

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

ALINE LOPES DE LACERDA

**A FOTOGRAFIA NOS ARQUIVOS
A produção de documentos fotográficos
da Fundação Rockefeller durante
o combate à febre amarela no Brasil**

**São Paulo
2008**

ALINE LOPES DE LACERDA

A FOTOGRAFIA NOS ARQUIVOS
A produção de documentos fotográficos
da Fundação Rockefeller durante
o combate à febre amarela no Brasil

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

Área de Concentração: História Social
Orientador: Prof^a. Dr^a Ana Maria de Almeida
Camargo

São Paulo
2008

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

Lacerda, Aline Lopes de.

A fotografia nos arquivos: a produção de documentos fotográficos da Fundação Rockefeller durante o combate à febre amarela no Brasil / Aline Lopes de Lacerda; orientadora Ana Maria de Almeida Camargo. -- São Paulo, 2008.

258 f.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em História Social. Área de concentração: História Social) - Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Documentação científica (Preservação). 2. Memória científica (Preservação).
3. Documentos arquivísticos (Preservação). 4. Arquivística. 5. Fotografia. I. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Aline Lopes de Lacerda

A FOTOGRAFIA NOS ARQUIVOS
A produção de documentos fotográficos
da Fundação Rockefeller durante
o combate à febre amarela no Brasil

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

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.:

Instituição:

Assinatura:

Agradecimentos

Agradeço à professora doutora Ana Maria de Almeida Camargo, orientadora deste trabalho, pela acolhida afetuosa quando de meu ingresso no curso de doutorado, pelos cafés da manhã após as viagens interurbanas noturnas, pelas discussões sempre instigantes sobre os arquivos, pelas sugestões pertinentes e, sobretudo, pela tolerância com os atrasos a que estive sujeita a realização da tese.

Às professoras doutoras Heloísa Liberalli Belloto e Yohanna Smit, integrantes da banca de qualificação da tese, pela leitura atenta do trabalho e pelas análises e comentários que ajudaram a definir os seus rumos.

Ao professor doutor Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, pelo curso Fontes Iconográficas na Pesquisa Histórica, que me propiciou contato bastante enriquecedor com uma bibliografia e uma abordagem sobre as fontes visuais e sua leitura.

Agradeço à direção da Casa de Oswaldo Cruz (COC), extensivo à chefia do Departamento de Arquivo e Documentação (DAD), pelo apoio durante todo o percurso deste doutorado e particularmente pelas condições de trabalho no período final de redação. Às diretoras Nísia Trindade de Lima e Nara Avezedo e às chefes de departamento Ana Luce Girão Soares de Lima e Laurinda Rosa Maciel, meu muito obrigada.

Aos colegas da COC e especialmente do DAD que conviveram comigo na etapa final e que torceram para que eu sobrevivesse às intempéries que esse período geralmente nos reserva: Valéria Cysneiros, Verônica Martins de Brito, Stella Oswaldo Cruz Penido, Vinícius Pequeno, Roberto Jesus Oscar, Maria de Lourdes Vasquez, Priscila Fraiz.

Ao André Ancona Lopez, pelos ótimos encontros profissionais e pelos papos e sugestões de leituras, incluindo sua tese de doutorado, que se tornaram fundamentais ao desenvolvimento do trabalho.

A Darwin Stapleton, diretor do The Rockefeller Archive Center, pela concessão de bolsa de estudos e pela acolhida no período em que pesquisei nos arquivos daquela instituição.

À Hilda Vieira de Souza, da Associação dos Arquivistas de São Paulo, pela sua eficiência e boa vontade na tarefa de produção, organização e envio das cópias xerox.

À Maria Celina de Mello e Silva, companheira de doutorado, pela ajuda no envio de documentos e informações fundamentais para a organização da entrega dos originais na USP.

À amiga e parceira de tantos trabalhos Maria Teresa Villela Bandeira de Mello (Tetê) por ter bravamente sustentado o dobro das atribuições que minha ausência do setor

iconográfico acarretou e também pela cumplicidade que experimentamos quanto ao tema das imagens fotográficas.

À minha irmã Sonia Lopes de Lacerda, por me socorrer na tarefa de tradução do resumo, com sua presteza característica.

Ao Hermano Freitas, pela generosidade em ceder parte de seu escritório para o meu período de redação mais “frenético”.

