o ofício de fotógrafo até a década de 1980.



Fotografia 12 – Reprodução de negativo de vidro.
Fonte: Acervo MADP, Coleção Jaunsem.

Na reprodução da fotografia 12 é fácil visualizar sua veia artística olhando para o rural e no canto superior esquerdo, podemos observar início de perda da camada de gelatina no negativo de vidro.

A Coleção Eduardo Jaunsem começou a ser organizada pelo MADP, no final da década de 1970 e constitui-se de negativos e imagens produzidas, a partir de 1914, no Brasil. A doação ao museu foi feita aos poucos, em 1978 houve uma significativa doação de 2.626 negativos, sendo a grande maioria de vidro e alguns destes com cópias em papel, iniciando um projeto que visava à identificação das imagens. Posteriormente, em 1982 e 1983, o MADP realizou projeto em parceria com a Funarte, tentando recuperar as fotografias e os negativos dos fotógrafos que atuaram na cidade e aumentando, nestes anos, o número de doações de material fotográfico: 618 fotografias, 1.339 negativos em vidro e 135 flexíveis. A coleção possui 5.6000 imagens classificadas, e processadas, de acordo com as normas técnicas de preservação.

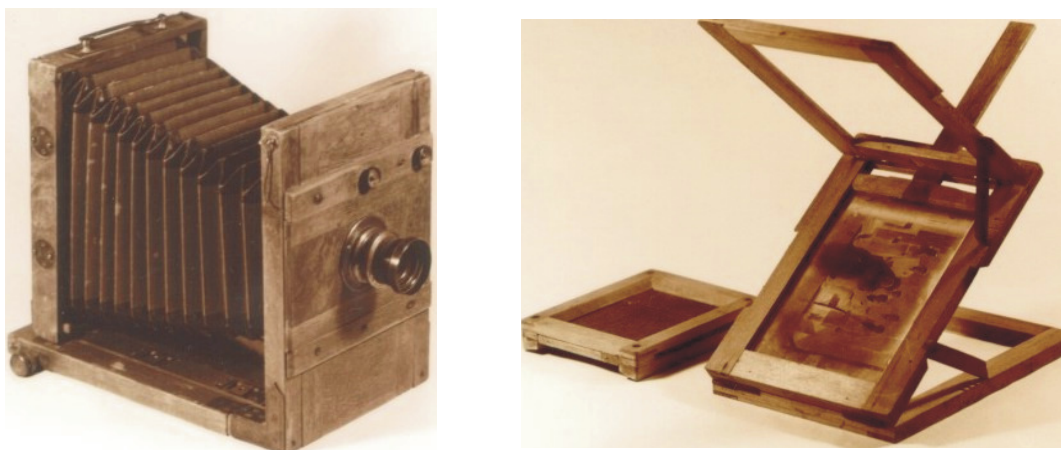
4.2.1.2 Coleção Família Beck

Carlos Germano Beck, pai de oito filhos todos nascidos em Ijuí, iniciou a produção de fotografias ainda no século XIX, na Alemanha, quando trabalhava em uma indústria e, nos feriados e finais de semana, fazia fotografias. Chegou ao Brasil, acompanhado da esposa, em 1896, estabelecendo-se na Colônia Ijuhy seis anos após sua fundação.

Germano foi fotógrafo itinerante de 1897 a 1920, ficava até um mês distante de casa, passando por várias cidades; além disso, no início do século instalou um estúdio ao ar livre, em frente a sua casa, na propriedade rural. No ano de 1908, a Família Beck muda-se da propriedade rural para o núcleo urbano da colônia, passando a viver exclusivamente da produção de fotografias.

Os primeiros equipamentos fotográficos foram trazidos da Alemanha, visto que o mesmo já exercia a atividade fotográfica e trabalhava em uma indústria, antes de vir para o Brasil. As câmaras fotográficas eram todas profissionais (marcas *Zeiss e Ernemann* e outras), confeccionadas em madeira e pelo seu tamanho deveriam ser utilizadas sobre um tripé. Os demais dispositivos técnicos, tais como; lentes, chapas de vidro, e os químicos geralmente eram da indústria *Agfa*, tendo esta marca muita circulação entre os fotógrafos de origem alemã. (CANABARRO, 2004, p. 97)

A câmera de madeira com fole visualizada na fotografia 13, da Fábrica Emil Busch A. G. Rothenow, da Alemanha, com o restante do equipamento eram transportados em cavalo ou carroça, quando itinerante. O suporte para retocar negativos da fotografia 14 era usado no estúdio.



Fotografias 13 e 14 – Máquina fotográfica e suporte para retocar negativo.
Fonte: CANABARRO, 2004.

O Estúdio Fotográfico da Família Beck foi transferido para a principal rua de Ijuí em 1916. Seis anos mais tarde, em álbum uma publicidade do ateliê mencionava *trabalhos pertencentes a arte photographica*, inclusive **coloridos**⁴⁴ (grifo nosso), como demonstra a figura 7.



Figura 7 – Publicidade do Atelier da Família Beck.
Fonte: Álbum Comemorativo do Centenário da Independência do Brasil. Ijuí, 1922.

Na década de 20 intensificaram-se as técnicas de retoque e de coloração nos negativos e nas imagens já reveladas, considerando esta técnica como uma arte. Alfredo Beck, um dos filhos de Germano acreditava que a técnica do retoque aproximava a fotografia da obra de arte e usou o negativo de vidro até depois da

⁴⁴ O primeiro processo a cor cromógeno surgiu em 1935.

década de 50, pois lhe fazia gosto obter uma imagem mais nítida e passível de retoque.

O retoque era feito em quase todos os negativos, até os 3X4, então preparava-se um líquido em cima da chapa, e o lápis tem uma ponta igual uma agulha, então ali tira as manchas pretas, tira rugas, as vezes tem uma sombra muito preta aqui em baixo, então suavizava ela, assim como um trabalho de arte. (BECK, 1989, história oral)

Sobre o retoque, Dubois (1993) relata que a técnica foi criticada porque alterava a própria imagem. A noção de fotografia no século XIX era de que esta era um espelho do real, uma prova dos acontecimentos do mundo.

No estúdio da Família Beck foram usados vários cenários, os quais foram pintados em tecido de algodão: uma paisagem em preto e branco - comprado antes de 1920; uma paisagem com colunas - comprado antes de 1920 e um cenário com colunas, confeccionado por um pintor ijuiense aproximadamente em 1928.

Carlos Germano Beck faleceu em 1926, quando o atelier já era conhecido como "*Photographia Beck, de Germano Beck & filhos*". Alfredo Adolfo Beck foi o filho que mais se interessou por fotografia, dedicando toda a sua vida profissional ao trabalho com imagens, fechando o atelier na década de 80.



Fotografia 15 – Fotografia produzida no Estúdio da Família Beck.
Fonte: Acervo MADP, Coleção Beck.

A imagem da fotografia 15 foi produzida no Estúdio da Família Beck e pode-se observar ao fundo o cenário com colunas.

O olhar urbano da família de fotógrafos Beck pode ser observado na imagem da fotografia 16, que retrata a fachada de uma fábrica de bebidas.



Fotografia 16 – Negativo de vidro com perda de emulsão.
Fonte: Acervo MADP, Coleção Beck.

A Coleção Fotográfica Família Beck é constituída por negativos e imagens que foram produzidas desde a chegada da família na região em 1896. O MADP iniciou a organização da coleção a partir de 1982, inicialmente adquirindo parte dos negativos em vidro da produção da família; mais tarde Alfredo Beck doou grande parte do material utilizado desde que seu pai, Carlos Germano Beck, iniciou o trabalho como fotógrafo: equipamentos fotográficos, dentre os quais câmaras, material utilizado para o processamento, químicos, utensílios de laboratório, material bibliográfico e alguns objetos pertencentes ao atelier da família. Com a morte de Alfredo Adolfo Beck em 2003, a família doou mais algumas imagens que faziam parte de seu acervo particular. A coleção possui 7877 imagens classificadas e acondicionadas.

5 PRESERVAÇÃO, ACESSO E DIFUSÃO DE COLEÇÕES DE NEGATIVOS DE VIDRO

Com segurança é possível afirmar, que além da fotografia constituir-se em poderoso veículo de comunicação visual, seu valor como fonte de informação e como patrimônio documental corroboram a afirmação de Kossoy quanto a história da fotografia de um país estar intimamente ligada ao processo histórico deste, sem possibilidade de dissociação. Neste contexto averiguou-se a existência de imagens sensibilizadas em negativos de vidro preservadas em acervos fotográficos.

A importância do suporte documental negativo de vidro como fonte de pesquisa sobre a história mundial e brasileira – um dos objetivos deste estudo - foi comprovada mediante essa averiguação e incursões na literatura, conforme descrito no capítulo dois. As 48.000 imagens sobre negativo de vidro preservadas em acervos fotográficos de instituições culturais do Rio de Janeiro e São Paulo, por exemplo, são importante fonte de informação sobre a história brasileira da segunda metade do século XIX, período no qual o principal suporte existente para a sensibilização da imagem era a chapa de vidro.

Comprovado isto, na continuidade da abordagem definida para a realização deste estudo, objetivou-se analisar políticas de preservação e acesso adotadas por centros de documentação fotográfica detentoras de negativos de vidro com base naquelas identificadas em duas instituições culturais com semelhanças nos acervos preservados e nos objetivos e metas institucionais, porém, com diferenças climáticas devido a sua localização geográfica - nas regiões Sul e Nordeste do Brasil. Salienta-se que os autores pesquisados afirmam que os fotógrafos e órgãos produtores das imagens pouco se preocuparam com a preservação dos acervos.

Assim, à luz das abordagens teóricas descritas no capítulo três, analisaram-se as ações de preservação, acesso e difusão identificadas nas duas instituições culturais. Seguem as observâncias.

5.1 Profissionais e Atividades Pertinentes ao Acervo Fotográfico

Nas instituições culturais brasileiras, nem sempre os profissionais que desenvolvem as tarefas possuem formação em áreas específicas. Quando a instituição é privada, pode haver inviabilidade financeira para contratação de profissionais de várias áreas, preferindo-se auxiliares com formação em áreas afins. A inexistência de profissionais com formação específica na região de abrangência da instituição pode ser outro motivo.

Quanto aos conservadores, os estudos de Beck e Gomes concordam que mesmo estando contemplado nos cursos de graduação de Arquivologia e Biblioteconomia, o conteúdo ministrado nas disciplinas sobre preservação não os capacita a atuarem na conservação e na restauração. Observa-se também que em inúmeros acervos as ações de preservação são desenvolvidas por historiadores, e como esta disciplina não está contemplada na sua formação, estes não possuem conhecimento teórico sobre o assunto.

A necessidade de profissionais com este conhecimento foi suprida, em parte, a partir da década de 80, por cursos de encadernação e restauro como os da Associação Brasileira de Encadernação e Restauro (ABER) e da Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores de Bens Culturais (ABRACOR). Estas duas associações foram criadas com o objetivo de difundir técnicas de Conservação e Restauração de Bens Culturais. Ações de conservação preventiva não estavam, no entanto, contemplados no conteúdo de seus cursos, sendo a ênfase na restauração.

A recente regulamentação do exercício da profissão Conservador-Restaurador de Bens Culturais e a criação de cursos de graduação e especialização⁴⁵ capacitará profissionais com mais excelência a elaborarem estratégias sustentáveis para a preservação do patrimônio fotográfico brasileiro.

⁴⁵ As possibilidades de formação atuais são: Especialização em Conservação e Restauração de Monumentos e Conjuntos Históricos na UFBA, Especialização em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia no MAST; Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais na UFMG, Graduação em Tecnologia em Conservação e Restauro na UFPEL, Graduação Superior de Tecnologia em Conservação e Restauro na Unieuro, Tecnológico de Conservação e Restauro na PUC São Paulo.

