



História, Ciências, Saúde - Manguinhos
ISSN: 0104-5970
hscience@coc.fiocruz.br
Fundação Oswaldo Cruz
Brasil

Lopes de Lacerda, Aline

A fotografia nos arquivos: produção e sentido de documentos visuais
História, Ciências, Saúde - Manguinhos, vol. 19, núm. 1, enero-marzo, 2012, pp. 283-302
Fundação Oswaldo Cruz
Rio de Janeiro, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=386138059015>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



A fotografia nos arquivos: produção e sentido de documentos visuais*

*Photographs in archives: the
production and meaning of
visual records*

Aline Lopes de Lacerda

Professora do Departamento de Ciência da Informação/
Universidade Federal Fluminense.
Rua Lara Vilela, 126
24210-590 – Niterói – RJ – Brasil
alopeslacerda@gmail.com

Recebido para publicação em janeiro de 2011.
Aprovado para publicação em junho de 2011.

LACERDA, Aline Lopes de. A fotografia nos arquivos: produção e sentido de documentos visuais. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.19, n.1, jan.-mar. 2012, p.283-302.

Resumo

Discute, com base nos debates travados pela teoria e metodologia arquivística, o estatuto da fotografia como documento de arquivo. Mediante a análise de alguns atributos e características do registro fotográfico, é destacada sua particularidade como documento, bem como a necessidade de um enfoque contextual de sua produção e de seus papéis no processo de constituição dos próprios arquivos. O objetivo do trabalho é questionar os métodos tradicionais de organização de fotografias em arquivos, que consideram esses documentos desvinculados do restante da documentação e que valorizam os conteúdos factuais das imagens sobre quaisquer outros elementos de significação.

Palavras-chave: fotografia; arquivo fotográfico; diplomática; arquivologia; documentos visuais.

Abstract

Based on discussions dealing with archival theory and methodology, the intention is to discuss the status of the photograph as an archival record. By means of the analysis of some attributes and characteristics of the photographic record, its specificity as a record is highlighted, as well as the need for a contextual approach to its production and its roles in the process of constituting the archives per se. The scope of this work is to question traditional methods of organizing photographs into archives, which perceive these records as being removed from the remaining documentation and which value the factual content of the images above any other elements of meaning.

Keywords: photograph; photographic archive; diplomatics; archival science; visual records.

O artigo discute o estatuto e o valor das fotografias como documentos de arquivo, ou seja, registros produzidos e acumulados no decorrer de uma trajetória de vida – pessoal ou institucional – e que, sob custódia de instituições de memória, são objeto de tratamento técnico visando a sua disponibilização como fontes para usos diversos. Procurados por estudantes, pesquisadores ou quaisquer outros interessados, esses registros são reconhecidos como capazes de documentar fatos, bem como aspectos visuais do passado. O trabalho discute algumas características do processo de construção desses dispositivos de registro e de comunicação visual como documentos, dentro da teoria e da prática arquivística, disciplina que dita as regras de sua organização na maioria das instituições de guarda de acervos históricos.

Os arquivos e o trabalho com os documentos fotográficos

Os arquivos constituem uma das áreas, em nossa sociedade, nas quais a fotografia se encontra presente de forma sistemática, mas essa situação pouco contribuiu para o desenvolvimento de estudos mais aprofundados sobre o tema dos documentos fotográficos. Embora presentes na maioria dos arquivos – públicos e privados, institucionais e pessoais – e submetidas a tratamento de identificação, arranjo ou classificação e descrição nesses espaços, as fotografias têm sido, no entanto, pouco problematizadas pelos profissionais que se dedicam ao seu tratamento arquivístico, mais precisamente no que diz respeito aos papéis que são conferidos ao registro fotográfico no processo de constituição dos próprios arquivos.¹

Têm-se argumentado que o predomínio da documentação de caráter textual nos arquivos, presente desde os primeiros conjuntos documentais, ainda na Antiguidade, seria uma forma de explicação dessa lacuna. De fato, fotografias e filmes, para citar apenas dois tipos de documentos constituídos por imagens, são registros produzidos e acumulados nas eras moderna e contemporânea, presentes a partir da segunda metade do século XIX. Se por um lado esses registros são aquisições ‘recentes’ no universo arquivístico, por outro lado sua existência representa uma transformação notável na área, modificando profundamente a própria forma de se produzir e acumular arquivos no mundo contemporâneo, impacto que apenas recentemente foi atenuado pelo surgimento dos documentos eletrônicos.

As imagens, como formas de registro de ação e de informação, são portadoras de materialidade e de recursos de expressão distintos daqueles que caracterizaram os diferentes registros presentes na massa documental acumulada ao longo dos séculos – calcados na forma verbal. Essa é uma das principais diferenças responsáveis pela dificuldade de aplicar a esses novos registros a metodologia arquivística gerada em função da realidade encontrada historicamente nos arquivos.

Somada à diferença de linguagem, a falta de uma vinculação de origem dos documentos visuais às técnicas e procedimentos administrativos aprofundou a lacuna entre esses documentos e os textuais. Segundo Lopez (2000, p.191), “os avanços técnicos no modo de produção dos documentos textuais sempre tiveram estreita relação com os procedimentos administrativos, sendo, portanto, mais facilmente incorporados à realidade da organização arquivística de documentos”.

Além disso, a maneira pela qual os registros visuais são produzidos e/ou acumulados nos arquivos envolve ações e procedimentos distintos daqueles que caracterizavam a produção de registros escritos. Como não pertencem à categoria de documentos criados para representar ações com valor jurídico ou legal, não apresentam traços que permitiriam sua classificação de acordo com uma natureza oficial. Uma vez produzidos, podem integrar diversas espécies ou tipos documentais, ou podem ser utilizados separadamente, de acordo com os objetivos previstos. Admitem reprodução em novas séries de cópias para outros usos que não o uso original, responsável pela sua primeira aparição. Por fim, podem ser arquivados sob lógica específica, em total desacordo com a aplicada ao restante do conjunto documental produzido pela mesma instituição. Entretanto, e apesar das peculiaridades, a produção e a acumulação de documentos fotográficos com finalidades instrumentais – provenientes de atividades institucionais e mesmo aquelas relativas à trajetória de vida de um indivíduo – possuem sua própria ‘economia’, sua racionalidade de produção, devendo ser investigadas, nesse contexto de origem, as razões de sua gênese. Do ponto de vista do tratamento arquivístico, esse é o momento mais significativo da vida do documento, aquele capaz de lançar luz sobre as razões e os sentidos dos registros, das relações desses com seus congêneres, e do conjunto com o responsável pela sua existência: o titular do arquivo. Como o trabalho de organização dos documentos para fins de pesquisa é, em regra, efetuado muitos anos após o arquivo estar concluído (conclusão que, nos arquivos pessoais, coincide com a morte do titular ou, nos arquivos institucionais, refere-se à extinção da instituição), esses vínculos, que supostamente são mais evidentes enquanto o arquivo está sendo forjado, frequentemente precisam ser restabelecidos, reconstruídos.

A falta de um investimento de reflexão no campo da teoria e da metodologia arquivísticas voltado para as fotografias como documentos de arquivos tem como saldo o tratamento desse material com base em regras e métodos construídos por outras disciplinas, notadamente a biblioteconomia e a história. As fotografias têm sido sistematicamente organizadas de acordo com o valor informativo do conteúdo da imagem em detrimento de seu valor de prova e do registro da ação documental que as originou, além de serem consideradas, em muitos casos, peças únicas, descritas individualmente, mesmo quando pertencentes a conjuntos documentais mais amplos, em descompasso com os próprios fundamentos da arquivística, que preconizam tanto a manutenção dos vínculos documentais quanto a importância vital da preservação da proveniência dos registros.