À amiga-irmã Luciana Quillet Heymann, por estar presente de forma poderosa em tudo o que cerca esta tese e em toda a minha vida.

Aos meus pais Celso e Virgínia, pelo amor e por saber que posso contar com eles, sempre.

Ao amado Eduardo Henrique Faria Barra, arquiteto de formação, paisagista por opção e escritor por puro talento, pela revisão dos capítulos, pela crença na minha capacidade, pelo interesse genuíno nos trabalhos que desenvolvo. Sobretudo, obrigada pelo amor e pela cumplicidade que desfrutamos há tantos anos.

Aos filhotes Paula e Vicente, este nascido durante o trabalho, pela oportunidade de desfrutar do amor maior.

RESUMO

Este trabalho analisa a natureza e as características das fotografias enquanto documentos integrantes de arquivos institucionais. Partindo do questionamento sobre o tratamento de fotografias pertencentes a arquivos históricos, o trabalho investiga a trajetória do documento fotográfico como objeto teórico e metodológico na área da arquivística, com base na análise de alguns de seus principais manuais e textos metodológicos. Analisando o enfoque tradicional aplicado às fotografias, discute a problemática do documento fotográfico desenvolvida mais contemporaneamente à luz do referencial teórico da Diplomática. O trabalho utiliza-se de um estudo de caso, o arquivo fotográfico gerado a partir das atividades da Fundação Rockefeller e do Serviço Nacional de Febre Amarela nos anos de 1930 e 1940 durante os estudos, pesquisas e combate à febre amarela no Brasil. Esse estudo pretende, por um lado, investigar a contextualização da produção do arquivo de imagens como forma de entendimento do contexto funcional responsável pelo surgimento dos documentos visuais e, por outro, afirmar o caráter arquivístico do documento fotográfico, considerando suas peculiaridades. Aos que organizam os arquivos, cabe a tarefa de investigar e tornar explícitos tanto o contexto de produção quanto os vínculos que ligam as imagens às funções ao longo de sua trajetória como documento, para que haja uma transformação no enfoque reservado a esses materiais, calcado na valorização exclusiva de seu conteúdo informativo, em detrimento do seu valor como evidência das ações para as quais foram gerados e utilizados.

Palavras-chave: Fotografia. Arquivo fotográfico. Fundação Rockefeller. Febre Amarela. Saúde Pública.

ABSTRACT

This thesis proposes an analysis of the nature and characteristics of photography as part of institutional archives documents. From the questioning about the treatment given to photographs of historical archives, the work seeks to investigate the journey of the photographic document as object of theoretical and methodological questioning in the archival field, based on examination of some of its main manuals and methodological texts. Analyzing the traditional approach applied to photography, discusses the problematic of photographic document developed contemporaneously in the light of Diplomatics theoretical reference. The thesis adopts a case study, the photographic archive generated from activities of study, research and combat of yellow fever in Brazil, by the partnership between Rockefeller Foundation and the Brazilian National Service of Yellow Fever, during the Thirties and Forties. The present study proposes, on the one hand, to investigate the contextualization of the production of image archives as means of understanding the functional context responsible for the appearance of visual documents and, on the other hand, asseverates the archival nature of photographic documents, according to its peculiarities. To those who organize the archives, is assigned the task of investigating and making explicit both the context of the production and the bonds that links images to functions during their journey as document, in order to produce a transformation of the approach reserved to these materials, based on the sole valuation of it's informative contents in prejudice of it's value as evidence of actions for which have been created and used.

Keywords: Photography. Photographic Archive. Rockefeller Foundation. Yellow Fever. Public Health.