Atualmente há possibilidade de estudo nessa área nos Estados da Bahia, Minas Gerais, Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul.

O universo das duas instituições estudadas é semelhante, porém uma é pública e a outra privada. No organograma da Fundaj, instituição pública, há coordenações específicas a cada atividade, sendo, portanto, a equipe responsável maior. As atividades pertinentes ao acervo fotográfico são desenvolvidas por profissionais com variadas formações, todos subordinados a Coordenação de Preservação e Acesso os Acervos (COPAC) da CEHIBRA. O processamento técnico e a elaboração de instrumentos de pesquisa são realizados por uma Bibliotecária com especialização em acervo fotográfico. O atendimento à pesquisa está a cargo de duas pessoas: um técnico e uma técnica em conservação. As atividades de difusão do acervo fotográfico são realizadas por um técnico.

Já no Museu de Ijuí, instituição privada, a equipe responsável pelo desenvolvimento do trabalho é bem menor. As atividades pertinentes ao acervo fotográfico também são desenvolvidas por profissionais com formação em áreas distintas, como na Fundação de Recife. O processamento técnico, a elaboração de instrumentos de pesquisa e atendimento ao pesquisador são desenvolvidas por um fotógrafo cuja formação de nível superior é em Direito, por um assistente de pesquisa e extensão cuja formação de nível superior é em Pedagogia e por um arquivista, este sim bacharel em Arquivologia. As atividades de difusão do acervo fotográfico são desenvolvidas por toda a equipe de funcionários do museu, que inclui museólogo, historiador e assistentes de museologia. A gestão e coordenação das atividades da Divisão de Imagem e Som competem à direção do museu e a arquivista.

Em ambas as instituições há um investimento permanente em treinamentos e capacitações da equipe para a otimização das atividades desenvolvidas no acervo fotográfico.

5.2 Preservação

Quanto as ações necessárias a preservação dos negativos de vidro, na pesquisa bibliográfica foi possível verificar que os autores estrangeiros abordam várias ações. Publicações brasileiras sobre preservação em acervos arquivísticos há muitas, mas especificamente sobre preservação de negativos de vidro há apenas uma: o Caderno Técnico n. 1 da Funarte, o qual descreve em duas páginas os procedimentos adotados nos treinamentos realizados pela Funarte em alguns acervos com este suporte documental, publicada na década de 80.

No contexto da preservação, como explicitado no capítulo três, sobre as funções arquivísticas, evidencia-se que a instituição cultural mantenha programas permanentes de preservação, não apenas projetos e ações determinadas.

No entender do MADP, diversas atividades e medidas desenvolvidas caracterizam a sua preocupação em manter políticas de preservação, e contribuem direta ou indiretamente à preservação do acervo, desenvolvendo medidas de conservação preventiva. No acervo da FUNDAJ são entendidos como programa a renovação periódica dos envelopes e caixas utilizados no acondicionamento dos documentos. Preocupam-se também com o monitoramento dos sinais de deteriorações provocadas por fungos e insetos. Nenhuma das duas instituições, no entanto, mencionou a existência de um registro ou menção a um Programa de Preservação do Acervo.

Sobre a necessidade de climatização do acervo dos negativos de vidro para aumento da longevidade do suporte, os climas das regiões onde estão localizados os acervos estudados foram pesquisados, a fim de estabelecer o contexto e as reais necessidades. Os dados demonstram que há maior necessidade de climatização no acervo do MADP, onde as oscilações de temperatura e umidade relativa do ar são maiores.

No Estado do Rio Grande do Sul o clima é subtropical úmido. Este clima é definido como um clima com quatro estações razoavelmente bem definidas, com invernos moderadamente frios e verões quentes (amenos nas partes mais elevadas), separados por estações intermediárias com aproximadamente três meses

de duração, e chuvas bem distribuídas ao longo do ano. No entanto, nos últimos anos, as oscilações de temperatura tem sido muito mais frequentes (entre -4°C e 35°C) e as estações não tão bem definidas.

No Museu de Ijuí quanto aos parâmetros ambientais das condições de guarda do acervo, os níveis de temperatura admitidos nos ambientes de guarda são de 20°C ($\pm 2^{\circ}\text{C}$) para a temperatura, e umidade relativa do ar em 50% ($\pm 5\%$). A sala do acervo da Divisão de Imagem e Som possui um climatizador e um desumidificador. A luminosidade também é controlada: não há incidência de luz natural no acervo, sendo a luz artificial ligada somente quando é realizado atendimento ao pesquisador. Para o acondicionamento do acervo de imagem, foi construída, no ano de 1983, uma sala de 4,86m x 3,50m, paralela a parede que divide o laboratório fotográfico, com divisórias internas de chapas de eucatex e climatizada, sob orientação de Sérgio Burgi, por meio de convênio com a Funarte. Em frente a esta sala foi construída uma ante-sala, onde as fotografias devem permanecer por, no mínimo 48 horas, antes da saída/retorno a sala climatizada, para pesquisa dos usuários. Na época da construção da sala de depósito, a sala anterior a ante-sala (sala de depósito do acervo documental) não era climatizada. Em meados da década de 90 toda a área de depósito do acervo documental foi climatizada, sendo que a ante-sala deixou de ter sentido naquele local.

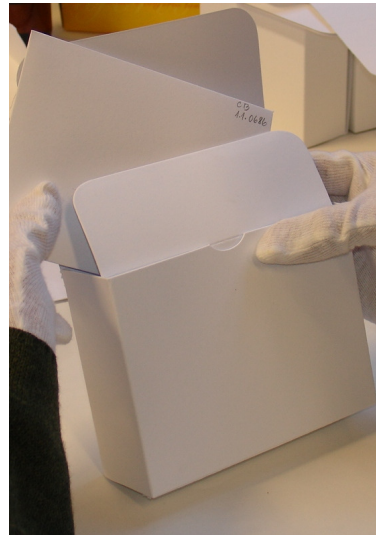
Um sistema para medição da temperatura e da umidade que calcula, também, o índice de preservação foi instalado em todo o acervo documental e audiovisual no ano 2000. O Sistema CLIMUS é um sistema de medição e controle de variáveis relacionadas com a preservação de coleções montado sobre uma plataforma PC, acrescido do Climus-Visual, software de visualização de dados baseado em macros do software EXCEL. Climus foi desenvolvido pelo Engenheiro Mecânico e Doutor em Ciências Térmicas pela Université D'artois, Saulo Güths, do Laboratório de Meios Porosos e Propriedades Termofísicas (LMPT)⁴⁶ da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Duas vezes ao dia um funcionário deve verificar se não houve oscilação de temperatura e umidade e, se houver, manualmente, aumentar ou diminuir a temperatura do climatizador da respectiva sala.

⁴⁶ Ver outros equipamentos produzidos pelo mesmo laboratório em: <http://www.lmpt.ufsc.br/equipamentos.php>.

No Estado de Pernambuco, o clima tropical é a designação dada aos climas das regiões intertropicais caracterizados por serem megatérmicos, com temperatura média do ar em todos os meses do ano superior a 18 °C, não terem estação invernal e terem precipitação anual superior à evapotranspiração potencial anual.

Na fundação do Recife, quanto aos parâmetros ambientais das condições de guarda do acervo, os níveis de temperatura admitidos nos ambientes de guarda são de 21°C para a temperatura, e 60 % de umidade relativa do ar. Um sistema de ar-condicionado e desumidificadores responde por estes parâmetros.

Sobre acondicionamento do acervo, o Museu de Ijuí usa embalagens de papel neutro específicas para esta finalidade – acondicionamento de fotografias e negativos fotográficos. O acondicionamento é realizado conforme recomendação da Funarte em assessoria prestada ao MADP: envelopes em cruz para negativo em vidro como visualizamos na fotografia 17, envelopes saco, caixa arquivo para negativos observada na fotografia 18 e caixa fichário.



Fotografias 17 e 18 – Envelope em cruz e embalagem neutra para acondicionamento de negativos de vidro no MADP

Fonte: Arquivo Fidene / Unijuí

As pastas suspensas confeccionadas em material ácido gradativamente estão sendo substituídas por pastas alcalinas, com visores laterais, adequadas aos arquivos deslizantes. Envelopes de polipropileno estão sendo adquiridos, por meio de projetos, para o acondicionamento das imagens positivas.

5.3 Acesso

Em concordância com Bellotto (1991), que salienta que “o objetivo da Arquivologia é o acesso à informação” reforça-se, neste estudo, a premissa de que instituições culturais que atuam nas áreas de preservação do patrimônio cultural devem promover a difusão de seus acervos, mas já possuindo instrumentos de pesquisa para acesso aos dados das imagens fotográficas.

As recomendações da Funarte, quando das capacitações a instituições para preservação de negativos de vidro, na década de 80, enfatizavam os dados de descrição da imagem como o principal fator facilitador do acesso. Nesse sentido, a impressão em papel da ficha de descrição da imagem é considerada relevante. Atualmente, produzir cópia impressa de arquivo digital é uma solução de preservação simples, mas essa estratégia pode preservar o conteúdo e nem sempre o layout, passando a serem os metadados⁴⁷ de suma importância na função de preservação digital.

No Museu de Ijuí, o método de classificação é por assunto, a partir da concepção da Classificação Decimal Universal (CDU) e para a descrição das imagens usa-se a ficha de classificação para fotografias recomendada pela Funarte, apresentada na figura 8. A opção pela mesma foi devido a orientação da Funarte para o desenvolvimento do Projeto *História Visual da Formação de Ijuí*, na década de 80. Impressa em gráfica em papel sulfite gramatura 180g, possui 16 metadados, datilografados. Em 2008, em projeto conjunto com a Coordenadoria de Informática da Unijuí (descrito no subcapítulo 3.2 – acesso às fontes documentais desta publicação), o modelo da ficha foi informatizado para inclusão no Sistema de Informações Educacionais (SIE), no entanto, o layout da ficha ao ser impressa, permanecerá o mesmo.

A descrição das imagens, nas fichas de classificação usa os seguintes campos descritores: nome do autor (fotógrafo), modo de aquisição (doação, transferência ou produção própria pelo fotógrafo institucional), número de classificação nacional, número tombo, código de classificação (conforme o código

⁴⁷ Informação estruturada que descreve, explica, localiza, ou ainda possibilita que um recurso informacional seja fácil de recuperar, usar ou gerenciar. O termo metadados freqüentemente designa dados sobre dados, ou informação sobre informação.

criado para as coleções fotográficas do Arquivo Ijuí), tipo de documento (FO para fotos, NOF para negativo flexível e NOV para negativo de vidro), formato, data (da fotografia e da entrada da foto no acervo), título, localização, legibilidade do original, procedência do original, observações, estado de conservação do original, local e endereço onde foi produzido o documento. No verso há espaço para a descrição completa; em imagens de grupos de pessoas, por exemplo, é descrito o nome das pessoas, numerando-se as mesmas, da esquerda para a direita, primeira e segunda fila.