Qualquer imagem pode ser considerada um documento uma vez que o conceito amplo de documento diz respeito a qualquer informação registrada num suporte. Imagens como documentos de arquivo são aquelas que, além de veicular conteúdos os mais diversos, são antes e sobretudo produto das ações e transações de ordem burocrática e/ou sociocultural responsáveis pela sua produção. Relacioná-las ao seu universo ‘gerador’ deveria ser atribuição do tratamento arquivístico, a partir de uma abordagem menos naturalizada com relação a esses registros. Mas não é o que ocorre. Os materiais visuais e mais especificamente as imagens técnicas de produção visual – nos quais estão incluídos a fotografia e o registro fílmico – são tradicionalmente vistos como autorreferentes, imagens de ‘alguma coisa’, sem conexão clara com o restante do arquivo e com a entidade produtora e responsável pela existência do conjunto. A hegemonia do valor factual das imagens determina o

tratamento a elas aplicado, e, a despeito do tipo de acervo que se tenha em mãos, os esforços para a identificação e a descrição dos materiais são sempre direcionados a fatos, pessoas, lugares e épocas retratadas.

A diplomática e a reflexão sobre as fotografias nos arquivos

A discussão sobre o valor documentário da fotografia nos arquivos e o deslocamento do interesse pelos conteúdos da imagem em direção à busca do conhecimento do contexto de produção desses registros vem-se desenvolvendo no diálogo entre estudos que se voltaram – ora de forma tangencial, ora de forma direta – para a problemática das fotografias nos arquivos, para a defesa ou negação de seu caráter de documento arquivístico, a discussão de suas diferenças em relação aos documentos ‘típicos’ de arquivo. Estudos mais recentes se nutrem da perspectiva teórica e metodológica que a análise diplomática oferece como instrumento para se entender o estatuto documental de registros no mundo contemporâneo, no qual a própria materialidade dos documentos não se apresenta mais nos moldes tradicionais, como é o caso dos documentos eletrônicos. A diplomática, que se desenvolveu como disciplina entre os séculos XVII e XVIII, com o objetivo de elaborar uma crítica aos documentos manuscritos, objeto de inúmeras adulterações, foi recentemente atualizada como quadro conceitual válido para lidar com as novas modalidades de documentos que surgem na contemporaneidade.²

Embora tenha sido criada numa época anterior à das burocracias modernas, quando imperavam um formalismo e uma estabilidade muito maiores em relação à produção de documentos, a diplomática se mantém, de forma geral, como ferramenta teórica e metodológica aplicável aos documentos que são criados hoje pela administração – pública e privada – e pelos indivíduos também. A aplicação dessa crítica aos procedimentos documentais modernos, segundo Duranti (1996, p.107-108), “é válida ... porque o esforço humano segue apresentando idênticas características, ainda que o mundo, sem dúvida, tenha se tornado mais complexo. ... Dentro de um sistema jurídico, ainda que muitos princípios reinantes mudem com o tempo e de um lugar para outro, as tarefas humanas sempre apresentam uma natureza organizativa e instrumental, executiva ou constitutiva”.

O ponto de partida da diplomática é o próprio documento. A partir da sua análise, isto é, da crítica diplomática, pretende-se chegar ao conhecimento das regras, dos procedimentos e das pessoas que concorreram para a gênese do registro. Essa análise normalmente é aplicada aos documentos regidos por formalidades padronizadas e controladas, como os documentos governamentais e notariais. Nesses casos, a crítica diplomática procura, a partir da identificação dos registros produzidos segundo fórmulas estipuladas num dado sistema sociojurídico, conectar esses documentos a seu contexto legal-administrativo. Segundo Duranti (1996, p.20), “quando se estabelecem regras que regem a gênese, formas, percurso e classificação dos documentos, a diplomática especial pode identificar as regras por meio da crítica aos documentos”.

Embora o trabalho de Duranti se concentre em documentos surgidos de uma atividade administrativa prática – oficial e pública –, do gênero textual, acreditamos poder dialogar com seus fundamentos, levando em consideração o debate em torno dos documentos

fotográficos em arquivos a partir das diferenças que esses documentos apresentam em sua constituição como veículo de comunicação e documentação. Embora não totalmente aplicável às fotografias nos arquivos, a crítica diplomática contribui para uma reflexão mais profunda sobre esses registros que integram conjuntos documentais, uma vez que estabelece a necessidade da conexão entre documentos arquivísticos e contexto de produção.³

Na arquivística, a valorização da diplomática como quadro conceitual e metodológico voltado ao questionamento das formas documentais e de sua relação com a gênese documental no intuito de estabelecer sua autenticidade e valor representa um grande avanço. O uso da diplomática vem provocando uma série de ‘respostas’ e ‘contrapontos’, que refletem visões complementares ou contrastantes às afirmações que ela estabelece quanto à natureza e ao caráter dos documentos de arquivo e sua relação com o contexto operacional no qual foram constituídos. Embora voltada para o estudo da natureza dos documentos na sua forma individual, seus pressupostos podem ser expandidos para ser empregados em documentos seriais, aos quais o apporte arquivístico ajuda a dar contornos mais precisos.

Os métodos da análise diplomática procuram estudar a estrutura formal dos documentos oficiais (governamentais e notariais) e compreender, de cada documento, as características internas responsáveis por sua validade jurídica, para relacioná-lo aos procedimentos de sua geração (Pazin, 2005, p.8). Cook (1997, p.36-37) já atentara para a importância dos estudos de diplomática, ao afirmar que eles “chamam a atenção dos arquivistas sobre o documento, especialmente quanto às suas propriedades como evidência de ações e transações de seus criadores”. Nesse sentido, teria “muito de valor a dizer, para os arquivistas modernos, ... sobre a necessidade de conduzir cuidadosamente a pesquisa sobre forma, estrutura e autoria de documentos, especialmente nos contextos eletrônicos”. No entanto, para ele a abordagem da diplomática “precisa se juntar a uma compreensão mais ampla ... das dinâmicas funções, estruturas e inter-relações dos criadores, as quais contextualizam aqueles documentos isolados, individualizados”. Cook sublinha, portanto, a importância da análise documental individualizada desde que conectada às relações que ocorrem em nível supradocumental, como forma de abordagem teórico-metodológica dos arquivos – universos particulares nos quais os documentos nunca se apresentam de forma atomizada ou desconectada do conjunto.

Nos últimos tempos, parcialmente em consequência da ascensão da temática dos documentos eletrônicos na pauta de discussões imperativas à teoria e à prática arquivísticas, novos estudos passaram a enfocar os documentos visuais. Procura-se compreender esses registros nos ambientes dos arquivos, considerando-os peças integrantes do conjunto e que, portanto, compartilham dos mesmos vínculos atribuídos à documentação textual em relação ao produtor do conjunto. É preciso considerar nesse movimento o impulso gerado pela crescente valorização das imagens como fonte para os estudos históricos e culturais de forma geral. As fontes arquivísticas têm sua importância reforçada ou renovada por esses estudos, que oferecem análises capazes de nutrir o pensamento teórico e metodológico referente aos arquivos, num processo de trocas interdisciplinares bastante profícuo. Mesmo no campo da arquivística, com poucos trabalhos voltados para a questão das imagens, vai-se delineando uma discussão sobre a forma de tratamento de fotografias que leva em consideração sua natureza documental, sua presença nas esferas de produção de

registros nos arquivos, a existência de elementos no próprio documento visual que podem corresponder a essa origem documental e, consequentemente, a possibilidade de sua contextualização nos universos geradores. No centro desse debate reside a defesa de uma nova postura metodológica em relação aos documentos visuais, aquela que privilegia sua contextualização nas etapas de identificação e classificação, em detrimento da supervvalorização do acesso à informação contida no documento, que tradicionalmente tem orientado as formas de realização dos trabalhos na área.

Por uma abordagem contextual dos documentos nos arquivos

A premissa de que os documentos arquivísticos estão indissoluvelmente conectados ao seu contexto de criação administrativa, enfatizada por Duranti, nos leva a um ponto importante e de certo modo demarcador para a discussão da natureza arquivística da fotografia: os estudos sobre a natureza ou o caráter dos documentos, numa perspectiva arquivística, têm propósitos diferentes dos estudos feitos pelos historiadores diante das fontes iconográficas, por exemplo. Isso é particularmente relevante para caracterizar abordagens que se diferenciam pouco nessa área.