Ao Eduardo, à Paula e ao Vicente

SUMÁRIO

Introdução	14
1 O documento fotográfico nos manuais de arquivística	26
1.1 Trabalhando com os manuais	28
1.2 A “evidência fotográfica” e o surgimento dos arquivos institucionais	33
1.3 Gênese dos primeiros conjuntos fotográficos em instituições de guarda documental	37
1.4 O documento fotográfico nos manuais de arquivística	44
1.4.1 O manual dos holandeses: a marca da ausência	44
1.4.2 A menção aos “novos documentos” em Jenkinson	47
1.4.3 Schellenberg e a entrada do documento fotográfico na agenda dos arquivos modernos	51
1.4.4 A escola francesa e a problemática dos documentos figurados	63
1.4.5 Uma visão de conjunto: problemas comuns presentes em manuais e textos teórico-metodológicos arquivísticos	68
2 A fotografia como documento de arquivo	75
2.1 Documento fotográfico: documento de arquivo?	87
2.2 O documento e o contexto de sua produção	91
2.3 Por uma abordagem contextual dos documentos nos arquivos	94
2.4 Características documentais: uma discussão sobre fotografias	100
2.4.1 A forma como representativa da função ou como fotografias não se reduzem a isso	102
2.4.2 A forma dos documentos fotográficos e o conceito de original	110
2.4.3 Documento fotográfico: conteúdo e mensagem	115
2.4.4 Valores de autoridade, autenticidade e fidedignidade nos documentos fotográficos	118
2.4.5 A formação do documento e os seus responsáveis	122
2.4.6 Ampliando a noção de autor	123

2.5	Princípios diplomáticos como instrumentos válidos para a análise da fotografia como documento de arquivo	127
3	A Fundação Rockefeller no Brasil: o documento fotográfico num ambiente de produção institucional	130
3.1	As origens da constituição do arquivo	132
3.2	Um arquivo, dois produtores: contornos da documentação	135
3.3	Configuração do arquivo	140
3.4	A classificação do arquivo	149
3.5	Conhecendo o contexto de produção dos registros: mapeamento das suas funções nas atividades realizadas	156
3.5.1	Os trabalhos de campo: inquérito epidemiológico	159
3.5.2	As atividades em laboratório: construindo um modelo de produção científica	172
3.6	A fotografia como instrumento dos métodos de observação e de descrição próprios às atividades médico-científicas: registro, comprovação e controle das ações de pesquisa	192
4	O Brasil na Fundação Rockefeller: novas funções para as imagens a partir do circuito documental entre instituições	197
4.1	As coleções fotográficas pertencentes ao Rockefeller Archive Center	199
4.2	O Brasil nas coleções fotográficas do Rockefeller Archive Center	202
4.3	A produção de registros fotográficos sobre o Brasil nos anos de 1910 e 1920	226
4.4	O circuito de registros fotográficos entre o Brasil e os Estados Unidos	229
4.5	Documento, documentos: dos diversos contextos às respectivas funções do documento fotográfico	234
4.6	O Brasil na Rockefeller e a Rockefeller no Brasil: acervos complementares	243

Conclusão	244
Referências bibliográficas	246
Referências dos documentos fotográficos	257

O documento [...] depende, em alguma medida, de um procedimento segregador interessante por meio do qual duas coisas, um documento e o “mundo”, são primeiramente diferenciados um do outro e logo relacionados entre si no sentido de uma conversão ideal de um em “quase o outro”.

(Stanley Raffel, *Matters of fact*)

Fotografias em si mesmas não preservam significado [...]. Significado é o resultado do entendimento de funções.

(John Berger, *Uses of photography*).

The visual arts are a compromise between what we see and what we know

(Bernard Berenson, *Seeing and knowing*).

Introdução

O estatuto das fotografias como documentos de arquivos, isto é, como suportes de informações de valor documental – informativo e probatório – produzidos e acumulados no cumprimento de funções regidas por atividades de natureza institucional, é o tema dessa tese. Trata-se de uma investigação em torno da natureza e das especificidades de conjuntos documentais fotográficos, a partir do estudo de caso do arquivo fotográfico remanescente das atividades empreendidas pela Fundação Rockefeller, associada a organismos governamentais brasileiros nas décadas de 1930 e 1940, visando ao estudo, à pesquisa e ao combate à febre amarela.

Tanto o objeto dessa tese, quanto o desenho de seus objetivos, serão melhor compreendidos e avaliados se ficar claro o seu ponto de partida. Por isso, em primeiro lugar, recuperarei rapidamente meu envolvimento profissional com arquivos fotográficos de caráter histórico.

Trabalhei exclusivamente na organização de arquivos fotográficos pessoais durante 14 anos no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), da Fundação Getulio Vargas (FGV), que elaborou um manual de procedimentos para o tratamento de arquivos pessoais, obra de referência na área arquivística¹. Nos últimos 8 anos, me dedico ao mesmo trabalho na Casa de

¹ CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. **Metodologia de organização de arquivos pessoais**: a experiência do Cpdoc. 4 ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1998.