FICHA DE CLASSIFICAÇÃO		3. Nº CLASSIFICAÇÃO NACIONAL
CONTINENTE, ESTADO CÓDIGO	1. REGIÃO ORITONA	4. Nº TÓRRE
	2. LOCAL DE AQUISIÇÃO	5. Nº ANEXOS
6. TIPO DE DOCUMENTO	7. PERÍODO	8. DATA MÊS ANO
9. TÍTULO	10. LOCALIZAÇÃO	11. LEGIBILIDADE DO ORIGINAL
12. LOCAL	13. PROCEDÊNCIA DO ORIGINAL: NOME: ENDEREÇO:	
14. OBSERVAÇÕES / NOTAS / COMENTÁRIOS DO RESPONSÁVEL		
15. LOCAL DE PRODUÇÃO DO DOCUMENTO: LOCAL: ENDEREÇO:		

Figura 8 – Ficha de Classificação de Fotografia do MADP
Fonte: Arquivo Fidene / Unijuí

Existem dois códigos de classificação distintos para o acervo fotográfico, ambos elaborados pela equipe de trabalho na década de 90, baseado na especificidade dos assuntos. Um deles foi criado somente para o Arquivo Fotográfico da Fidene/Unijuí e outro para todas as coleções do Arquivo Ijuí, conforme pode ser observado no anexo B.

A ordenação arquivística das coleções/documentos fotográficos no acervo da Fundaj segue uma codificação própria, e a descrição é realizada individualmente. As fichas/planilhas estão registradas numa base de dados textual identificada como ICONO, do Sistema Micro CDS/ISIS.

Tomando como parâmetro acervos fotográficos como o do Arquivo Nacional, Biblioteca Nacional ou Instituto Moreira Sales (IMS)⁴⁸, perceberemos que são cobradas taxas dos pesquisadores para uso das imagens em publicações, mesmo nas instituições públicas. As bases de dados existentes e disponíveis na internet são os facilitadores de busca de informações.

No Arquivo Nacional, por exemplo, no ano de 2010, foram atendidas 4584 pesquisas do acervo iconográfico, o que corresponde a 12% dos atendimentos do ano. O atendimento presencial na sala de consultas é gratuito, bastando cadastramento e agendamento prévio. Todo o material pode ser fotografado, exceto os documentos iconográficos. Existe também atendimento à distância, sendo necessário que o pesquisador saiba a notação (código de classificação) do documento e num prazo de até três dias é enviado o orçamento e a guia de recolhimento a união (GRU) ao solicitante. A utilização de qualquer documento audiovisual implica na assinatura, em duas vias, de termo de responsabilidade pelo uso da imagem, no qual está explícita a proibição de repasse das reproduções a terceiros.

No acervo fotográfico do Museu de Ijuí não é cobrada taxa de pesquisa quando esta for realizada pelo próprio pesquisador, *in loco*, na sala de pesquisa do MADP. Dos pesquisadores virtuais, no entanto, é cobrada uma taxa de pesquisa, além do custo da digitalização das imagens, conforme a tabela descrita no capítulo quatro deste estudo. Os instrumentos de pesquisa das coleções fotográficas já classificadas e descritas estão disponíveis para pesquisa no portal do Museu, podendo o pesquisador realizar a solicitação por e-mail.

Os usuários que mais utilizam o acervo fotográfico do MADP são das seguintes formações: graduados em Comunicação Social habilitações Jornalismo e Publicidade e em História, além de estudantes de ensino médio de escolas públicas e privadas do município.

A estatística de atendimento a pesquisadores é realizada por meio da coleta das informações registradas manualmente na Ficha do Pesquisador, elaborada por arquivista da instituição, e adotada desde 1997. A partir do ano de 2002, o registro

⁴⁸ Com mais de 550 mil imagens em seu acervo, o IMS possui o mais importante conjunto de fotografias do século XIX no Brasil, a maior parte delas dedicada ao Rio de Janeiro, então a capital do Império, e o melhor conjunto relativo à fotografia nacional da primeira metade do século XX.

da estatística de pesquisadores passou a ser computado, mensalmente, em planilhas do Excel, contabilizando-se o número total de pesquisadores, a escolaridade dos mesmos e os arquivos pesquisados. A partir de agosto de 2010, os dados passaram a ser registrados no SIE para cômputo automático pelo sistema, o que está em fase de adaptações. Não é possível observar, nessa estatística, quais os suportes pesquisados, especificamente falando dos negativos em vidro, pois é registrado o número de pesquisas realizadas e não o suporte documental solicitado. Cabe observar que as pesquisas não são realizadas diretamente nos negativos de vidro, por estes serem os originais, sendo utilizadas as duplicações para o acesso às informações contidas nestes.

Na fundação de Recife, uma portaria publicada no ano de 2009 pela presidência da mesma regulamenta os valores a serem cobrados dos pesquisadores pela reprodução digital de documentos iconográficos. Para o controle de atendimento há fichas cadastrais dos pesquisadores, ordenadas alfabeticamente, com o registro dos dados pessoais e informações acerca do uso das imagens em suas pesquisas. A estatística de atendimento a pesquisadores na Fundaj também é realizada por meio da coleta das informações registradas manualmente na Ficha do Pesquisador.

Os números da estatística anual de atendimento a pesquisadores no acervo fotográfico na FUNDAJ são expressivos, conforme ilustrado no quadro 11.

Anos	Pesquisadores FUNDAJ
2008	415
2009	460
2010	430

Quadro 11 – Estatística pesquisa acervo iconográfico FUNDAJ 2008 a 2010
Fonte: FUNDAJ, 2011

No Museu de Ijuí, conforme descrito acima, a estatística de pesquisa e pesquisadores é contabilizada anualmente e o volume é expressivo, no entanto não há estatística das pesquisas somente no arquivo fotográfico.

A migração de suporte para facilidade de acesso e preservação dos originais é observada no MADP, no entanto, devido à carência de recursos financeiros, somente a Coleção Jaunsem foi duplicada.⁴⁹ A cópia das imagens é permitida por meio de digitalização. Já no acervo da Fundaj foram reproduzidos negativos de 2ª geração⁵⁰ e atualmente o acervo fotográfico está em processo de digitalização, e implantação de um Sistema de Banco de Imagens em substituição ao Sistema Micro CDS/ISIS.

Devido ao fato de as duas instituições terem procedido a reprodução das imagens contidas nos negativos de vidro, não é necessário permitir o acesso aos originais, podendo o usuário utilizar-se das imagens positivas.

5.4 Difusão

As atividades realizadas para difusão dos acervos das instituições culturais também devem estar contempladas na política institucional e nos planejamentos anuais, sendo que o uso e referência do acervo fotográfico como fonte documental é muito importante; reforçando novamente o conceito que é a razão de ser da Arquivologia é disponibilizar aos usuários a informação.

A difusão do acervo fotográfico, no MADP, ocorre de várias formas: imagens na exposição permanente do museu, nas exposições temáticas temporárias. O informativo bimestral *Kema*⁵¹, concebido em 2008, cujo objetivo é a divulgação das atividades educativo-culturais da instituição, bem como a difusão do acervo museológico, iconográfico e textual é ação de difusão. Além de enviado por correio eletrônico, a quem efetuar cadastro no portal, todas as edições ficam disponíveis online no portal. Com recursos financeiros de dois patrocinadores é também

⁴⁹ Projeto Preservação/Publicização da Coleção Eduardo Jaunsem patrocinado pelo Pronac (mecenato) que duplicou aproximadamente cinco mil negativos em vidro para produzir negativos de 2ª geração.

⁵⁰ A denominação “2ª geração” na Fundaj difere da usada pela Funarte. Significa a geração de um negativo flexível a partir da reprodução de uma imagem positiva.

⁵¹ *Kema* significa experimentando na língua kaingang. Disponível em: <<http://www1.unijui.edu.br/museu/informativos-kema-museu-ijui>>.

impressa uma tiragem de 1000 exemplares, enviada via correio a escolas, instituições culturais e agências de turismo de todo o Brasil.

A difusão editorial no MADP é mais tímida. A Coleção Cadernos MADP, cujo objetivo é publicar pesquisas realizadas com fontes documentais do acervo, em geral com temas da história regional e cujo conselho editorial é constituído por professores da área de Ciências Sociais da Unijuí e profissionais externos de Arquivologia e Museologia. Nesta coleção, foi publicada, em 2011, do professor Ivo Canabarro, *Dimensões da Cultura Fotográfica no Sul do Brasil*, fruto de sua tese de doutorado - importante estudo sobre as Coleções Jaunsem e Beck.

A obra que descreve com alguns detalhes a história do museu é *Universidade Emergente: o Ensino Superior Brasileiro em Ijuí (RS), de 1957 a 1983*, publicada em 1984. Em 2002, o folheto *MADP: 40 Anos de História* reuniu quatro textos sobre sua história. Uma única publicação institucional divulgou o acervo fotográfico: *História Visual da Formação de Ijuí: Rio Grande do Sul*, de 1990, ano do centenário de Ijuí.

Além deste, quatro autores mencionaram fotografias do acervo em seus livros, os quais versam, todos sobre a história de Ijuí e região e foram impressos na sua maioria pela Editora da Unijuí. Outro importante projeto, concebido em 2008 em parceria com o mais antigo jornal da cidade – Jornal da Manhã, publica semanalmente artigos produzidos por alunos do Curso de Graduação de História da Unijuí com fotografias da memória local.

Na Fundação Joaquim Nabuco a difusão editorial é mais expressiva, sete autores, nos últimos dois anos, referenciaram o acervo fotográfico em suas publicações, sendo impressos em cinco diferentes editoras. Percebe-se também que a própria fundação tem essa preocupação. O livro *Joaquim Nabuco: uma Instituição de Pesquisa e Cultura na Perspectiva do Tempo*, descreveu, em 1991 a história da fundação, detalhadamente. A publicação *Arquivos & Coleções Fotográficas* da Fundação Joaquim Nabuco, é um catálogo das coleções fotográficas do acervo até 1995, com descrição de todos os dados e algumas fotografias impressas. Colaborou para isso a criação da Editora Massangana dentro da própria fundação, em 1980.

Quanto a difusão e os benefícios da elaboração de projetos de preservação patrocinados por órgãos financiadores externos, verificou-se que o MADP desenvolveu três projetos nos últimos sete anos.

De junho de 2008 a junho de 2009, foi desenvolvido o *Projeto Imagens Históricas: Acondicionar para Preservar*, tendo como proponente a Associação de Amigos do Museu Antropológico Diretor Pestana (AAMADP), coordenação a cargo de um arquivista e financiamento de R\$ 89.159,50 do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), por meio do edital de apoio a Projetos de Preservação de Acervos. Seu objetivo foi a higienização e o acondicionamento das fotografias – imagens positivas da Coleção Eduardo Jaunsem, finalizando o processamento técnico da referida Coleção. Foi adquirido um conjunto de sete arquivos deslizantes, planejados para armazenar, de acordo com a especificidade, todo o acervo da Divisão de Imagem e Som mantido pelo Museu.

O orçamento do projeto contemplava sua divulgação, que foi realizada em nível nacional, estadual, e regional. O *banner* apresentado na figura 9 foi produzido com este objetivo e esteve presente sempre que uma exposição de curta duração ou outra atividade era realizada com imagens desta coleção.



Figura 9 – Banner do Projeto Imagens Históricas.
Fonte: Arquivo Fidene, 2009.

No ano anterior a aprovação deste projeto - 2007, havia sido arrecadado recurso financeiro pelo Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) do Ministério da Cultura, para o *Projeto Preservação/Publicização da Coleção Eduardo Jaunsem* que objetivava a compra de envelopes em cruz de papel neutro para os negativos em vidro 13x18, envelopes em saco de poliéster transparente para negativo em vidro 9x12 e caixas em cruz de cartão neutro para acondicionamento de negativos 13x18.

O valor autorizado para captação pelo Pronac (mecenato⁵²) foi de R\$ 171.512,98, sendo, no entanto, em três anos de campanha realizada, arrecadado somente 39,71% do valor autorizado para captação.

No ano de 2005, com apoio do IPHAN e financiamento de R\$ 31.060,00 do BNDES, com contrapartida de R\$ 8.250,00 da Fidene, foi desenvolvido o *Projeto Preservação/Publicização da Coleção Família Beck*, sob a coordenação de museóloga.