Fotografias são consideradas, costumeiramente, documentos únicos, referentes ao tema ou fato visual que apresentam, produto de uma autoria que encontra no fotógrafo a personalidade criadora da imagem. Quem as utiliza para pesquisa raramente leva em conta a diferença de significado entre uma imagem tomada isoladamente e uma imagem relacionada a seu arquivo de origem. O interesse pelo valor factual do registro visual sobrepuja o significado fundamental do caráter serial e muitas vezes burocrático da produção dos documentos de arquivo. Muitas vezes os nomes dos arquivos constam nos trabalhos como simples informação de referência da fonte. Essa conduta acarreta pelo menos duas perdas. Por um lado, deixa-se de considerar os possíveis significados que o exame das circunstâncias de produção do documento no contexto funcional pode oferecer, ao lado das relações de sentido que a análise da série documental pode proporcionar. Por outro lado, corre-se o risco de adotar uma postura ingênua diante da fonte ao assumir, pela falta de questionamento, que as fotografias descritas em instrumentos de pesquisa não carregam em si as marcas das decisões metodológicas e teóricas que ajudaram a transformá-las em ‘fontes disponíveis’ ao usuário.

Numa relação objetivada entre usuário e fonte, noções impregnadas de significado, como a de proveniência, por exemplo, não são sequer levadas em consideração como elemento para a análise dos documentos ou para o seu uso. A proveniência, por exemplo, sem o entendimento do seu significado numa produção arquivística, é confundida com a simples ideia de pertencimento do documento a determinado arquivo, e não como chave para se entenderem funções, relações, sentidos de existência de documentos em um conjunto. Usuários buscam encontrar, nos arquivos, fontes que, do ponto de vista temático, sirvam aos seus propósitos de pesquisa, com resultados diferenciados.⁴ Por isso é oportuno empreender uma análise que busque investigar a natureza do documento fotográfico nos arquivos e não sua potencialidade como fonte de informação de ‘fatos visuais’ ou mesmo de ‘representação visual’ para o estudo histórico, embora possamos tratar de aspectos comuns a ambos os

estudos. Tal empreendimento, numa perspectiva interna aos arquivos, não buscará apontar significados das fotografias senão para compreendê-las nesse universo específico.

Aproximar a diplomática dos estudos sobre os documentos fotográficos permite o questionamento sobre a natureza dessa fotografia gerada por ações, transações, vontades administrativas. Esse movimento, de certa forma, acaba por relativizar a forte convicção de que imagens fotográficas são, fundamentalmente, obras artísticas ou produções pessoais, além de se colocar como fala dissonante numa cultura que distingue, com poucas chances de conciliação, arte e documento (Taylor, 1979, p.425). Como apontado por Delmas (2003, p.554), nos trabalhos sobre os processos fotográficos há uma certa concordância quanto à existência de uma divisão. De um lado estão obras visuais que possuem um estatuto de obras de arte, e de outro obras apenas consideradas apenas como documentos. Em que pesem os estudos e o uso dessas obras como fontes históricas, é o valor artístico que é considerado, sendo bem menos estudado o que é identificado como documental.

A fotografia em arquivos desmitifica o caráter de obra única atribuída às fotografias artísticas, embora esse valor possa estar presente em vários exemplares de um arquivo. O caráter serial dos arquivos – que evidencia a produção em série de documentos – tem no aspecto quantitativo um fator que reforça a ideia de autoridade dos documentos e, no caso das fotografias, se alia ao efeito realista do discurso fotográfico, contribuindo para conferir à série um caráter de prova. Como a produção em série é constituída pela necessidade do proprietário do arquivo em produzi-la dessa forma, o entendimento do arquivo deve estar subordinado à compreensão dessa lógica de produção. As fotografias nem sempre se encontram em séries estáveis; ao contrário, podem apresentar-se pulverizadas em várias séries de tipologias documentais distintas, ‘fazendo parte’ de documentos textuais, impressos, eletrônicos. Tais aspectos são um exemplo das marcas de identificação e de contexto funcional a serem procuradas nos documentos fotográficos, chaves de entendimento sobre os modos pelos quais foram utilizados numa dada administração. Essas marcas são muito mais presentes nos usos que se fazem desses registros do que em uma constituição documental que seria própria do registro fotográfico.

Compreender essa lógica de produção e enunciá-la de forma clara em um instrumento de pesquisa que represente a organização de um arquivo numa perspectiva contextual é uma maneira de evitar o que Sekula (1997, p.116) identifica como característico nas fotografias em arquivos: a suspensão de seus significados. Segundo o autor,

Num arquivo, a possibilidade de significado é ‘liberada’ pelas contingências atuais no uso. Mas essa liberação é também uma perda ... de contexto. Portanto, a especificidade dos usos e significados ‘originais’ podem ser evitados e até tornados invisíveis quando fotos são selecionadas de um arquivo e reproduzidas em livro. ... Já que arquivos fotográficos tendem a suspender o significado e o uso, no interior do arquivo o significado existe num estado que é tanto residual quanto potencial. A sugestão dos usos pretéritos coexiste com a plenitude de possibilidades.⁵

Cientes da difícil tarefa de atribuir significados às fotografias, e convencidos de que esses sentidos nunca poderão ser representados por sua identificação temática apenas, constituindo o emprego exclusivo dessa abordagem um recurso metodológico que empobrece o documento, defendemos, em contrapartida, a busca de seu contexto funcional

e de produção dentro do arquivo como requisito básico para uma futura recontextualização do documento em situações de pesquisa e de usos diversificados. Cabe a quem se dedica a organizar arquivos a realização dessa tarefa. A partir da leitura e compreensão do documento em uma perspectiva contextual, apresentada pelo arquivo, o usuário terá melhores condições de explorar a fonte a partir de seus próprios questionamentos. Se o trabalho arquivístico não alcança essa meta, contribui para reproduzir uma situação na qual os documentos são apresentados como integrantes inertes do que Sekula (1997, p.118) apropriadamente chama de ‘inventário de aparências’.

Defender a busca de significados dos documentos nos arquivos não significa entender os documentos como possuidores do poder de atestar de forma neutra o que se passou ‘realmente’ no momento de produção. Pelo contrário, buscar esse momento é procurar entender o documento como resultado de procedimentos tomados em sua gênese, única forma de restituir à massa documental acumulada durante anos, e já divorciada de suas atribuições originais, contornos mais consistentes sobre a sua existência. Atomizando as imagens e tratando-as em termos de seus conteúdos factuais estamos contribuindo para firmar um modelo empiricista de verdade tanto em relação aos arquivos como repositórios neutros de produção, acumulação e colecionamento, quanto em relação aos documentos fotográficos como impressões de realidade.

Características documentais: uma discussão sobre fotografias

A crítica documental feita utilizando-se os instrumentos da diplomática baseia-se no pressuposto de que as regras que regeram a gênese (origem, momento de produção), a forma (como se constitui fisicamente e como se apresenta do ponto de vista de encadeamento lógico de suas partes), o processo de documentação (circulação interna a partir do trâmite necessário a cumprir) e a classificação dos registros (estabelecimento de sua natureza) estão presentes nos próprios documentos. Com efeito, inúmeras espécies documentais foram criadas segundo fórmulas estritas, de maneira a exibir em sua forma de apresentação as marcas distintivas de sua natureza documental, a ponto de “não ser possível dissociar a diagramação e a construção material do documento do seu contexto jurídico-administrativo de gênese, produção e aplicação” (Belloto, 2002, p.13).