Oswaldo Cruz (COC), da Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ), onde lido com um acervo constituído por arquivos privados pessoais e também arquivos institucionais².

Nos dois ambientes de trabalho, predomina a regra metodológica de separar os documentos iconográficos do restante do acervo (composto também por documentos manuscritos, datilografados, impressos etc) para fins de tratamento técnico específico. Esta regra, que tem justificativa do ponto de vista da aplicação de procedimentos de conservação diferenciados, estende-se à própria organização do material iconográfico, que recebe arranjo e descrição independentes dos aplicados ao restante do fundo³, ocasionando uma perda dos significados daquelas imagens no contexto da produção arquivística do conjunto. As imagens acabam sendo tratadas pelo seu conteúdo intrínseco, não sendo percebidas enquanto portadoras de um *vínculo arquivístico*⁴, que as remete a outros documentos e, em última instância, as liga ao próprio titular do arquivo (pessoa física ou jurídica), o responsável pela produção e acumulação da documentação.

² Entende-se por arquivos privados pessoais o conjunto de documentos acumulados em decorrência das atividades de pessoas físicas, enquanto os arquivos institucionais dizem respeito ao conjunto de documentos produzidos e acumulados por instituições de natureza pública e/ou privada como resultado do exercício de suas atribuições.

³ Um fundo diz respeito à unidade constituída pelo conjunto de documentos acumulados por uma entidade, pública ou privada, assim como por indivíduos. Usa-se como sinônimo para arquivo. Ver **DICIONÁRIO DE TERMINOLOGIA ARQUIVÍSTICA**. Associação dos Arquivistas Brasileiros – Núcleo Regional de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1996.

⁴ O conceito de vínculo arquivístico (no original, *archival bond*), é muito caro à teoria clássica arquivística. Significa que os arquivos são necessariamente compostos por documentos e suas complexas relações. Por essa razão, esse vínculo torna-se componente essencial do arquivo. Ele é a relação que liga cada documento do arquivo ao documento antecedente e subsequente, bem como a todos que tiveram participação numa mesma atividade. O vínculo é originário (nasce com o documento), necessário (presente em cada um deles) e determinado (caracterizado pela finalidade do arquivo). Ver, a esse respeito, MACNEIL, Heather. Creating and maintaining trustworthy records in electronic systems: archival diplomatic methods. In: **Trusting records: legal, historical and diplomatic perspectives**. Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers, 2000, p. 86-112. (The Archivist's Library, 1).

Esta situação, via de regra, encontra-se instaurada na maioria dos arquivos, bibliotecas e centros de documentação que possuem a guarda de documentos de natureza arquivística. Ao conjunto do acervo é aplicado um quadro de arranjo que se pretende o mais próximo do contexto de produção dos documentos, enquanto o material iconográfico – e as fotografias, sobretudo – recebe um tratamento individualizado, quase sempre como peças de uma coleção, onde são descritos seu conteúdo e atributos formais, e onde recebem, após análise, termos de indexação que representam os assuntos recuperados.

O curso de minha experiência profissional me levou a entrar em contato com documentos fotográficos, desta vez produzidos em ambientes estritamente institucionais, a partir de meu trabalho no Departamento de Arquivo e Documentação (DAD) da COC. Encarregada de organizar o arquivo fotográfico remanescente das atividades da Fundação Rockefeller no Brasil nas décadas de 1930 e 1940, que, associada a organismos brasileiros, tais como o Serviço Nacional de Febre Amarela (SNFA), atuou na pesquisa e no combate à febre amarela no país, tive a oportunidade de, por comparação, perceber características semelhantes entre os dois universos – arquivos pessoais e institucionais – no que diz respeito à produção de documentos fotográficos e também ao seu tratamento, algumas delas convergentes, outras bastante peculiares e restritas a cada universo de produção. Como pesquisadora visitante da Fiocruz, meu projeto de pesquisa⁵ incluía, além da organização do arquivo, uma pesquisa sobre sua origem e composição, buscando maior entendimento do papel das imagens fotográficas para os trabalhos médico-científicos então realizados, tanto no interior quanto nas áreas urbanas do país.

⁵ Intitulado Memória Visual da Saúde Pública: a Fundação Rockefeller no Brasil. Financiado pelo convênio Fiocruz/Faperj durante o período de 1999 a 2002.