Os objetivos deste projeto foram: duplicação de 7.000 mil negativos de vidro a fim de produzir negativos de segunda geração e, contatos para serem anexados à ficha de classificação; produção de cópias-contato das 20.000 mil imagens dos negativos flexíveis para sua identificação e classificação; reprodução de 2.000 mil imagens positivas a fim de produzir negativo de segunda geração; pesquisa e classificação do acervo processado no desenvolvimento do projeto; higienização e acondicionamento das imagens tanto positivas como negativas, de acordo com normas técnicas recomendadas para conservação.

Na opinião dos coordenadores das atividades pertinentes ao acervo fotográfico das duas instituições, as imagens dos negativos de vidro integrantes de seus acervos são importantes para a memória/história de seu Estado e do Brasil. Para a direção do Museu de Ijuí, “este é fonte de informação para a comunidade local, região, estadual e nacional e sem dúvidas, fonte de informação, educação, conhecimento, memória, história para as gerações atuais e futuras”.

⁵² Mecenato é o investimento em projetos culturais mediante doações e patrocínios, com a possibilidade do abatimento no imposto de renda devido do contribuinte investidor. O contribuinte pessoa física pode aplicar em projetos culturais até 6% do imposto de renda devido, para o contribuinte pessoa jurídica este percentual é de até 4%.

6 CONCLUSÃO

O fruto deste estudo – produto final exigido em mestrados profissionalizantes, é a produção de um manual que pretende orientar arquivistas, conservadores, historiadores, bibliotecários, museólogos e outros profissionais que atuam em acervos detentores de coleções fotográficas com negativos de vidro, nas ações pertinentes a conservação preventiva, conservação e restauração de imagens sobre este suporte documental - chapas de vidro.

Ambicionou-se compilar, por meio de pesquisas em literatura nacional e estrangeira, os procedimentos adequados para a preservação do documento fotografia, especificamente no suporte documental negativo de vidro, no intuito de, principalmente, produzir material didático que possa contribuir na formação dos estudantes dos Cursos de Graduação de Arquivologia do Brasil e países do Mercosul.

O estudo dos conceitos relacionados a área de preservação, com vistas a evolução dos termos na literatura nacional e internacional foi fundamental para a percepção da evolução de ações nesta área. Alguns autores afirmam que a inundação ocorrida em Florença no ano de 1966 foi um marco que delimitou mudanças significativas em termos conceituais nessa área. O desastre de grandes proporções com um patrimônio da humanidade de valor inestimável – meio milhão de livros e manuscritos da Biblioteca Nacional de Florença encharcados de água e lama obrigou conservadores a desenvolver novas técnicas de tratamentos emergenciais e alertou para ações preventivas de conservação.

Estudos como os de Bojanoski (1998), análise realizada pelos dados de 1531 questionários distribuídos pelo CPBA a instituições brasileiras responsáveis pela guarda de acervos documentais, já enfatizavam que a preservação era um conceito em transformação. Se até a década de 70 a restauração era a atividade que prevalecia, nas últimas décadas houve uma mudança nesses procedimentos. A conservação preventiva passou a ser vista como a principal ação necessária.

Nesse sentido, no final da década de 90, a parceria da Commission on Preservation and Access, e o apoio da Fundação Andrew W. Mellon e da VITAE com recursos financeiros para tradução e publicação de 52 textos técnicos sobre

conservação de documentos, distribuídas gratuitamente a 1332 instituições culturais, ação do CPBA, foi fundamental para ampliar o conhecimento e incentivar a prática da conservação preventiva em acervos brasileiros.

Em texto traduzido de Mustardo (2001) nos cadernos técnicos do CPBA encontramos menção ao programa de duplicação de negativos deteriorados como grande vantagem para preservação e acesso, recomendado como um dos métodos básicos para salvaguardar coleções. Nas recomendações da Funarte para conservação de negativos de vidro, difundidas em assessorias durante a década de 80 há menção a duplicação de negativos originais mediante cópia contato e geração de novos negativos em base flexível contemporânea.

O estudo sobre a preservação de documentos arquivísticos digitais e diretrizes para organizações desenvolvido pelo Projeto Interpares Fase 3⁵³, no ano de 2010, abordou o estabelecimento de políticas de acesso e preservação de documentos arquivísticos. Está disponível no portal do projeto um questionário de 18 considerações a serem respondidas pelos pesquisadores com relação ao estudo de caso de políticas. Este estudo refere-se a gestão do acervo arquivístico em todos os suportes, a tradução para o português menciona “documentos arquivísticos”⁵⁴, considerando os documentos na fase corrente, intermediária e permanente (*records/archives*); no entanto alguns pontos são convergentes com este estudo.

Neste documento sugere-se considerar fatores como os principais usuários do arquivo, os procedimentos para garantir que todas as partes interessadas compreendam e apliquem a política voltada para os documentos arquivísticos, bem como a responsabilidade de averiguação da implementação da política estabelecida. No estudo ora desenvolvido observou-se, em concordância com as considerações do estudo Projeto Interpares 3, que nas duas instituições pesquisadas inexistia uma política voltada para os documentos arquivísticos, mas sim procedimentos ou processos informais, algumas vezes descritos em projetos, mas não em programa, para realizar preservação e acesso.

⁵³ O Projeto InterPARES 3 é uma ação colaborativa internacional de pesquisa sobre documentos arquivísticos autênticos em sistemas informatizados, composta de diversas equipes regional, nacionais e multinacionais. A direção geral do Projeto é financiada pela Canada's Social Sciences and Humanities Research Council's Community - University Research Alliances Grant, que também sustenta a equipe canadense (TEAM Canadá).

⁵⁴ No original em inglês a expressão “política voltada para os documentos arquivísticos” está como *records/archives policy*.

Para o estabelecimento de políticas de acesso e preservação às coleções fotográficas de negativos de vidro, as instituições culturais devem levar em consideração a legislação existente que estabelece as responsabilidades: o 216º artigo da Constituição Federal de 1988 - cabe à administração pública a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem; o 1º artigo da Lei Federal de Arquivos nº 8.159, de oito de janeiro de 1991 - é dever do Poder Público a gestão documental e a proteção especial a documentos de arquivo, como instrumentos de apoio à administração, à cultura, ao desenvolvimento científico e como elementos de prova e informação; o 26º artigo da Lei Federal de Arquivos nº 8.159, de 1991 - a criação do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) como órgão central do Sistema Nacional de Arquivos (SINAR), vinculado ao Arquivo Nacional.

Desta forma, considera-se a importância dos arquivos como instrumento de gestão indispensável à transparência, à eficiência, eficácia e efetividade administrativas, ao desenvolvimento político e social e como garantia do direito à informação e à memória.

E essa garantia do direito à memória e informação pressupõe que além da função arquivística preservação, as funções acesso e difusão são imprescindíveis e se complementam. Algumas ações evidenciam-se quando se discorre sobre a promoção do acesso e difusão de um acervo fotográfico: a elaboração de instrumentos de pesquisa de modo que o pesquisador saiba da existência (ou não) das imagens preservadas no acervo em questão, anteriormente a sua vinda ao recinto do arquivo e a divulgação no *sítio* da instituição, na internet; o registro das informações sobre os usuários com o uso da ficha do pesquisador para otimizar o atendimento as necessidades de informação dos mesmos; a realização de oficinas para alunos do ensino médio e fundamental objetivando além da divulgação sobre a preservação da memória fotográfica, a conscientização sobre a importância da descrição das imagens; a produção de exposições temáticas de fotografias.

Quanto ao reconhecimento social da fotografia, observou-se que no debate em torno da fotografia e suas relações com a pintura, foi somente no final da década de 50 que lhe foi permitido estar lado a lado a pintura. Na verdade, a fotografia invadia os domínios da pintura na medida em que os próprios pintores deixavam de pintar o que sonhavam para pintar o que viam. Pois a nove mil km de distância da

França, do outro lado do Oceano Atlântico, no Rio Grande do Sul, um dos fotógrafos da cidade de Ijuí, já anunciava desde a abertura de seu novo ateliê, na década de 20, “fotos colorizadas”, fazendo retoques tanto na chapa de vidro como na imagem positiva.

Comprovou-se pois a importância do suporte documental negativo de vidro como patrimônio e fonte de informação e pesquisa sobre a história brasileira e mundial por meio da verificação de existência de coleções com este suporte, com grandes volumes documentais, nas duas maiores metrópoles brasileiras – sete instituições culturais de São Paulo detém 36 mil e seis instituições do Rio de Janeiro detém mais de 10 mil. Além disso, a literatura internacional relata registros fotográficos de importantes acontecimentos sobre negativos de vidro. O fato de uma instituição cultural envidar esforços durante dois anos para restaurar uma única imagem de Lincoln sobre negativo de vidro é um exemplo dessa importância.

Quanto as políticas de acesso e preservação, observou-se que os autores referenciados abordados enfatizam que o plano de ação deve ser estabelecido (planejamento e elaboração de programas pressupõe existência de política), porém foi possível identificar somente inúmeras ações isoladas nas duas instituições culturais, inexistindo um Programa de Preservação / Acesso / Difusão de Acervo.

Após as considerações expostas pode-se concluir que, devido a importância dos negativos de vidro como fonte documental para pesquisas sobre a história brasileira e como patrimônio cultural e documental de um país, há possibilidades de outros estudos direcionados a documentos fotográficos de instituições culturais, que não sejam sobre coleções que comportam imagens positivas, negativos flexíveis e fotografias digitais.

A preservação e o tratamento adequado dos negativos de vidro culminam no acesso e agilidade na recuperação da informação. Mesmo em Estados como o Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul, onde o volume documental preservado em arquivos, bibliotecas e museus desse suporte é grande, são quase inexistentes os estudos desenvolvidos sobre este tema, talvez por desconhecimento de todo o seu potencial informativo.

REFERÊNCIAS

ALBITE SILVA, Sérgio Conde de. **A preservação da informação arquivística governamental nas políticas públicas do Brasil**. Rio de Janeiro: AAB/FAPERJ, 2008.

ALENCAR, José Almino de. **O pensamento de Joaquim Nabuco**. Ciência Hoje, Rio de Janeiro, ICH, vol. 46. n. 273. p. 35-39, ago. 2010.

ALEXANDER, Abel. PRIAMO, Luís. **Un país em transición**: recuerdos de um fotógrafo. Disponível em:
<<http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/transicion/junior/textos.html>>. Acesso em 15 fev. 2012.

AMAR, Jean-Pierre. **História da fotografia**. Tradução de Vitor Silva. Lisboa: Edições 70, 2007.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **O papel do papel**: um breve ensaio acerca da relevância da fotografia em papel albuminado no século XIX. Disponível em:
<<http://bndigital.bn.br/terezacristina/fotografia.htm>>. Acesso em: 15 fev. 2012.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. (Publicações Técnicas, n. 51).

_____. **Guia de arquivos nacionais de tradição ibérica**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2000. Disponível em:
<http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/Media/publicacoes/guia_de_arquivos_de_tradio_ibrica.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2012.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 1980.

BARUKI, Sandra. Conservação e preservação de fotografias. In: GRANATO, Marcus Granato; SANTOS, Claudia Penha dos e ROCHA, Cláudia Regina Alves da (org.). **Conservação de acervos**. Rio de Janeiro : MAST, 2007. p. 105 – 120. (MAST Colloquia; 9)

BARUKI, Sandra; SARAMAGO, Ana. Projeto de conservação do acervo fotográfico de Pierre Verger. In: CONGRESSO DA ABRACOR, 9., 1998, Salvador – BA. **Anais...** Salvador: ABRACOR, 1998. p. 114-120. Disponível em: <<http://www.abracor.com.br/novosite/congresso/Anais%20do%20IX%20Congresso.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2012.