Contudo, nos indagamos sobre a aplicabilidade desse raciocínio para os documentos fotográficos, considerando as especificidades que cercam a produção desses registros. As configurações físicas que fotografias produzidas e utilizadas como documentos podem apresentar não necessariamente refletem, de forma automática, os atos e procedimentos responsáveis pela criação do registro. A fotografia nunca compartilhou com espécies documentais tais como certidões e recibos, uma configuração atrelada a uma função documental. O valor documentário da imagem fotográfica foi socialmente construído, uma vez que o resultado da imagem não era reconhecido como representação, mas como canal transparente do próprio objeto representado. Trachtenberg (1989, p.288, citado em Schwartz, 1995, p.56) sublinha que “imagens produzidas pela câmera não possuem privilégio especial como documentos da cultura. Mas elas possuem seus próprios recursos”. Assim, são esses recursos que ajudam a definir a natureza da comunicação fotográfica, que impõem

sua racionalidade de produção, calcada num novo modelo de registro e de impressão de informações. Levar em conta a singularidade do registro visual, conjugando-a ao contexto de aparecimento do documento numa situação específica, é o caminho a ser percorrido para apreender o sentido do documento e para apreciar seu contexto arquivístico.

Mais importante do que aplicar a crítica diplomática aos documentos fotográficos, seguindo o modelo aplicado aos documentos tradicionais da administração, seria refletir tanto sobre os padrões que são seguidos na formação de imagens como documentos, quanto sobre seus desvios e peculiaridades, definindo espaços de regularidades associados a condições de produção. Esses padrões deveriam ser entendidos na situação do documento em relação ao arquivo de que é parte integrante e entre o arquivo e seu produtor/acumulador. Estabelecer padrões e normas de procedimentos documentais estáveis para imagens, que fossem válidos em outros contextos de forma absoluta, esbarra na premissa básica de que os documentos fotográficos são, por característica do meio, descontextualizáveis e recontextualizáveis a cada nova situação de comunicação, a cada novo uso. Portanto, nos parece importante considerar que os sentidos de um conjunto documental visual podem ser investigados nesse universo de produção – que nunca se repete da mesma forma em arquivos diferentes –, mas que existem formas de produção de documentos que podem ser mais padronizadas em ambientes institucionais, por exemplo, ou padrões mais gerais de funções documentais para imagens produzidas em ambiente privado etc.

Aplicar aos estudos da fotografia nos arquivos noções e princípios da diplomática, mais do que tentar aplicar uma crítica diplomática nos termos em que ela é exercida sobre documentos tradicionais, nos parece ser um caminho mais promissor no que diz respeito à busca de entendimento dos significados do documento em relação a seu conjunto, o arquivo. Vejamos alguns pontos em relação aos quais os princípios da diplomática podem enriquecer a discussão sobre documentos fotográficos.⁶

A forma documental como representativa da sua função ou como as fotografias não se reduzem a essa premissa

Para a diplomática, o conceito de forma diz respeito ao resultado de normas internas ao contexto do criador do documento, normas regidas por padrões sociais (legais, jurídicos). A forma do documento é o conjunto de suas características, ao mesmo tempo físicas e intelectuais, e é composta pelo aspecto externo (forma física), articulação interna (forma intelectual) e mensagem a transmitir (conteúdo). Não se confunde com as determinações que os temas, pessoas ou lugares sobre os quais versa o documento possam transmitir (Duranti, 1995, p.6, 1996, p.27). No caso das fotografias, a forma também precisa ser pensada como condição da própria natureza do dispositivo, relativa à estrutura da representação fotográfica, estabelecida pelo ponto de vista (perspectiva) e pelo enquadramento, nos quais o criador (ou criadores) do documento não pode(m) intervir de modo substancial⁷, embora todo um repertório de opções de construção de imagem possa estar à disposição, tanto do autor da foto (o fotógrafo) quanto de seu autor/criador institucional (o responsável pelo contrato do serviço fotográfico ou pelo projeto visual).

Nas categorias ‘forma física’ e ‘forma intelectual’, mesclam-se, na fotografia, ‘formatos’ – dimensões e características gerais do suporte da imagem fotográfica (negativo, positivo, diapositivo), do formato comercial da imagem fotográfica (*carte-cabinet*, *carte-de-visite*, cartão-postal, álbum fotográfico, fotografias estereoscópicas), do tipo de equipamento fotográfico (35mm, 6cm x 9cm etc.) –, ‘processos fotográficos’ – qualquer uma das técnicas que proporcione a obtenção de imagens fotográficas (Ibac et al, 1992, p.85-92) –, ‘gêneros discursivos’ – dispositivos de comunicação sócio-historicamente definidos (Maingueneau, 2000, p.73-75): documentário, pictórico, abstrato etc. –, ‘gêneros fotográficos’ específicos (retrato, paisagem, fotojornalismo, fotografia familiar etc.)⁸, todos moldados pela construção perspectiva da imagem fotográfica.

Nas fotografias, o aspecto externo, a articulação interna e o conteúdo do registro não necessariamente apontam para as funções ou ações a partir das quais esses se originaram, como preconiza a diplomática para os documentos de arquivo. Esses elementos são, no caso das imagens, pontos de partida para se compreender sua função, considerando seus diferentes contextos de criação (Schwartz, 1995, p.51). Em outras palavras, a escolha de determinados padrões de forma fotográficos tem relação direta com a função a que estava destinado um documento fotográfico em sua origem, mas uma análise dessas ‘marcas’ de escolha, considerando apenas a imagem fotográfica, não aponta automaticamente para essa função. A título de exemplo, podemos considerar duas situações: a primeira, quando o documento fotográfico se apresenta na sua situação original de comunicação (ou de documentação), ou seja, a fotografia em um relatório anual, jornal institucional, relatório de trabalho etc. Nesse caso ela não pode ser pensada como imagem isolada, mas é parte do documento maior no qual foi inserida e do qual virou peça integrante e indissociável; tem-se assim um ponto de partida para inferências importantes quanto às funções para as quais o documento foi produzido. Outra situação diz respeito aos inúmeros documentos fotográficos avulsos que se apresentam nos arquivos de todo tipo, institucionais ou pessoais, arquivados por sistemas de organização variados. Nesse caso há que considerar as referências que o documento possa trazer em sua materialidade e buscar as origens de sua produção a partir do entendimento do contexto funcional no qual surgiu, e contar, na maior parte das vezes, com outros documentos que dividem com as fotografias o espaço do arquivo e que tenham participado da mesma atividade. Fotografias arquivadas, separadas de sua utilização original, precisam ser recontextualizadas.

Pensar numa relação direta entre os elementos da forma documental e a função destinada ao documento fotográfico não é tarefa simples, pois vários aspectos devem ser considerados. Um deles diz respeito às qualidades de completude e perfeição inerentes a um documento acabado, capaz de atuar e gerar consequências. Para a diplomática, a forma documental constitui um complexo de regras de representação usado para transmitir uma mensagem, e a presença de todos seus elementos de representação documental é condição para que um documento seja considerado completo e perfeito. As partes do discurso documental necessárias à apresentação de seu conteúdo são o protocolo inicial (que contém elementos identificadores do contexto administrativo da ação), o texto (que contém a descrição da ação) e o protocolo final (que contém o contexto de documentação da ação). A disposição desses elementos, chamados de elementos intrínsecos da forma documental, é responsável

pela qualidade de completude do documento. Apesar de algumas diferenças de configuração, nos documentos diplomáticos, por natureza, os dados fixos ou variados dos documentos constituem, via de regra, essas partes fundamentais (Duranti, 1996, p.119; Belloto, 2002, p.42).

Enquanto nos documentos textuais o protocolo inicial, o conteúdo e o protocolo final são escritos e dispostos de forma linear, em seções estabelecidas (protocolo, texto e escatocolo), na imagem esse ‘escrito’ é dado a ver simultaneamente, de uma ‘tomada de visão’, numa característica de linguagem não linear. Segundo Schwartz (1995, p.49), em seu exercício de análise diplomática em fotografias, “essas partes componentes, contudo, não necessariamente se apresentam em três seções fisicamente distintas e reconhecíveis, e o agrupamento de elementos intrínsecos da forma intelectual pode ser efetuado pela análise dos elementos do protocolo, texto e escatocolo como apresentados num lugar físico (frente, verso, cantos) e expresso na forma visual ou verbal”. Isso significa que elementos de reconhecimento da forma documental podem apresentar-se ou não nas fotografias em arquivos ou podem estar presentes apenas de forma parcial, o que implica a necessidade de uma abordagem distinta desses materiais.