Sendo esse arquivo fruto de uma parceria institucional entre brasileiros e norte-americanos, em vigor durante certo tempo, e cujo cenário de produção por um bom período foi a própria Fundação Oswaldo Cruz (na época Instituto Oswaldo Cruz), os caminhos de pesquisa me conduziram, além dos arquivos da Fiocruz, ao arquivo da Fundação Rockefeller nos Estados Unidos, experiência possível a partir de concessão de bolsa daquela instituição para um período de pesquisa. Lá, percebi a condição privilegiada na qual me encontrava, na medida em que pude conhecer e comparar conjuntos documentais acumulados separadamente, mas portadores de conexões importantes que permitiriam uma compreensão de algumas das funções reservadas às fotografias nos trabalhos empreendidos e, mais especificamente, me trariam subsídios para o entendimento do objeto fotográfico tornado documento no desenrolar das atividades rotineiras integrantes da trajetória de qualquer instituição.

No arquivo norte-americano, percebi a mesma configuração típica na organização dos documentos fotográficos, a que dispõe esses itens em separado do restante da documentação, nem sempre mantendo com cuidado as necessárias remissivas que poderiam manter ligados documentos separados fisicamente por motivos imperativos à organização e conservação. Além disso, nos instrumentos de pesquisa, não havia nenhuma informação sobre a origem e a trajetória da documentação nos trabalhos da instituição, nada que pudesse, mesmo que de forma preliminar, apontar para os contextos mais amplos de produção a partir dos quais os documentos foram gerados e mantidos. Ao contrário, além da situação de isolamento das fotografias, encontrei descrições pulverizadas de conteúdo temático das mesmas, numa opção metodológica cuja conseqüência é dar vida curta à

imagem fotográfica, na medida em que a descrição privilegia a relação da imagem e do referente imediato sem levar em conta as circunstâncias do surgimento dessa relação. Esse aspecto me motivou a investigar a razão desse tratamento aplicado aos documentos fotográficos, tão difundido na área arquivística.

Na busca por esse entendimento, entrei em contato com uma discussão rica e mais atual, travada na área dos arquivos, que discute a pertinência de se considerar a fotografia um documento de arquivo como qualquer outro, na medida em que o qualificativo “de arquivo” não seria um atributo ontológico dos meios de registro e de comunicação (recibos são documentos de arquivo, enquanto imagens fotográficas não), mas sim relacionado com a circunstância de produção e acumulação do conjunto documental no exercício natural das atividades realizadas numa dada trajetória de vida pessoal ou institucional. Embora existam as formas mais tradicionais de documentos, as chamadas “típicas”, na administração moderna e, sobretudo, contemporânea, a multiplicação de documentos das mais variadas configurações é uma realidade. Como deslocar o foco do típico ao peculiar em termos teórico-metodológicos? Essa discussão, mais recentemente travada a partir da conexão dos documentos fotográficos com a teoria diplomática, também já foi sentida há mais tempo no debate arquivístico canadense dos “Arquivos Totais” (O’Donnell, 1994, p. 106)⁶. Na época, o grande debate dos arquivos totais abarcava também a discussão sobre como incorporar os documentos arquivísticos não-verbais na teoria e prática arquivísticas. Embora o debate valorizasse a importância

⁶ O’DONNELL, Lorraine. Towards Total Archives: The Form and the Meaning of Photographic Records. *Archivaria*. The Journal of the Association of Canadian Archivists. N. 38, Fall 1994, p. 105-118. Segundo a autora (p. 106), o termo “Arquivos Totais” refere-se a um conjunto de princípios e práticas particularmente importantes para os arquivistas canadenses sumarizados em 4 enunciados: 1- Os arquivistas deveriam documentar a história de toda a sociedade e não apenas de suas elites; 2- Os arquivistas deveriam adquirir todas as diferentes formas de material de arquivo; 3- Os arquivistas deveriam controlar todo o ciclo de vida dos documentos; 4- Os arquivistas deveriam criar redes entre arquivos.

de uma base teórica que fundamentasse a inclusão desses registros no projeto dos arquivos totais, não houve uma mudança de rota no que se refere à forma de se pensar e tratar essa documentação.