BARUKI, Sandra; COURY, Nazareth; HORTA, João Carlos. Roteiro do vídeo negativos em vidro. In: **Cadernos técnicos de conservação fotográfica**, 1. Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

_____. Roteiro do vídeo negativos de vidro: conservação. In: CONGRESSO DA ABRACOR, 7., 1994, Rio de Janeiro - RJ. **Anais...** Rio de Janeiro: ABRACOR, 1994. P. 23-28. Disponível em: <http://www.abracor.com.br/novosite/congresso/panorama_conservacao_amrcalatin_1994.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2012.

BAZIN, André. **Ontologie de l'image photographique**. In: Qu'est-ce que le cinema. Paris: CERF, 1958.

BECK, Alfredo Adolfo. **Sobre a história da fotografia em Ijuí**: depoimento. Entrevistador: Danilo Lazzarotto. Ijuí: MADP-RS, 1989. 1 cassete sonoro. (Acervo MADP, Divisão de Imagem e Som, Fitoteca. Fita-cassete n. 586).

BECK, Ingrid. **O ensino da preservação documental nos cursos de Arquivologia e Biblioteconomia**: perspectivas para formar um novo profissional. 2006. 109 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal Fluminense/Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro: 2006.

_____. **Infra-estrutura e políticas de preservação para os arquivos brasileiros**. Disponível em: <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/Media/publicacoes/mesa/infraestrutura_e_politicas_de_preservao.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2012.

_____. **Recomendações para a construção de arquivos**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2000.

_____. **Projeto cooperativo conservação preventiva em bibliotecas e arquivos**. Arquivo & Administração, Rio de Janeiro, Associação dos Arquivistas Brasileiros, v.2, n. 1 / 2, p. 5-34, jan./dez. 1999.

BECK, Ingrid. **Manual de conservação de documentos**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1985. (Publicações Técnicas, 42).

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Difusão editorial, cultural e educativa em arquivos. In: **Arquivos permanentes**: tratamento documental. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 226 – 247.

_____. **Arquivos permanentes**: tratamento documental. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Kleine geschichte der photographie**: gesammelte schriften. Frankfurt: Band 2, 1977.

BLAYA PEREZ, Carlos. Usuários de arquivos fotográficos. In: MANINI, Miriam Paula; MARQUES, Otacílio Guedes; MUNIZ, Nancy Campos (orgs.). **Imagem, memória e informação**. Brasília: Ícone Editora e Gráfica, 2010. cap. 9, p. 183–189.

_____. **Os diferentes tipos de usuários de arquivos**. In: Caderno de Arquivologia. Santa Maria: UFSM, 2002. p. 66-86.

BLAYA PEREZ, Carlos (comp.). **Marketing aplicado aos arquivos**. Santa Maria, UFSM, 2008. 48 p. (Apostila da Disciplina de Marketing Aplicado aos Arquivos, Especialização à Distância Gestão em Arquivos UFSM).

BOAVENTURA, Edivaldo M. **Metodologia da pesquisa**: monografia, dissertação, tese. São Paulo: Atlas, 2004.

BOJANOSKI, Silvana. Estudo sobre as condições de preservação dos acervos documentais brasileiros. **Arquivo & Administração**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1/2, p. 35-74, jan./dez. 1999.

BUSSELLE, Michael. **Tudo sobre fotografia**. Tradução: Vera Amaral Tarcha. 11. reimpr. da 1. ed. São Paulo: Thomson, Pioneira, 1979.

CALLAI, Jaeme Luiz. 40 anos de memória. In: **Museu Antropológico Diretor Pestana**: 40 anos de história. Ijuí: Ed. Unijuí, 2002. P. 37-44

CANABARRO, Ivo. As imagens fotográficas e seus significados. In: **Espaços da Escola**, v. 10, n. 37, jul-set/2000, p. 11-18. Ijuí: Editora Unijuí, 2000.

_____. **A construção da cultura fotográfica no sul do Brasil**: imagens de uma sociedade de imigração. Niterói: n.p, 2004. 314 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2004.

_____. **Dimensões da cultura fotográfica no sul do Brasil**. Ijuí: Editora Unijuí, 2011. (Coleção Museu Antropológico Diretor Pestana).

CASSARES, Norma Cianflone. **Como fazer conservação preventiva em arquivos e bibliotecas**. São Paulo: Arquivo do Estado e Imprensa Oficial, 2000. (Projeto Como Fazer, 5).

CASTELLANOS, Paloma. **Diccionario histórico de la fotografía**. Madrid: Ediciones Istmo, 1999. 236p. (Colección Fundamentos, 152)

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. **NOBRADE**: Norma Brasileira de Descrição Arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.

CONWAY, Paul. **Preservação no universo digital**. 2. ed. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos: Arquivo Nacional, 2001. (Cadernos Técnicos Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos, v. 52)

COOK, T. Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno. **Revista Estudos Históricos**, América do Norte, 11, jul. 1998. Disponível em: <<http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2062/1201>>. Acesso em: 15 fev. 2012.

COLLECÇÃO D. THEREZA CRISTINA MARIA: álbuns fotográficos. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/terezacristina/index.html>>. Disponível em: 20 out. 2011.

COSTA, Bianca Mandarin da. **Conservação e preservação de fotografias albuminadas**. Rio de Janeiro, 2009, 81p. Monografia (Graduação em Museologia) - Unirio, Rio de Janeiro, 2009.

COSTA, Marilene Fragas. **Noções básicas de conservação preventiva de documentos**. Fiocruz, n.p. 2003.

COUTURE, Carol; ROUSSEAU, Jean – Yves. **Os fundamentos da disciplina arquivística**. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

CRIADO o Museu Antropológico de Ijuí. Correio Serrano, v. 45, n. 42, maio/1961, p. 3. Ijuí: **Litografia Serrana**, 1961.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 1993. (Série Ofício de Arte e Forma).

DROTT, M. Carl. **Random sampling**: a tool for library research. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/37047469/Carl-Drott-Completo>>. Acesso em: 15 fev. 2012.

EHRlich, Richard. **Dicionário de fotografia**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986. 281 p. (Coleção Dicionários Dom Quixote, 20)

ENCICLOPEDIA focal da fotografia. Tomo I. Barcelona: Ediciones Omega, 1975.

ENCICLOPEDIA Focal da Fotografia. Tomo II. Barcelona: Ediciones Omega, 1975.

ENTLER, Ronaldo. **Retrato de um face velada**: Baudelaire e a fotografia. Revista *FACOM*, São Paulo, Faculdade de Comunicação da FAAP, vol. 17, p. 4-14, 1º sem. 2007. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entler.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2012.

FILIPPI, Patrícia de; LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Como tratar coleções de fotografias**. São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial do Estado, 2002. (Projeto Como Fazer, 4)

FISCHER, Martin. Conferência sobre o Museu Antropológico de Ijuí. In: **Museu Antropológico Diretor Pestana**: 40 anos de história. Ijuí: Ed. Unijuí, 2002. p. 31-35.

FLORES, Daniel (comp.). **As funções arquivísticas**. Santa Maria, UFSM, 2010. 51p. (Apostila da Disciplina de Pesquisa II, Especialização à Distância Gestão em Arquivos UFSM).

FREYRE, Gilberto. **Ciência do homem e museologia**: sugestões em torno do Museu do Homem do Nordeste do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Recife: Editora Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Divisão de Editoração e Reprografia, 1979. (Série Documentos, 14)

FRÓES, Leonardo. **Os lambe-lambe**. In: Coisas Nossas. Rio de Janeiro, Secretaria de Estado de Educação e Cultura e Mec-Funarte, 1978.

GARCIA BELSUNCE, César A. **El uso práctico de los archivos**. Archivum, Paris França, vol. XXIX, p. 77-86, 1982.

GARCIA, Olga Maria Correa; SCHUCH JUNIOR, Vitor Francisco. **A aplicação da arquivística integrada, considerando os desdobramentos do processo a partir da classificação**. Informação & Informação, Londrina, v. 7, n. 1, p. 41-56, jan./jun. 2002. Disponível em:
<<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/viewFile/1695/1446>>. Acesso em: 15 fev. 2012.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 4 ed. São Paulo: Atlas, 1994.

GUIMARÃES, Nanci Gonçalves. **Prevenção de acervos bibliográficos contra os agentes deteriorantes**. 2007. Dissertação (Mestrado em Ciências Ambientais) - Universidade de Taubaté, Taubaté, 2007.

GÜTHS, Saulo; CARVALHO, Cláudia S. Rodrigues de. Conservação preventiva: ambientes próprios para coleções. In: GRANATO, Marcus Granato; SANTOS, Claudia Penha dos e ROCHA, Cláudia Regina Alves da (org.). **Conservação de acervos**. Rio de Janeiro: MAST, 2007. p. 25 – 44. (MAST Colloquia; 9)

GÜTHS, Saulo; SOUZA, Luiz A. C.; PEREIRA, Fernando O. R. Sistema de gerenciamento térmico para conservação de coleções. In: CONGRESSO DA ABRACOR, 9., 1998, Salvador – BA. **Anais...** Salvador: ABRACOR, 1998. p. 36-39. Disponível em:
<<http://www.abracor.com.br/novosite/congresso/Anais%20do%20IX%20Congresso.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2012.

HARRISON. Marguerite Itamar. **Lamentando o esquecimento da memória: as instalações fotográficas de Rosângela Rennó**. Cadernos de Letras da UFF, Dossiê: Letras e Direitos Humanos, n. 33, p. 37-58, 2007. Disponível em:
<<http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/33/artigo3.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2012.

HENDRIKS, Klaus et al. **The duplication of historical black-and-white negatives**. Journal of Imaging Technology, v. 12, n. 4, ago. 1986. p. 185 – 199.

HOJE a inauguração do Museu Antropológico de Ijuí. Correio Serrano, v.46, n. 20, março/1962, p. 1. Ijuí: Litografia Serrana, 1962.

INVENTION DE LA PHOTOGRAPHIE. Musée Maison Nicéphore Niépce. Disponível em: <<http://www.niepce.com/pages/page-inv.html>>. Acesso em: 15 fev. 2012.

JUCÁ, Joselice. **Joaquim Nabuco**: uma instituição de pesquisa e cultura na perspectiva do tempo. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1991.

JUNIOR, Christiano. **Laboratorio ambulante utilizado para trabajos en exteriores**. 1877. 1 fotografia, p%b. Disponível em: <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/00sigloxix/02_crono_1877_2.php>. Acesso em: 15 fev. 2012. (negativo de colódio)

KOSSOY, Boris. **Diccionario histórico-fotográfico brasileiro**: fotógrafos e ofício de fotografia no Brasil (1833 – 1910). São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002. 405 p.

_____. **Fotografia & história**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. **Origens e expansão da fotografia no Brasil**: século XIX. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

_____. **A fotografia como fonte histórica**: introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado. São Paulo: Secretaria da Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia, 1980.

_____. **Hercules Florence**: 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil. 2. ed. rev. aum. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.

KOTLER, Philip. **Marketing para organizações que não visam o lucro**. São Paulo: Atlas, 1978.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: UNICAMP, 1996.

LEVITT, Theodore. **Miopia em Marketing**. Universidade de Harvard, 1963.
Disponível em
<http://www.portaldomarketing.com.br/Artigos/Miopia_em_Marketing.htm>. Acesso em: 20 out. 2011.

LOPEZ, André Porto Ancona. **Como descrever documentos de arquivo:** elaboração de instrumentos de pesquisa. São Paulo: Arquivo do Estado, 2002. (Projeto Como Fazer, 6).