Outro ponto importante a ser destacado refere-se à existência ou não de referência verbal que acompanhe o documento fotográfico. Para que sejam articulados imagem e significado, ancorados na função do documento a partir do conhecimento do seu contexto de criação, há que estabelecer a data e o local de produção documental (que podem diferenciar-se da data e do local da cena retratada), as razões da produção, além dos conteúdos de assunto da imagem (local, data e assunto da cena retratada). Esses elementos podem ou não estar presentes nos registros fotográficos devendo, se necessário, ser buscados fora do documento. Alguns deles podem vir inscritos no verso da fotografia, na emulsão fotográfica⁹ ou em outras fontes de informação anexas, mas outros certamente só poderão ser determinados mediante pesquisa. Mesmo o conteúdo percebido visualmente pela semelhança que a imagem guarda com relação ao seu referente só pode ser interpretado após investigação para identificação. É necessário conhecer o autor da imagem, o autor institucional e as pessoas que colaboraram para que a imagem fosse criada e se tornasse capaz de cumprir uma função. Esses dados podem referir-se tanto à forma física quanto à intelectual, dependendo de como atuem.

A escolha da forma, do formato e do gênero está associada a diferenças importantes no resultado do documento fotográfico. Nos documentos textuais os elementos externos da forma muitas vezes estão vinculados à função do documento de modo simbótico. Um recibo tem a função de atestar uma transação financeira, e essa função é claramente exposta na forma como o documento se articula. Uma declaração tem a função de afirmar um fato e se apresenta claramente como veículo dessa função. Nos documentos fotográficos, no entanto, tal vinculação não ocorre de forma automática. Na maioria dos casos, os elementos externos e internos não necessariamente apontam para as circunstâncias, fatos ou atos que deram origem à documentação. É necessário restabelecer os vínculos com outros documentos que tomaram parte na transação que originou o documento, o que nos leva a considerar condição para uma contextualização dos documentos fotográficos sua articulação com outros documentos.

Por serem documentos informais em relação ao controle de forma e de trâmite, imagens fotográficas têm muitas vezes uma trajetória institucional *sui generis*, da criação ao arquivamento. Por um lado criam-se imagens, por outro lado utilizam-se imagens, sem que esteja sempre evidente uma conexão entre esses dois momentos. Registros polissêmicos por natureza, fotografias são criadas e podem ser posteriormente reutilizadas em situações diferentes de comunicação e em outros veículos ou suportes informacionais determinando, assim, pelo novo uso, um novo documento. Esse é o principal aspecto de diferenciação entre documentos de comunicação visual e documentos tradicionais de comunicação textual. Para a diplomática, os procedimentos de criação dos documentos são responsáveis pela atribuição das especificidades que fazem com que o documento seja, ao mesmo tempo, autêntico e fidedigno.¹⁰ Podemos estender essa ideia às fotografias, se considerarmos esses procedimentos de criação mais práticas documentais a partir das quais foram gerados determinados tipos de documento fotográfico num determinado universo de produção documental, e não tanto requisitos formais a partir dos quais o documento se ‘autentica’. O corpo conceitual trazido pela diplomática é rico em possibilidades de conexões com os documentos fotográficos, mas não abrange todos os aspectos da comunicação visual, por estar vinculado, nos seus pressupostos, à realidade da produção de documentos de caráter legal e de natureza textual.

A ausência de características documentais formais nas fotografias pode ser sentida no modo como estas aparecem na classificação que, na arquivística, relaciona os documentos segundo seus elementos característicos como suporte, forma, formato, gênero, espécie, tipo. Uma análise diplomática ou mesmo uma análise tipológica de documentos textuais encontra, nesse esquema classificatório, um instrumento válido para definições das diversas configurações documentais. Mas os documentos fotográficos não estão aí contemplados. Apenas na categoria ‘gênero’, que significa a “configuração que assume um documento de acordo com o sistema de signos utilizado na comunicação de seu conteúdo” (Gonçalves, 1998, p.19), os documentos iconográficos são mencionados, sendo reunidos nesse grupo os documentos que utilizam como linguagem básica a imagem fixa. Nesse sentido, os documentos imagéticos seriam um gênero de documentos como o são os documentos textuais. Uma definição mais aceita sobre quais seriam os elementos específicos de cada configuração documental que pode ser criada no interior desse gênero – a fotografia é apenas uma dessas configurações, ao lado de outras formas de representação visual como desenhos, pinturas etc. – sempre se mostrou problemática (Lopez, 2000, p.207-209).¹¹

Os elementos característicos dos documentos, presentes nos variados registros existentes, são importantes e devem ser levados em conta em qualquer análise documental, tipológica ou diplomática. Segundo Gonçalves (1998, p.20), “ao menos no caso dos documentos de arquivo, um destes elementos é ainda mais determinante na organização da documentação: o contexto de produção, ou seja, as circunstâncias que fizeram com que o documento existisse e tivesse um suporte, uma forma e um formato específicos, configurando um determinado tipo documental”.

Na área arquivística, os documentos textuais são os que mais claramente apresentam elementos constitutivos – ou seja, presentes na própria espécie e tipo documentais¹² – responsáveis pela atribuição de sua natureza e função. Mesmo assim, também devem ser

considerados do ponto de vista do contexto de produção mais amplo no qual se originaram. Os documentos fotográficos, cujos atributos físicos e de configuração intelectual ainda nem sequer foram estabelecidos pela teoria e metodologia arquivísticas, requerem que se conheça seu contexto funcional, instrumento-chave para sua análise e tratamento documental.

Documento fotográfico: conteúdo e mensagem

Para o senso comum, uma imagem fotográfica pode ser considerada um documento por levar-se em consideração sua relação indicial com o referente que esteve à sua frente no momento da tomada da imagem. Essa é a condição fundamental que está na base da ‘crença’ na objetividade da representação fotográfica. Para que a imagem possa ter a capacidade de documentar o que foi impresso do mundo externo, ela precisa também ‘significar’, ou seja, possuir as necessárias conexões identificadoras com os elementos desse referente. Portanto, afirmar que uma imagem é um documento significa dizer que ela representa ou tem a capacidade de representar um fato, um assunto, um tema, uma situação que foi impressa, num processo físico-químico, na materialidade física do objeto fotográfico (negativo, papel fotográfico etc.). Mas essa é apenas a acepção mais ampla do termo documento.¹³ Uma imagem fotográfica só se torna um documento de arquivo quando, a partir de sua produção, percorre uma trajetória direcionada por uma vontade de documentar uma ação, um fato; quando constitui um tipo de documento ou de suporte de comunicação – sempre em conexão com outros provenientes da mesma atividade geradora da documentação – que leva em conta um receptor no âmbito de atuação corporativa, governamental ou institucional a que pertence. Nesse processo constitui-se a mensagem do documento (que não se confunde com o conteúdo de assunto), definida pelo seu ‘emissor’ (o produtor institucional).¹⁴

No caso dos arquivos pessoais, o valor documental está mais ligado à função ou ao uso da imagem em relação à vida do titular do arquivo e deve ser considerada em estreita relação ao conceito de acumulação. Um indivíduo pode nunca ter produzido imagens como forma de provar ações ou por obrigações funcionais provenientes de sua atividade profissional, mas pode ter colecionado, acumulado imagens ao longo da vida por diversos motivos e são esses motivos que podem revelar a utilidade da coleção de registros ao longo da trajetória, tanto pública quanto privada, da vida de um indivíduo.