A teoria arquivística contemporânea vem incorporando a teoria diplomática na discussão sobre o tratamento dos documentos eletrônicos, um desafio dos tempos pós-modernos. Essa discussão vem dando frutos especificamente no que se refere à problemática dos documentos fotográficos, já que, como bem observou Bartlett (1996, p. 486-494),

a associação da teoria diplomática com os documentos visuais, em geral oferece uma abordagem analítica útil às fotografias históricas [...] na medida em que a apuração e o exame multi-facetado da Diplomática ao nível de item proporciona estrutura útil de questões que podem ser acrescentadas à análise arquivística de fotografias⁷.

O estudo dos elementos que caracterizam os documentos de valor jurídico-administrativo e de natureza textual propiciou um questionamento que incidia sobre elementos de forma – física e intelectual – presentes também nos documentos fotográficos, embora com configurações distintas. O artigo de Schwartz (1995) é emblemático dessa tendência⁸.

Na bibliografia sobre arquivos fotográficos, de modo geral, poucos trabalhos se detêm sobre sua natureza e constituição nos domínios público e privado. A maioria gira em torno de regras e métodos de tratamento técnico desses registros, ou sobre sua conservação e preservação. Ainda hoje se discute se fotografias deveriam ser ou não consideradas documentos de arquivo, levando em conta que sua forma de

⁷ BARTLETT, Nancy. Diplomats for photographic images: academic exoticism? **The American Archivist**, vol. 59, fall 1996, p.486-494.

⁸ SCHWARTZ, Joan M. We make our tools and our tools make us: lessons from photographs for the practice, politics and poetics of Diplomats. **Archivaria**. The Journal of the Association of Canadian Archivists, Fall 1995, n. 40, p. 40-74.

constituição estaria mais próxima dos itens de coleção. No fundo, documentos fotográficos ainda são vistos como “especiais”, tanto na área arquivística, quanto na dos estudos históricos que se servem dela como fonte ou objeto. Na área de história, uma perspectiva relevante e atual sobre a questão das fontes visuais pode ser encontrada em Meneses (2003)⁹. Na área arquivística, o trabalho de Lopez (2000)¹⁰ é um sinal de mudança nesse cenário. Neste trabalho, o autor analisou as especificidades dos documentos imagéticos em arquivos, com base em uma crítica ao tipo de tratamento que os condena ao lugar de itens de coleção, defendendo a idéia da recuperação do caráter arquivístico das imagens, possível a partir da reconstrução do contexto de produção desses documentos no interior do próprio conjunto. O trabalho de Lopez representa uma demarcação de espaço muito importante para a discussão dos materiais imagéticos em arquivos, considerando a aridez de reflexões que caracteriza a área arquivística – tanto brasileira quanto estrangeira – com relação a esse tema especificamente. São raros os trabalhos que apresentam uma reflexão sobre a natureza arquivística desses materiais a partir de uma perspectiva teórica.

O estudo aqui apresentado pretende se inserir no quadro acima exposto, a partir da conceituação do que seriam os documentos fotográficos, da problematização de suas características específicas numa situação de produção institucional, e das peculiaridades inerentes à sua constituição como registro. A pretensão de conceituar o domínio dos arquivos fotográficos se baseia no questionamento do caráter do

⁹ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. O ofício do historiador. SP: v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

¹⁰ LOPEZ, André Porto Ancona. **As razões e os sentidos**. Finalidades da produção documental e interpretação de conteúdos na organização arquivística de documentos imagéticos. 2000, Dissertação (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

documento fotográfico, da ligação com os contextos de sua produção num ambiente institucional, num esforço por estabelecer suas conexões nesse domínio, visando à sua melhor contextualização arquivística.

Se as fotografias podem servir como fontes fidedignas, autorizadas e válidas aos estudos históricos, elas também devem ser consideradas peças importantes, como documentos, na consideração dos conjuntos e fundos documentais tratados. A necessidade de investimento no sentido de entender melhor esse dispositivo de informação visual, tão comumente utilizado como documento, mas tão diferente dos documentos tradicionalmente tratados pela arquivística, torna-se relevante para os arquivistas e profissionais que lidam com documentação em geral. Essa é uma discussão que, enfrentada com base nos instrumentos teóricos da área de arquivo, além da própria área de teoria fotográfica – apropriada por tantas disciplinas que se utilizam das imagens fotográficas como instrumento cognitivo –, deve ser conduzida pela arquivologia. A disciplina tem muito a oferecer de contribuição original, na medida em que acumula relatos e questionamentos acerca das experiências no tratamento de seus acervos e já possui um rico debate acerca de temas importantes de ordem geral e pertinentes a todos os gêneros documentais.