LOUREIRO, Elizabeth Cristina Marques de (coord.). **Augusto Malta**: catálogo da série negativo em vidro. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994. (Biblioteca Carioca, v. 29).

LOWENTHAL, David. **The past is a foreign country**. 3. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAISON NICÉPHORE NIÉPCE. **Biographie Joseph Nicéphore Niépce**. Disponível em: <<http://www.niepce.com>>. Acesso em: 15 fev. 2012.

MANINI, Miriam Paula. Leitura de informações imagéticas: ajustes ainda necessários ao “novo” paradigma. In: MANINI, Miriam Paula; MARQUES, Otacílio Guedes; MUNIZ, Nancy Campos (orgs.). **Imagem, memória e informação**. Brasília: Ícone Editora e Gráfica, 2010. cap. 1, p. 11–32.

_____. A fotografia como registro e como documento de arquivo. In: BARTALO, Linete; MORENO, Nádina Aparecida (orgs.). **Gestão em Arquivologia**: abordagens múltiplas. Londrina: EDUEL, 2008, v. 1, p. 102-161.

_____. **Através da imagem**: fotografia e história interfaces. In: *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º 2, 1996, p. 73-98.

MARQUES, Mario Osório. **Escrever é preciso**: o princípio da pesquisa. 5. ed. Ijuí: Ed. da Unijuí, 2006.

_____. **Universidade emergente:** o ensino superior brasileiro em Ijuí (RS), de 1957 a 1983. Ijuí: FIDENE, 1984.

MARQUES, Mario Osorio; GRZYBOWSKI, Lourdes Carvalho. **História visual da formação de Ijuí:** Rio Grande do Sul. Ijuí: Ed. Unijuí, 1990. (Coleção Centenário de Ijuí, 7).

MAST. **Política de segurança para bibliotecas, arquivos e museus.** Museu de Astronomia e Ciências Afins e Museu Villa Lobos. Rio de Janeiro: MAST, 2006.

MAUAD, Ana Maria. **Sob o signo da imagem:** a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. Niterói: 1990. 340 f. Tese (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1990.

MEIRA, Maria Solange de Brito Silva. **O trabalho de preservação documental no Superior Tribunal de Justiça:** desafios de uma documentação em diversos suportes – sítio. In: Revista Brasileira de Arqueometria, Restauração e Conservação, vol.1, n.5, p. 252 – 255.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org). **Pesquisa social:** teoria, método e criatividade. 6. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

MOSCIARO, Clara (org.) **Diagnóstico de conservação em coleções fotográficas.** Rio de Janeiro, Funarte, 2009. (Cadernos Técnicos da Funarte, 6) Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/preservacaofotografica/wpcontent/uploads/2010/11/cad6_port.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2012.

MUSTARDO, Peter; KENNEDY, Nora. **Preservação de fotografias:** métodos básicos de salvar suas coleções. 2. ed. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos: Arquivo Nacional, 2001. (Cadernos Técnicos Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos, 39).

NEIVA JR., Eduardo. **A imagem.** São Paulo: Editora Ática, 1986. (Série Princípios).

NORA, Pierre. **Entre memória e história:** a problemática dos lugares. Trad. Yara Khoury. *Projeto História*, São Paulo: PUC-SP, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

OGDEN, Sherelyn. **Salvamento de fotografias em casos de emergência**. In: Administração de emergências. 2. ed. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos: Arquivo Nacional, 2001 (Cadernos Técnicos Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos, 20-25)

OGDEN, Sherelyn et all. Controle integrado de pragas. In: **Emergências com pragas em arquivos e bibliotecas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos: Arquivo Nacional, 2001. (Cadernos Técnicos Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos, 26-29).

OLIVEIRA, Ângela M.; PEREIRA, Edmeire C. **Marketing de relacionamento para gestão de unidades de informação**. Disponível em <http://www.valentim.pro.br/Textos/Marketing/Oliveira_Marketing_Relacionamento.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2012.

OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Ribeiro de. **Do reflexo a mediação**: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta. Campinas, Instituto de Artes, 1994. 213 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994. Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000072147>>. Acesso em: 15 fev. 2012.

OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de. **O usuário como agente no processo de transferência dos conteúdos informacionais arquivísticos**. Niterói: n.p, 2006. 146 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006.

OLIVEIRA, Ronni Santos. **Construção de vocabulário controlado para imagens fotográficas**: criação, estruturação e implementação. São Paulo: n.p., 2011.

OS FOTÓGRAFOS DO RECIFE. *Jornal do Commercio*, Recife, 03 out. 1941, p. 3.
PAVÃO, Luis. **Conservação de coleções de fotografia**. Lisboa, Dinalivro, 1997.

PREISLER, Leonilda Maria; LAZZAROTTO, Danilo; AIMI, Tania Maria (org). **Museu**: sua história. Ijuí: [s.n], 1981. (Coleção Cadernos do Museu Antropológico Diretor Pestana, 11).

PROJETO INTERPARES. **Diretrizes do preservador:** a preservação de documentos arquivísticos digitais: diretrizes para organizações. Tradução e revisão Arquivo Nacional e Câmara dos Deputados. Vancouver: University of British Columbia, 2010. Disponível em: <http://www.interpares.org/display_file.cfm?doc=ip2_preserver_guidelines_booklet--portuguese.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2012.

PROJETO INTERPARES. **Questões a serem respondidas pelos pesquisadores com relação aos estudos de caso de políticas.** Tradução e revisão Arquivo Nacional e Câmara dos Deputados. Vancouver: University of British Columbia, 2010. Disponível em: <http://www.interpares.org/display_file.cfm?doc=ip3_perguntas_policy_CS.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2012.

PUGLIA, Steven T. **Negative Duplication:** evaluating the reproduction and preservation needs of collections. Topics in Photographic Preservation (3) Washington DC: Photographic Materials Group, American Institute for Conservation of Historical and Artistic Works, 1989. p. 123-134.

REGIMENTO MADP. Ijuí: Ed. Unijuí, 2002. (Coleção Cadernos do Museu Antropológico Diretor Pestana, 18).

RESOURCE: THE COUNCIL FOR MUSEUMS, ARCHIVES AND LIBRARIES. **Parâmetros para a conservação de acervos.** Trad. Maurício O. Santos e Patrícia Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação Vitae, 2004. (Coleção Museologia Roteiros Práticos, 5)

RODRIGUES, Ricardo Crisafulli. **Análise e tematização da imagem fotográfica.** Ciência da Informação, 2007, vol.36, n.3, p. 67-76.

SANTOS, Andrea Gonçalves dos. **Acervos fotográficos no Rio Grande do Sul:** acesso as fontes de pesquisa. Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, 2009. 95 f. Monografia (Especialização Gestão em Arquivos) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2009.

SANTOS, Vanderlei Batista dos. A prática arquivística em tempos de gestão de conhecimento. In: SANTOS, Vanderlei Batista dos (org), INNARELLI, Humberto Celeste; SOUZA, Renato Tarcísio Barbosa de. **Arquivística:** temas contemporâneos: classificação, preservação digital, gestão do conhecimento. Distrito Federal: SENAC, 2007. p. 175 – 223.

SANZ CASADO, Elías. **Manual de estudios de usuarios**. Fundación Germán Sánchez Ruipérez; Madrid: Editora Pirâmide, 1994. p. 31-38.

SILVA, Fabiana de Fátima Bruce da. **Caminhando numa cidade de luz e de sombra: a fotografia moderna no Recife na década de 1950**. Recife: n.p, 2005. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

SILVA, Fabiana de Fátima Bruce da. **Fotografia, história e cultura nas imagens do Foto Cine Clube do Recife, em 1950**. Disponível em: <<http://www.pgh.ufrpe.br/Fotografi..pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2012.

SMIT, Johanna Wilhelmina; KOBASHI, Nair Yumiko. **Como elaborar vocabulário controlado para aplicação em arquivos**. São Paulo: Arquivo do Estado e Imprensa Oficial, 2003. (Projeto Como Fazer, 10).

SPINELLI, Teniza Iara de Freitas. **I encontro latino americano de história e antropologia do Cone Sul: conferência de abertura**. Ijuí: MADP-RS, 1990. 1 cassete sonoro. (Acervo MADP, Divisão de Imagem e Som, Fitoteca. Fita-cassete n. 890).

SOUGEZ, Marie-Loup; GALLARDO, Helena Pérez. **Diccionario de historia de la fotografía**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003. 529 p.

STROHSCHOEN, Cristina; BLAYA PEREZ, Carlos. Quando o patrimônio é uma imagem que quebra!. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 3., 2011, Londrina –PR. **Anais eletrônicos...** Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2011. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Cristina%20Strohshoen.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2012. (ISBN 978-85-7846-098-3)

_____. O olhar fotográfico da etnia leta e alemã constituindo o álbum de memórias da região noroeste do estado do Rio Grande do Sul. In: CONGRESSO NACIONAL DE MEMÓRIA E ETNICIDADE, 1., 2010, Santa Maria. **Anais eletrônicos...** Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2010. Disponível em: <<http://www.ufsm.br/nep/>>. Acesso em: 15 fev. 2012. (ISSN 2718-4981)

STROHSCHOEN, Cristina. Memória jornalística da região noroeste do estado do Rio Grande do Sul: preservação e acesso. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL EM MEMÓRIA E PATRIMÔNIO: MEMÓRIA, PATRIMÔNIO E TRADIÇÃO, 4., 2010, Pelotas. **Anais eletrônicos...** Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2010. p. 460 – 468. Disponível em: <<http://simpufpel.files.wordpress.com/2010/09/comunicacoes-patrimonio-imaterial.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2012.

_____. **Relatório técnico projeto imagens históricas**: acondicionar para preservar. Ijuí: MADP, BNDES, 2009.

_____. Treinamento em preservação de acervos no Arquivo Nacional do Brasil: a representatividade gaúcha em 2008. In: CONGRESO DE ARCHIVOLOGIA DEL MERCOSUR, 8., 2009, Montevideo. **Anais...** Madrid: ANABAD, 2009. [CD] p. 1373 – 1390.

_____. Arquivos fotográficos e memória religiosa. In: ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO E PESQUISA DA INFORMAÇÃO - CIFORM, 7., Salvador. **Anais eletrônicos...** Salvador: Instituto da Ciência da Informação UFBA, 2008. p. 01-10.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos**: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839 – 1889). Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA. Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa. **Estrutura e apresentação de monografias, dissertações e teses**: MDT. 7. ed. rev. e atual. Santa Maria: Editora UFSM, 2010.

VIEBIG, Reinhard. **Tudo sobre o negativo**. 6. ed. São Paulo : Iris, [19-].

GLOSSÁRIO⁵⁵

Abrasão

Efeito de desgaste produzido no suporte da imagem ou outra forma de atrito.
Ver também marcas de abrasão.

Albumina

Niépce de Saint-Victor recorreu a clara de ovo para cobrir uma placa de cristal em substituição ao negativo de papel. Seu uso restrito manteve-se por 10 anos. Originalmente, a imagem produzida por meio deste processo tinha o tom marrom púrpura. Essa tonalidade se deve tanto à utilização da prata fotolítica, muito delicada, quanto à viragem a ouro que finalizava o processo. Produzidas em papel de baixa gramatura eram sempre montadas sobre um suporte de papel rígido ou cartão para evitar que enrolassem.