Quando consideramos essas várias facetas que regem a economia da produção de conjuntos de registros fotográficos, por pessoas ou por instituições, percebemos por que não é tarefa simples tentar rotular os diversos ‘tipos documentais’ fotográficos em categorias padronizadas. Em alguns casos são possíveis aproximações, mas logo se percebe que é impossível reduzir todos os casos às categorias preexistentes. Daí a necessidade de nos voltarmos para o entendimento do percurso pelo qual uma imagem ascendeu à categoria de documento. Dessa forma é possível descobrir que uma única imagem pode ter estado envolvida em múltiplos atos de criação, como, por exemplo, se tiver sido utilizada em diversas situações de comunicação.

Schwartz (1995, p.51) enfatiza o aspecto de duplo sentido do caráter documental da imagem ao abordar dois valores distintos que, a seu ver, estariam impregnados em cada

uma dessas abordagens do documento fotográfico: o valor informativo, ligado ao conteúdo da imagem, e o valor de prova, ligado às circunstâncias de criação e de uso do registro no contexto documental mais amplo do qual tomou parte. Segundo ela,

uma fotografia ... somente torna-se um documento ... quando é cotejada com seu contexto funcional. Sua ‘natureza de verdade’ não pode ser discernida da forma ou mesmo do conteúdo da fotografia somente. Seu valor de prova, ligado à mensagem, ... só se torna claro quando a imagem retorna a seu contexto de produção, objetivo e uso mais amplo. O valor da imagem fotográfica e seu papel na ação na qual teve participação não se encontra no conteúdo da imagem, nem vem amalgamado nos elementos intrínsecos e extrínsecos da forma. Ao contrário, está ancorado no contexto funcional da criação e não pode ser separado da própria imagem ... O valor informacional de uma fotografia está fixado pelo seu conteúdo, já seu valor de prova não é nem absoluto nem estático, ao contrário, varia segundo as circunstâncias diferenciadas de criação do documento (Schwarctz 1995, p.51).

Observamos que a autora estabelece uma diferença importante entre mensagem e conteúdo, ideias que se misturam ao ser empregadas no senso comum. Mensagem se refere a significado ou significados atribuídos ao documento fotográfico pelo conhecimento de seu contexto e função (ligado ao valor de prova documental), enquanto o conteúdo é entendido como a informação visual que a autoridade do registro realista da imagem fotográfica veicula como ‘documental’ (é o ‘fato visual’, ligado ao valor informativo). Acrescentamos que o conteúdo, quando avaliado com conhecimento das causas que levaram à criação da imagem e da ‘biografia’¹⁵ do objeto fotográfico usado como documento, pode permitir a apreensão de significados muito mais ricos do que os que são reconhecidos a partir da simples identificação do fato visual veiculado.

A formação do documento e os seus responsáveis

Para que possamos desenvolver uma discussão sobre as pessoas que tomam parte na produção de um documento, devemos fazer uma distinção entre responsabilidade e autoria, esta última compreendendo uma vinculação de ordem criativa e de propriedade com o objeto produzido. Em que pese a existência de autores na produção de obras de criação individual com vistas à utilização documental, outros agentes concorrem para que a produção se concretize, indivíduos que compartilham funções de responsabilidade e de criatividade em relação ao documento criado, interferindo em sua geração. É necessário perceber que o autor de uma fotografia, por exemplo, a despeito do caráter intransferível de sua condição de criador da imagem, é um elo em uma cadeia de responsáveis pela criação do documento fotográfico, que vai desde a tomada de decisão da necessidade de documentar um fato por meio da produção de imagens, passando pelas discussões sobre como deverão ser produzidas, até o ponto em que são trabalhadas tendo em vista uma ideia do produto final e visando à composição de determinada situação de comunicação, tudo isso após sua formação como imagem positiva. Todos os envolvidos nesse processo fazem parte de uma cadeia, apropriadamente nomeada por Schwartz (1995, p.47-48) uma ‘complexidade de forças’ por trás da produção documental. Ainda segundo essa autora,

os fotógrafos, cujas transformações óptico-químicas produzem as imagens, não estavam sozinhos no delineamento do registro fotográfico. Os que contrataram a produção de retratos e vistas, bem como os responsáveis por sua comunicação a uma audiência mais ampla, têm que ser reconhecidos [governo, grandes ou pequenas empresas etc.] ... Aqueles que participaram na elaboração de legendas, compilaram álbuns, publicaram portfólios, todos contribuíram para a ação na qual a fotografia participou.

Atualmente outros atores podem estar envolvidos, dependendo do ambiente de produção mais ou menos complexo responsável pelo surgimento do documento. O importante é investigar a atuação desses diferentes agentes que intervém na criação do documento fotográfico e indagar qual a natureza do documento em relação a eles.

Ampliando a noção de autor

A diplomática nos oferece uma noção importante em relação ao conceito de autor, entendido como uma das pessoas que concorrem para a existência de um documento. Estabelecem-se que são conceitualmente distintos o autor do ato que deu origem ao documento e o autor do documento, pessoas que representam, respectivamente, o momento da ação – vinculado aos fatos enquanto elementos pertencentes ao que cerca o documento – e o momento da documentação – ligado aos procedimentos de documentação responsáveis por incorporar o(s) fato(s) ao documento. Identificar os personagens envolvidos na produção do documento e suas relações com ele contribui para identificar as origens funcionais da relação evento/documento da imagem fotográfica, relação naturalizada em razão da forma como é considerado o dispositivo fotográfico. Nesse sentido, o fotógrafo, normalmente definido como o autor e responsável único pela decisão da tomada de vista e pela confecção da cópia positiva, e que nos estudos históricos que utilizam a fotografia como fonte tem relevância fundamental na construção de sentidos da imagem, adquire, nos estudos contextuais documentais, papel menos determinante. Em se tratando de fotografias cuja produção é realizada num contexto institucional, o papel do autor deve ser verificado.

Numa produção documental institucional, as operações realizadas são o resultado de escolhas dos produtores, tendo em vista um repertório de normas que presidem sua fabricação. A construção da imagem torna-se possível se os atores envolvidos nesse processo possuem certos ‘saberes’ relativos aos procedimentos inerentes ao suporte no qual estão envolvidos, o que se distancia da visão da imagem como produção espontânea, regida apenas por um sopro de inspiração. Esses procedimentos dizem respeito às regras de composição que são incorporadas como um conjunto de preceitos ou interdições – o que deve ou não deve ser norma para um sistema de comunicação e para um ambiente institucional específico. Conhecer essas normas, contudo, não significa necessariamente que os produtores dos documentos conheçam, de forma reflexiva e em sua totalidade, as ligações entre os diferentes preceitos que as constituem.¹⁶ Na produção de um documento fotográfico, por exemplo, a construção do sentido das imagens relaciona-se, logo de saída, ao elenco de operações definido no interior do universo discursivo fotográfico e não à pura intencionalidade de um sujeito empírico criador – o fotógrafo. Em que pese a importância

da definição do corte dado por seu olhar, o fotógrafo é também um operador que se serve de um conjunto de possibilidades técnicas e estéticas do campo fotográfico – formas de enquadramento, tipos de filmes, câmeras e lentes, operações de velocidade de exposição etc.

Mas também estamos nos referindo à produção de imagens que contribuem para a composição de determinados espaços de comunicação, e essa condição insere o sujeito criador da imagem numa atividade institucional, sendo submetido a outro repertório de normas que dará ao documento – a foto – o caráter de resultado de um projeto institucional de significação. Parte integrante de um suporte de comunicação que contém matérias heterogêneas, a imagem joga com diversos componentes formais e temáticos relacionados aos outros textos que lhe fazem fronteira no cenário documental em que é veiculada (título, legenda, matéria escrita, vinhetas etc.). Além disso, o documento fotográfico circula – e é reconhecido – num universo de comunicação amplo que muitas vezes ultrapassa os limites institucionais de origem e, nesse processo, ocorrem diversas trocas e influências.¹⁷

Como afirma Schwartz (1995, p.47), “a diplomática nos lembra que o fotógrafo não é a única pessoa que concorre para a formação do documento”, deixando clara a relativização necessária do papel conferido ao fotógrafo como criador único da fotografia e nos lembrando que sua atuação se situa num momento em uma sequência de procedimentos que tornam uma imagem fotográfica um documento inserido num contexto funcional específico.