Ambrótipo

Imagem positiva direta sobre placa de vidro, emulsionada com colódio (iodizado) e sensibilizada com nitrato de prata. O negativo de vidro, já revelado, era acondicionado em um estojo, tendo ao fundo uma superfície escura. A adição desse revestimento negro faz com que a imagem, que na realidade é um sub revelado, assim ficava com menor densidade (mais claro). A revelação era feita a 90 °C o que o deixava esbranquiçado; desta forma facilitava a visualização do mesmo como positivo. Uma segunda placa de vidro era colocada sobre a imagem para protegê-la e, em muitos casos, aderida com aplicação de resinas ou vernizes. Criado por Frederick Archer, em colaboração com Peter W. Fry, em 1851, foi usado principalmente para retratos, como uma alternativa econômica ao daguerreótipo.

Betume da Judéia

Espécie de asfalto existente na região da Palestina, empregado por Nicéphore Niépce como material fotossensível aplicado sobre placas de vidro e mais tarde sobre placas de cobre e de estanho polido, para a obtenção por impressão direta das primeiras imagens fotográficas permanentes, denominadas por Niépce de heliografias.

Calótipo

A primeira forma de negativo utilizado em fotografia. Negativo obtido em papel vulgar para a escrita, sensibilizado com iodeto de potássio e nitrato de prata e, normalmente, encerado depois de exposto a fim de lhe aumentar a translucidez. Apresentado em 1840 por Talbot, recebeu também o nome de talbótipo e foi utilizado até 1950.

⁵⁵ A elaboração deste glossário foi baseada nos seguintes referenciais: CASTELLANOS, 1999; Enciclopedia focal da fotografia. Tomo I e II, 1975; EHRLICH, 1986; KOSSOY, 2002; MOSCIARO, 2009; SOUGEZ, GALLARDO, 2003 e TURAZZI, 1995. Ver referências completas na bibliografia citada.

Câmara Clara

Instrumento óptico criado em 1807 por William H. Wollaston, dotado de um prisma, mediante o qual podiam ser observados, simultaneamente, um objeto e o seu contorno projetado sobre uma folha de papel, onde essa imagem podia ser desenhada em perspectiva com o auxílio de um lápis.

Câmara escura

Consistia em um quarto escuro no qual a imagem invertida de uma cena exterior era projetada internamente por meio de um pequeno furo por onde a luz podia penetrar. Instrumento utilizado durante séculos por desenhistas, incorporou diversos aperfeiçoamentos, entre os quais a forma de uma caixa portátil, o emprego de lentes, espelhos, até ser usada, no século XIX como uma câmara fotográfica, através da qual a imagem de um objeto podia ser produzida pela impressão causada por um feixe de luz sobre uma superfície fotossensível disposta em seu interior.

Carte-de-visite

Cópia, geralmente albuminada, de negativo de colódio. Fotos tiradas com câmeras de quatro objetivas para obter vistas em uma só placa. Patentado por Disdéri em 1854, barateou muito o retrato. O formato das imagens era 58 x 94 mm, colada sobre cartão, usado para trazer no verso a assinatura do fotógrafo e às vezes apresentavam bordas ricamente decoradas.

Chapa

Chapa de vidro coberta com uma emulsão fotosensível e utilizada para obtenção de imagens fotográficas. Foi o negativo fotográfico mais corrente até o aparecimento da moderna película flexível, mas continuou a ser muito utilizada até o século XX.

Chapa Seca

Nome que se deu aos negativos sobre placas de vidro com emulsão de gelatina e brometo de prata quando ela surgiu, visto que era utilizada a seco.

Ver também negativo de vidro de gelatina.

Chapa Úmida

As chapas de colódio precisavam ser preparadas, expostas e reveladas ainda úmidas, pois caso secassem ficavam impermeáveis impedindo a ação dos produtos químicos como revelador, fixador. Cristal com solução de brometo de cádmio, água e gelatina, sensibilizada com brometo de prata. Foi muito utilizada. Sua sensibilidade permitia registrar até mesmo que ficava nas zonas menos iluminadas das fotos.

Colódio

Solução de nitrato de celulose em partes iguais de éter e álcool, transparente e viscosa, utilizada como veículo para a suspensão dos sais de prata sensíveis a luz, formando uma camada adesiva sobre negativos de vidro e papéis fotográficos.

Colódio Úmido

Substância conhecida também por algodão pólvora ou piroxilina, utilizada como explosivo e como cicatrizante. Se dissolvido em éter alcoolizado, e adicionando-lhe iodeto de prata se transformava em produto fotográfico. Archer propôs seu emprego para superar as dificuldades de preparação das placas de albumina dos negativos sobre cristal.

Colódio Preservado

Baseia-se nas placas de colódio úmido que deviam ser usadas na hora. É a tentativa de prolongar a permeabilidade do colódio a líquidos, pela adição de certos produtos para aumentar sua vida útil. Evitava ter de usar uma tenda laboratório como as carroças, necessárias para o colódio úmido.

Cópias Digitais

As principais categorias de cópias digitais apontadas e suas datas de produção são as seguintes:

- processo térmico direto, utilizado a partir de 1950;
- matricial, utilizada a partir de 1957;
- processos eletrostáticos, utilizado a partir de 1960;
- transferência térmica direta, utilizada a partir de 1983;
- jato de tinta líquida sob demanda, utilizada a partir de 1984;
- transferência de Corantes por Difusão Térmica ou D2T2, utilizada a partir de 1986;
- jato de tinta líquida contínuo, utilizada a partir de 1987;
- exposição à luz em papel de haletos de prata, utilizada a partir de 1990;
- jato de tinta sólida, utilizada a partir de 1990;
- processo Fuji Pictography, utilizada a partir de 1993.

Craquelamento

Aparência de escamas por toda a superfície do objeto, causada pela diferente tensão entre a albumina e o suporte.

Daguerreótipo

Consiste em uma placa de cobre revestida por uma fina camada de prata. Essa placa polida e sensibilizada com iodo era exposta na câmera, obtendo-se uma imagem positiva, latente, que somente surgiria após a revelação com vapor de mercúrio, fixados com cloreto de sódio ou hipossulfito de sódio. A imagem final é composta por um amálgama de mercúrio e prata. Muitos daguerreótipos eram retocados com aplicação de pigmentos (o primeiro vidro recebia os pigmentos e depois era colocado um segundo vidro) que buscavam representar o colorido da cena ou realçar detalhes, tais como jóias, roupas e objetos. Foi o primeiro procedimento comercializado, aplicado sobretudo ao retrato, mas usado também para paisagens e viagens. Apresentado publicamente por Daguerre em 1839, em uso até 1860.

Emulsão Fotográfica

Constituída por uma suspensão de partículas sólidas (os cristais de halogeneto de prata) num meio aglutinante, o mais comum foi a gelatina. Clara de ovo, algodão pólvora também são considerados emulsão.

Ferrótipo

Imagem positiva direta sobre placa de ferro de baixa espessura, recoberta com verniz dos dois lados. O lado da imagem recebia um recobrimento preto ou marrom-escuro. Apesar dos suportes diferentes, ambrótipo e ferrótipo são semelhantes em muitos aspectos: apresentam a mesma tonalidade bege leitosa da superfície, o mesmo ligante (colódio) e a prata como substância formadora da imagem. Foi um processo muito popular nos Estados Unidos. Seu baixo custo e relativa facilidade de manipulação permitiu que fosse acessível às camadas mais populares.

Fotograma

Nome correto, mas raramente empregado, da imagem fotográfica. Usa-se mais comumente na linguagem técnica de cinema para designar cada uma das imagens que a câmera registra na película.

Gelatina

Substância protéica extraída da pele e ossos de animais e que se utiliza na preparação de emulsões fotográficas. Utilizada pela primeira vez em 1871 por Maddox no fabrico de chapas secas. Maddox chegou ao procedimento gelatino-brometo depois de haver estudado todos os procedimentos pouco sensíveis que obrigavam os fotógrafos a tratar unicamente temas estáticos.

Imagem latente

Superfície sensível que foi exposta a luz, porém, (alteração física) que ainda não passou pelo processamento (alteração química).

Marcas de Abrasão

Sinais produzidos na emulsão da película ou do papel por efeito de atrito durante seu manuseio. Podem ser causados por partículas de poeira devido às más condições de armazenamento.

Máquina de Chapas

Máquina fotográfica de grandes dimensões destinada ao trabalho com tripé e a utilizar como material sensível chapas de vidro ou película rígida de até 18 por 24 cm. Elas tem possibilidade de fazer básculas e descentramentos. As dimensões das imagens com elas obtidas permitem a realização de grandes ampliações mantendo uma boa definição. Existem em dois tipos principais: as de modelo mais antigo, de pranchada, e as mais modernas, monocarril.

Monocromático

Designação de tudo o que tem ou respeita apenas uma cor, aplica-se à fotografia preto-e-branco, mas também cobre os processos de produção de imagens com tonalidades de uma só cor, como viragens em sépia.

Negativo

Os negativos são os portadores da imagem captada pela câmera. Apresentam tonalidade invertida, isto é, os pontos luminosos aparecerão escuros e os pontos escuros aparecerão claros. Sua função é servir de matriz para a produção das cópias fotográficas. Ao inverter novamente a polaridade temos cópias positivas.

Negativo de Vidro e Colódio Úmido

Inventado por Frederich Scott Archer e divulgado em 1851, tornou-se o processo fotográfico mais amplamente empregado em todo o mundo até a década de 1870. São relativamente raros nas coleções brasileiras (1851). Para que pudessem ser processados, o fotógrafo era obrigado a realizar todas as etapas da preparação do negativo até a revelação, enquanto o ligante – colódio – estava úmido. Após completa secagem, o colódio se torna impermeável, impedindo a penetração dos químicos de revelação. A ausência do ligante em um dos cantos da chapa de vidro é também um indicador dos negativos em colódio, pois este espaço não recoberto indica que o fotógrafo segurou a placa durante o processo de preparação do

negativo. Outra característica deste material é a sensibilidade que permitiu reduzir os tempos de exposição e registrar objetos ou detalhes que estivessem a sombra.

Negativo de Vidro e Gelatina

Processo fotográfico criado em 1871 por Richard Maddox denominados de chapa seca, introduziu modificações substanciais na fotografia. Possuíam a vantagem de não necessitar de processamento imediato, como os de colódio úmido. Foram utilizados até o princípio do século XX, tem-se conhecimento de imagens produzidas no Brasil na década de 1950.

Ver também chapa seca.

Negativo Duplicado

Os negativos de valor que possa ser difícil ou impossível substituir devem ser duplicados por razão de segurança. Existem várias formas de fazê-lo, mas o mais recomendado é fazê-lo por contato sobre placas ordinárias de lanterna.

Negativo Flexível (em base plástica)

Negativo produzido em um suporte flexível. Podem apresentar aspecto muito semelhante uns aos outros, tornando a distinção dos dois tipos um desafio. O celulóide foi o primeiro material flexível empregado com a vantagem de ser tão transparente como o vidro, sem o seu peso e sua fragilidade.

Negativo Flexível em Nitrato de Celulose

Os negativos em nitrato de celulose foram os primeiros negativos em base plástica a serem lançados no mercado (1889), fabricados até a década de 50 do séc.XX e rapidamente substituíram os negativos em vidro. Foram produzidos em rolos e em chapas. Filmes cinematográficos e negativos aéreos em rolo (estes bastante encontrados nas coleções brasileiras) também foram produzidos em nitrato. A partir de 1928 filmes no formato 35mm foram introduzidos sob o nome de “filmes miniatura”. Este filme pode entrar em autocombustão. Depois de pegar fogo não apaga nem mesmo sendo submerso em água.

Negativo Flexível em Acetato de Celulose

Os negativos em acetato de celulose foram introduzidos na década de 1920, mas passaram a ser largamente utilizados após a retirada do mercado dos negativos em nitrato. Mais seguros que os seus antecessores, traziam na borda a inscrição *safety*. Sua instabilidade química pode ser observada nos dias de hoje. Liberam ácido acético, exalando forte cheiro de vinagre, que é um indicador de que o material começou a se decompor. Sua base pode também encolher, formando bolhas na emulsão.

Objetos em Estojo

Essa é uma denominação genérica, que compreende processos bastante distintos. São imagens sobre suportes de metal ou vidro que recebiam como acondicionamento estojos de couro ou material termoplástico, mas o mais comum eram estojos de madeira nobre. São eles: o daguerreótipo, o ambrótipo e o ferrótipo.

Ver também daguerreótipo.

Platinotipia

Processo em que a imagem final é formada por platina ou pela mistura de platina e paládio. Foi introduzido por volta de 1880 e utilizado até as primeiras décadas do século XX. Produz uma rica imagem em tons de preto, marrom e cinza esverdeado, considerada permanente.

Pictorialismo

Movimento cujos adeptos manifestam que a fotografia é uma arte, em igualdade de condições com a gravura e a pintura. Recorrem à intervenção manual com procedimentos pigmentarios. Fomentava a iniciativa de compra de fotografias como obra de arte e favoreceu a difusão de imagens por meio de cartões postais. Renovou a relação entre a pintura e a fotografia, uma relação de concorrência que fez a fotografia se elevar ao nível da pintura. Teve como objetivo considerar a fotografia como uma das Belas Artes e os fotógrafos se rebelaram diante de sua comercialização. As qualidades dominantes da fotografia pictórica são: perfeição, técnica, composição deliberada e busca consciente de expressão artística.

Porta-negativos

Parte da máquina de chapas na qual se coloca o “chassis” com a emulsão para ser exposta, ou, em seu lugar, o vidro despolido para observação e composição da imagem.

Processo Cromogênico

Processo que tem sido utilizado pela indústria fotográfica para a produção da maioria das fotografias coloridas. Não foi primeiro processo fotográfico cor a ser inventado ou mesmo comercializado, mas tornou-se, com pequenas variações, o processo predominante. Lançado em 1935 pela Kodak, o Kodachrome, transparência positiva, foi o primeiro filme fotográfico em processo cromogênico a ser oferecido comercialmente.

Processos fotomecânicos

Imagem que foi transferida fotograficamente para uma chapa de metal ou vidro que será a matriz da impressão.

Reprodução de Imagens Fotográficas

Impressão de negativo ou diapositivo a reproduzir. Denomina-se também duplicados, quando do mesmo nome.

Retoque

Técnica que consiste na modificação manual do aspecto da fotografia, quer para a eliminação de imperfeições como manchas, rasgos, quer para o embelezamento da pessoa ou cena retratada. No século XIX usava-se também o retoque para o acréscimo da lua, nuvens, ondas ou outros aspectos eventualmente não registrados, devido às limitações dos processos em uso nos primeiros tempos da fotografia. O retoque, como a fotopintura, gerou controvérsias em torno da pureza da fotografia.

Suporte

Material sobre o qual se apresenta a emulsão fotográfica. Os três tipos principais de suporte material fotossensível são o vidro, os diversos compostos de acetato de celulose e o papel (com ou sem plastificação)

Tripé

Acessório constituído por uma cabeça na qual se fixa a máquina fotográfica e três pés, geralmente extensíveis. Sua principal finalidade é a estabilidade.

Apêndice A – Instrumento de Coleta de Dados

Universidade Federal de Santa Maria
Programa de Pós-Graduação Profissionalizante em Patrimônio Cultural

Esta coleta de dados visa subsidiar a produção de uma dissertação de mestrado sobre políticas de acesso e preservação de coleções fotográficas de negativos de vidro.

Mestranda: Cristina Strohschoen, arquivista

Orientador: Prof. Dr. Carlos Blaya Perez

Nome da Instituição:

Nome do Setor/Seção:

Nome e cargo do responsável pelo preenchimento:

1. Qual o volume de imagens fotográficas (negativas e positivas) do acervo?

	Quantidade	Período
Positivas		
Negativas		

2. Qual o volume de negativos de vidro do acervo fotográfico?

Quantidade	Coleção	Datas

3. Qual a formação e quantos profissionais desenvolvem atividades pertinentes ao acervo fotográfico de sua instituição?

Processamento técnico	
Elaboração de instrumentos de pesquisa	
Atendimento à pesquisa	
Atividades de difusão do acervo fotográfico	
Outras	

4. Quais os programas de preservação aplicados ao acervo fotográfico?
5. Quais os parâmetros ambientais das condições de guarda do acervo?
6. Há climatização? Descreva.
7. Quais os procedimentos adotados em relação ao acondicionamento do acervo? Se possível, ilustre com imagens do acervo de negativos de vidro acondicionado e armazenado.
8. O acervo já foi migrado para outro suporte para facilitar o acesso e preservar os originais? É permitida a cópia das imagens?
9. Qual o método de catalogação/descrição das imagens utilizado? Porque e quando foi decidido adotar este método? Em que autores se baseia tal método?
10. É cobrada taxa de pesquisa? Em caso de resposta positiva, qual o valor cobrado? Descreva horários e forma de atendimento a pesquisadores presenciais e virtuais.
11. Existe estatística de atendimento a pesquisadores? Se existir, qual o número de pesquisadores no acervo fotográfico nos últimos 4 anos? E destes, quantos usaram como fonte de pesquisa negativos de vidro?

Anos	Número de pesquisadores	Número de cópias de negativos de vidro
2008		
2009		
2010		
2011 até junho		

12. Qual a formação dos usuários que mais utilizam o acervo fotográfico?
13. Quais as formas de difusão do acervo fotográfico?
14. Quais os projetos relativos ao acervo fotográfico desenvolvidos nos últimos 5 anos? Cite a agência/fonte financiadora, o valor do recurso, os objetivos e etapas de cada um dos projetos.

15. Cite as últimas 7 publicações que usaram o acervo fotográfico de sua instituição como fonte documental (em formato de referência bibliográfica):

16. Qual a importância das imagens dos negativos de vidro para a memória/história de seu Estado e do Brasil?

17. Há alguma informação que julga importante sobre o acervo fotográfico que não foi contemplada nas perguntas acima? Gostaria de relatar?

Anexo A – Resolução da Presidência da Fidene sobre registro fotográfico e preservação de imagens

**FIDENE**

Fundação de Integração, Desenvolvimento e Educação do Noroeste do Estado

RESOLUÇÃO DA PRESIDÊNCIA DA FIDENE Nº 01/2008**DISPÕE SOBRE O REGISTRO FOTOGRÁFICO E A PRESERVAÇÃO DAS IMAGENS NO ÂMBITO DA FIDENE E SUAS MANTIDAS**

O Presidente da Fundação de Integração, Desenvolvimento e Educação do Noroeste do Estado – FIDENE, no uso das atribuições que lhe conferem o Estatuto desta Fundação,

RESOLVE:

Art. 1º. A presente Resolução normatiza procedimentos sobre os registros fotográficos e sobre a preservação das imagens na FIDENE e suas Mantidas.

Art. 2º. Toda e qualquer imagem fotográfica, analógica ou digital, que registre a história da FIDENE, ficará armazenada no Arquivo da FIDENE, alocado no Museu Antropológico Diretor Pestana (MADP), em ambiente climatizado, com temperatura entre 18 e 21° e umidade relativa do ar de 50% - condições ideais para o aumento da longevidade dos documentos.

Art. 3º. É de responsabilidade da FIDENE manter atualizados os equipamentos necessários para o registro e impressão das imagens, com a qualidade adequada para a preservação das mesmas, em meio digital, bem como a capacidade de armazenamento na base de dados.

Art. 4º. É de responsabilidade da Chefia de Gabinete da Reitoria a solicitação de um colaborador do MADP para fazer o registro fotográfico dos eventos de maior relevância, como posses, inaugurações, assinaturas de convênios, comemorações de aniversários e visitas nacionais e internacionais.

Art. 5º. É de responsabilidade da Coordenadoria de Marketing, o registro fotográfico de, no mínimo, 5 (cinco) fotos digitais, dos eventos nos quais realiza cobertura jornalística, com a resolução máxima permitida pelo equipamento; bem como o envio diário das imagens ao Arquivo da FIDENE, com a identificação das imagens para sua posterior classificação.

Parágrafo Único. As imagens deverão ser identificadas com data, assunto, local, nomes e cargos das pessoas.

**FIDENE**

Fundação de Integração, Desenvolvimento e Educação do Noroeste do Estado

Art. 6º. Os registros fotográficos dos demais eventos realizados no âmbito da FIDENE e suas Mantidas devem ser preservados, através do envio de no máximo 10 (dez) fotos digitais com o máximo de resolução possível (pelo menos 3 megapixel), com a identificação das imagens, para o Arquivo Fotográfico da FIDENE, no MADP, através do Portal do Funcionário.

Art. 7º. É de responsabilidade da Secretaria Acadêmica, através do Setor de Formandos, solicitar a todas as Comissões de Formatura, obrigatoriamente, 2 (duas) fotografias de boa qualidade, analógicas ou digitais, sendo uma da turma de formandos e outra da composição da mesa da solenidade de colação de grau, e enviar, com a identificação das imagens para o Arquivo Fotográfico da FIDENE, no MADP, através do Portal do Funcionário.

Art. 8º. É de responsabilidade do técnico responsável pela Divisão de Imagem e Som do MADP, o armazenamento diário de todas as imagens fotográficas recebidas via portal, bem como a classificação das mesmas de acordo com o Código de Classificação do Arquivo Fotográfico da FIDENE, usando os dados de identificação das imagens.

Art. 9º. A presente resolução entra em vigor na data de sua assinatura, revogando-se às disposições em contrário.

Passado no Gabinete do Presidente da FIDENE aos dezessete dias do mês de abril de 2008.

Gilmar Antonio Bedin
Presidente da FIDENE

Anexo B – Código de Classificação Arquivo Fotográfico MADP

Museu Antropológico Diretor Pestana, Ijuí - RS
Código de Classificação do Arquivo Fotográfico Ijuí

0. Generalidades

- 0.1. Paisagens
- 0.2. Vistas urbanas e rurais
- 0.3. Fenômenos da natureza
- 0.4. Animais
- 0.5. Objetos
- 0.6. Arquitetura e construções

1. Genealogia

- 1.1. Casais e Famílias
- 1.2. Indivíduos
- 1.3. Grupos

2. Comunicação e transporte

- 2.1. Meios de comunicação
- 2.2. Meios de transporte
- 2.3. Acidentes com meios de transporte

3. Economia

- 3.1. Agropecuária
- 3.2. Comércio
- 3.3. Indústria
- 3.4. Prestação de serviços
- 3.5. Energia
- 3.6. Eventos

4. Educação e Cultura

- 4.1 Ensino
- 4.2 Ensino especial
- 4.3 Movimento estudantil
- 4.4 Folclore
- 4.5 Apresentações artísticas
- 4.6 Instituições culturais
- 4.7 Eventos
- 4.8. Obras de Arte

5. Vida Social Esporte e Lazer

- 5.1 Casamento e bodas
- 5.2. Eventos
- 5.3. Esporte
- 5.4 Entidades esportivas e recreativas
- 5.5 Lazer

6. Política Administração Pública

- 6.1. Administração pública
- 6.2. Organizações militares
- 6.3. Partidos políticos
- 6.4. Eventos

7. Religião

- 7.1. Ritos
- 7.2. Eventos
- 7.3. Edificações
- 7.4. Religiosos e leigos

8. Saúde, Previdência e Assistência Social

- 8.1. Hospitais e centros médicos
- 8.2. Institutos e cooperativas médicas
- 8.3. Entidades assistenciais
- 8.4. Eventos