Poderíamos fazer mais uma consideração sobre a questão da autoria fotográfica numa análise sobre documentos de arquivo. A teoria diplomática afirma que, para que um documento exista, é necessária a concorrência de pelo menos três pessoas, que seriam as partes integrantes da ação – autor e destinatário – e o escritor do documento. Ao se referir ao termo pessoas, a diplomática está considerando também pessoas jurídicas, entidades, e não apenas indivíduos. Enquanto o autor é reconhecido como “pessoa(s) competente(s) para a criação do documento que é emitido sob sua ordem ou em seu nome” (Duranti, 1996, p.69), coincidindo muitas vezes o autor do documento com o autor do fato realizado ou referido pelo documento, e o destinatário como “pessoa ou pessoas para quem o documento está dirigido” (p.70), a figura do escritor emerge como categoria interessante para o documento fotográfico. Para a diplomática, o escritor é a “pessoa responsável pelo teor e articulação do escrito ... [Essa pessoa] Pode coincidir com o autor ou um dos autores do documento. Tem que possuir autoridade delegada para escrever o documento” (p.71). Fazendo uma reflexão em relação à fotografia, poderíamos considerar que o fotógrafo atua no papel desse escritor, o que contribui com a forma da escritura do documento, no caso, documento visual. Ele pode ser ou não o autor do documento e, nos processos de produção documental institucional, pode não representar a autoridade que decide a produção de imagens para determinada função, já que muitas vezes é contratado para integrar uma linha de produção documental dentro da qual a criação da imagem fotográfica é apenas um dos elos. Mas a ele foi efetivamente delegada a autoridade de escrever o documento, pois detém o conhecimento técnico e da expressão desse tipo de registro, conhece as formas de composição e, por isso, possui função única no processo. Embora o elemento ‘escritor’ tenha sido pensado em relação aos funcionários que detinham a autoridade para redigir documentos textuais oficiais, podemos pensar numa aproximação interessante, no

fotógrafo como ‘redator’ do documento fotográfico, principalmente em uma situação de produção institucional de imagens.

Relacionar a noção de autoria a esse complexo de responsabilidades é um reflexo do entendimento do documento fotográfico para além de sua materialidade como obra ou produto com forma individualizada, resultado de sua ligação com um único sujeito criador. A fotografia, no universo de produção rotineira e burocratizada de produção documental institucional, tem sua origem determinada pelas mãos do fotógrafo, mas esse é um momento pontual numa cadeia de ‘produções’ que contribuem para definir os contornos dos documentos fotográficos. Por essa razão é importante buscar na investigação desse contexto de produção, que inclui a lógica funcional, os parâmetros para se pensar na autoria ou nas pessoas envolvidas na produção do documento, como preconiza a diplomática.

Princípios da diplomática como instrumentos válidos para a análise da fotografia como documento de arquivo

A diplomática, ao lidar com os documentos textuais, alicerça seu discurso no sistema jurídico ou legal que serve de base às normas mais ou menos controladas de produção e de configuração de documentos. Esse controle da produção, baseado numa normalização, tem por objetivo atingir a eficiência esperada de um documento – ser capaz de fazer obrigar, a partir de suas qualidades de autoridade, de validade, de autenticidade e de fidedignidade. A análise diplomática busca aferir essas qualidades presentes no documento dito válido e autêntico, partindo das características do próprio documento, considerando sempre o universo de sentido imposto pelos padrões jurídicos ou legais sob os quais os documentos são gerados. Não se trata de acreditar que o documento é objetivo e neutro *per se*, mas de aferir se ele é realmente o que se propõe a ser dentro dos parâmetros de sua produção e validade sociojurídica.

Quando buscamos aplicar essa análise aos documentos fotográficos, saímos desse terreno das formalidades e controles de sentido com regras de validação típicas do sistema jurídico responsável pelos documentos legais para nos deparar com um cenário marcado por formas diferenciadas de produção, menos normalizadas, mas nem por isso menos rotineiras e compartilhadas.

Com todos esses pontos de divergência apontados, por que considerar a abordagem diplomática? Porque ela nos permite questionar a fotografia a partir desse ‘inventário de diferenças’, desenvolver um pensamento próprio à situação dos documentos fotográficos. Sua ênfase na análise a partir do documento nos permite problematizar as fotografias para além de sua dimensão factual, de conteúdo, deslocando o olhar para a sua materialidade como documento (traço, vestígio, reflexo de uma ação determinada de documentar, que tem em vista um propósito e está localizada num tempo e contexto específicos). O deslocamento do foco da análise de conteúdo em direção à análise documental nos força a ver que, para os documentos fotográficos, é imperativo ultrapassar o documento e conhecer seu contexto funcional, como condição de entendimento da forma documental. A busca do contexto funcional, tradicional para o tratamento de documentos textuais, é

mais necessária para as fotografias que, como ocorre tradicionalmente na área arquivística, tiveram seu tratamento sujeito a regras distintas.

Ao enfatizar o complexo de práticas e representações imbricadas nas formas documentais e a necessidade de seu entendimento, a diplomática estabelece, em nível teórico, a presença dessa dinâmica na produção de todos os documentos, considerando as diferenças de espécie documental. Todos esses movimentos começam a vir de encontro à forma pela qual as fotografias nos arquivos são, de forma geral, consideradas. A leitura da imagem diretamente pelo seu valor factual, apenas pelo seu conteúdo informativo, começa a ser considerada incapaz de dotar a imagem de seu valor de prova dos fatos e atos que lhe deram origem, de seu vínculo arquivístico. Para o campo dos arquivos, cuja vocação é o tratamento de documentos nos seus mais variados suportes, torna-se importante a problematização de seus objetos e de seus métodos. O que pode ser feito com auxílio do instrumental crítico proveniente da diplomática.

NOTAS

* Este artigo é uma versão modificada do segundo capítulo, “A fotografia como documento de arquivo”, de minha tese de doutorado (Lacerda, 2008).

¹ Os arquivos fotográficos têm sido esparsamente objeto de reflexão na área arquivística a partir dos anos 1980. Nas principais revistas representativas da produção, tanto acadêmica quanto metodológica, desse campo de atividades no Brasil – dentre as quais destacamos as revistas *Arquivo & Administração*, publicada pela Associação dos Arquivistas Brasileiros, e *Acervo*, publicada pelo Arquivo Nacional – encontramos artigos que desenvolvem aspectos ligados ao tratamento técnico desse registro pelas instituições de guarda de acervos. Em paralelo, existem alguns manuais de procedimentos técnicos aplicados à organização de documentos fotográficos, dentre os quais destacamos a *Metodologia de organização de arquivos pessoais: a experiência do CPDOC* (CPDOC, 1998), o *Manual para catalogação de documentos fotográficos* (Ibac et al., 1992), além do manual *Como tratar coleções de fotografias* (Carvalho, Filippi, Lima, 2000). Foge ao escopo deste trabalho uma revisão bibliográfica visando a levantamento e análise qualitativa da produção de artigos sobre o tema nos últimos anos. Apontamos, porém, para o fato de existirem poucos trabalhos, tanto no Brasil quanto no exterior – e a produção existente é realizada de forma assistemática – que procuram se debruçar sobre o assunto levando em conta um questionamento, do ponto de vista teórico, dos procedimentos adotados em relação às fotografias nos arquivos.

² Ver a série de artigos de Luciana Duranti, inicialmente publicados na revista *Archivaria*, da Associação dos Arquivistas Canadenses, e mais tarde reunidos em Duranti, 1996.

³ Essa conexão, na diplomática, é entendida em termos de documento-contexto legal/administrativo. Como veremos, uma aplicação estrita da diplomática à problemática dos documentos fotográficos encontra muitos obstáculos, sendo um deles o fato de se considerar um contexto legal que tenha deixado marcas de procedimento verificáveis nos documentos fotográficos. Mas o diálogo com alguns de seus pressupostos numa aplicação voltada para a realidade da produção documental fotográfica pode, com boa chance de sucesso, encontrar conexões entre esses documentos e o contexto de produção administrativo do qual se originaram.

⁴ Para uma visão geral dos usos das fontes visuais em áreas como história, sociologia e antropologia, conferir o trabalho de Meneses, 2003.

⁵ Nesta e nas demais citações de textos em outros idiomas, a tradução é livre.

⁶ Embora saibamos a importância da diplomática para a teoria e a prática arquivistas contemporâneas, não é nosso objetivo, no escopo deste trabalho, empreender uma análise da teoria diplomática em si, mas sim dialogar com ela, a partir de pontos que consideramos pertinentes para o aprofundamento do tema da natureza arquivística dos documentos fotográficos.

⁷ Uma abordagem instigante acerca das limitadas possibilidades de intervenção do operador da máquina na estrutura do dispositivo fotográfico encontra-se em Flusser, 2002.

⁸ É importante ressaltar que a fotografia ainda não tem devidamente estabelecidas essas definições e nomeia-se ‘gênero’ a toda uma sorte de classificações muitas vezes construídas a partir de certa constância temática ou de certo tratamento a temas fotográficos específicos. Na verdade, o problema na classificação de gêneros de discursos é a dificuldade de se estabelecer tipologias estáveis de discursos devido à variedade de critérios que podemos levar em conta. Ver a esse respeito Maingueneau, 2000, p.143.

⁹ Emulsão fotográfica é a camada de gelatina depositada no papel ou filme fotográfico na qual são encontrados os halogenetos de prata, constituindo uma superfície impressionável pela luz; designa a parte do documento fotográfico em que está situada a imagem, em oposição ao seu verso.

¹⁰ Sobre o procedimento de criação documental e suas implicações com o conceito de fidedignidade dos documentos, ver Duranti, 1995, p.5-10.

¹¹ Lopez tenta aplicar aos documentos fotográficos conceitos que expressam os elementos característicos documentais, embora admita a dificuldade de utilização de alguns deles, como o de espécie.

¹² Denomina-se espécie documental a “configuração que assume um documento de acordo com a disposição e a natureza das informações nele contidas”, enquanto o tipo documental diz respeito à “configuração que assume uma espécie documental de acordo com a atividade que a gerou” (Camargo, Bellotto, 1996).

¹³ Uma acepção ampla do termo documento, empregada por todas as áreas de tratamento documental e que contempla essa descrição, é a que se refere ao documento como qualquer informação registrada num suporte.

¹⁴ Embora constituindo abordagens diferentes sobre a imagem fotográfica, fazemos uma aproximação da nossa afirmação sobre o valor de documento da imagem fotográfica ligado à sua natureza de signo indicial *versus* o valor do documento fotográfico de arquivo ligado aos significados provenientes do contexto funcional, com a linha de raciocínio desenvolvida por Schaeffer acerca de uma distinção entre informação fotográfica (de tipo indicial e definida como um fato receptivo) e mensagem fotográfica (definida por parte do emissor e que não é transmitida pela imagem em si, mas configura-se um ato de comunicação intencionalmente emitido e dirigido a um receptor). Ver Schaeffer, 1990, p.56-64.

¹⁵ O termo biografia é aqui utilizado no sentido atribuído por Willumson (2004, p.62-80), ou seja, de que fotografias são marcadas por sua trajetória como objetos numa estrutura institucional, aspecto comumente não valorizado nos espaços organizacionais representados pelas instituições de guarda como museus e bibliotecas. Nesse sentido, marcas no objeto fotográfico apontam para a história das suas formas de apresentação e das obrigações contidas nas escolhas de tais dispositivos de exibição. Ver também Edwards, Hart, 2004, p.1-15.

¹⁶ Uma análise que aborda o processo de produção especificamente dedicado à fotografia de imprensa, comparando algumas diferenças de normas relativas à sua constituição entre diferentes jornais franceses, por exemplo, encontra-se em Boltanski, 1965, p.173-198.

¹⁷ Não é nossa intenção afirmar que na obtenção de uma imagem não exista espaço para o acaso ou a intuição do sujeito criador. Estamos apontando um conjunto de regras – algumas explícitas e outras não – que, cotidianamente, impõem limites à ação do autor empírico numa situação institucional de produção de imagens.

REFERÊNCIAS

BELLOTO, Heloísa Liberalli.

Como fazer análise diplomática e análise tipológica de documentos de arquivo. São Paulo: Arquivo do Estado; Imprensa Oficial do Estado. 2002.

BOLTANSKI, Luc.

La rhétorique de la figure. In: Bourdieu, Pierre (Dir.) *Un art moyen: essais sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Les Éditions de Minuit. p.173-98. 1965.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida;
BELLOTTO, Heloísa Liberalli.

Dicionário de terminologia arquivística. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros; Núcleo Regional de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura. 1996.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; FILIPPI, Patrícia de; LIMA, Solange Ferraz de. *Como tratar coleções de fotografias*. São Paulo: Arquivo do Estado; Imprensa Oficial. 2000.

CPDOC.

Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Metodologia de organização de arquivos pessoais: a experiência

- do CPDOC. 4.ed. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas. 1998.
- COOK, Terry.
What is past is prologue: a history of archival ideas since 1898, and the future paradigm shift. *Archivaria*, Ottawa, n.43, p.18-63. 1997.
- DELMAS, Bruno.
Donner à l'image et au son le statut de l'écrit: pour une critique diplomatique des documents audiovisuels. *Bibliothèque de l'École des Chartes*, Paris, t.161, p.553-601. 2003.
- DURANTI, Luciana.
Reliability and authenticity: the concepts and their implications. *Archivaria*, Ottawa, n.39, p.6. 1995.
- DURANTI, Luciana.
Diplomática: usos nuevos para una antigua ciencia. Carmona: S&C. 1996.
- EDWARDS, Elisabeth; HART, Janice.
Photographs as objects. In: Edwards, Elisabeth; Hart, Janice (Ed.). *Photographs, objects, histories: on the materiality of images*. London: Routledge. p.1-15. 2004.
- FLUSSER, Vilém.
Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume-Dumará. 2002.
- GONÇALVES, Janice.
Como classificar e ordenar documentos de arquivo. São Paulo: Arquivo do Estado. 1998.
- IBAC et al.
Instituto Brasileiro de Arte e Cultura et al.
Manual para catalogação de documentos fotográficos: versão preliminar. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Instituto Brasileiro de Arte e Cultura. 1992.
- LACERDA, Aline Lopes de.
A fotografia nos arquivos: um estudo sobre a produção institucional de documentos fotográficos das atividades da Fundação Rockefeller no Brasil no combate à febre amarela. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

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

MAINGUENEAU, Dominique.
Termos-chave da análise do discurso. Belo Horizonte: Editora da UFMG. 2000.

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

PAZIN, Marcia.
Arquivos de empresas: tipologia documental. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo. 2005.

SCHAEFFER, Jean-Marie.
La imagen precaria del dispositivo fotográfico. Madrid: Cátedra. 1990.

SCHWARTZ, Joan M.
We make our tools and our tools make us: lessons from photographs for the practice, politics and poetics of Diplomatics. *Archivaria*, Ottawa, n.40, p.40-74. 1995.

SEKULA, Allan.
Reading an archive. In: Wallis, Brian (Ed.). *Blasted allegories: an anthology of writings by contemporary artists*. Cambridge: The MIT Press. p.114-127. 1997.

TAYLOR, Hugh.
Documentary art and the role of the archivist. *The American Archivist*, Chicago, v.42, n.4, p.417-428. 1979.

TRACHTENBERG, Alan.
Reading American photographs: images as history, Mathew Brady to Walker Evans. New York: Hill & Wang. 1989.

WILLUMSON, Glenn.
Making meaning: displaced materiality in the library and art museum. In: Edwards, Elisabeth; Hart, Janice (Ed.). *Photographs, objects, histories: on the materiality of images*. London: Routledge. p.62-80. 2004.