Assim, o tema sobre a fotografia nos arquivos, presente como documento ao lado de tantos outros típicos da moderna administração, me pareceu relevante e oportuno como objeto de estudo. O arquivo da Fundação Rockefeller, devido à riqueza de detalhes de ordem administrativa, que pude ter acesso devido ao meu envolvimento com o seu tratamento, tornou-se o universo natural sobre o qual incidiriam as questões que seriam levantadas.

O trabalho foi estruturado em 4 capítulos. No primeiro detenho-me na exploração do que poderíamos chamar de um pensamento arquivístico sobre a fotografia como documento de arquivo. De forma exploratória, sublinho, na literatura teórico-metodológica clássica da arquivologia, os escritos que representaram e ainda representam as idéias e práticas que caracterizam o tratamento aplicado a esse tipo de material. A partir da seleção dos principais manuais de arquivologia que serviram como pavimentos da disciplina a partir de fins do século XIX, analiso o estatuto e o lugar conferidos às imagens fotográficas no ambiente dos arquivos. Paralelamente à constatação da ausência de menção a esses documentos nos primeiros manuais arquivísticos, examino, com base na literatura sobre a história e a teoria da fotografia, como esse tipo de registro visual surge, é produzido e consumido, e tem sua trajetória marcada também no universo das instituições do século XIX, onde são usados já como registros documentais de suas atividades. Esse período coincide com a solidificação do estatuto documental atribuído à fotografia, notadamente nas áreas de medicina, saúde pública, segurança social etc. A entrada da fotografia no rol de questões arquivísticas acontece já no século XX, devido a seu acúmulo nas instituições governamentais recolhedoras de documentos.

No segundo capítulo apresento um quadro geral relativo à discussão travada pela arquivística em relação à fotografia como documento de arquivo. Partindo dos debates em torno da aplicação da teoria diplomática aos documentos contemporâneos, discuto a inserção da imagem fotográfica naquele debate mediante a análise de alguns de seus atributos e características intrínsecas. É destacada a particularidade do objeto fotográfico, mas reforçada a idéia de que, à

parte as suas especificidades, há uma série de elementos em comum com os chamados típicos documentos de arquivo, se considerados a partir do enfoque contextual de sua produção e trajetória funcional dentro da instituição responsável por sua criação.

No terceiro capítulo examino o contexto de produção do arquivo fotográfico das atividades da Fundação Rockefeller no Brasil, buscando neste estudo particular um caso exemplar de um ambiente de produção institucional de fotografias em que regras, dinâmicas e práticas profissionais auxiliam a determinar os usos desses registros. Para isso, parto de alguns enfoques. Primeiramente informando sobre as origens de sua constituição, aponto uma característica importante no processo de formação do arquivo: a existência de dois produtores institucionais. A partir daí, procuro traçar um quadro compreensivo das funções atribuídas aos documentos nas atividades realizadas, o que leva à constatação de uma divisão nítida da produção documental entre os trabalhos médico-científicos em campo nas pesquisas epidemiológicas e as atividades de pesquisa desenvolvidas nos laboratórios de estudos e de fabricação da vacina contra a febre amarela. Dependendo do contexto institucional, a existência de funções semelhantes ou contrastantes regendo a produção de imagens para os trabalhos, é uma chave de entendimento do padrão documental que marca o arquivo fotográfico. Por último, faço algumas considerações sobre o uso do documento fotográfico como instrumento dos métodos de trabalho médico-científicos no período.

No quarto capítulo abordo as características do arquivo fotográfico acumulado nos Estados Unidos pela Fundação Rockefeller, como consequência das atividades

empreendidas no Brasil, e seus pontos de interseção com o arquivo produzido pela Rockefeller e o SNFA, que aqui permaneceu. Aponto as diferenças e semelhanças entre os conjuntos documentais e, sobretudo, investigo o circuito de registros efetuados entre o Brasil e os Estados Unidos durante a condução dos negócios em saúde pública instituídos entre os dois países, além das conseqüências desses intercâmbios de registros nas funções documentais das fotografias. O capítulo inicia com uma descrição do conjunto de imagens em depósito na América do Norte que compõe a coleção sobre o Brasil, para tornar mais claros tanto sua configuração, quanto seus pontos de identidade e diferenciação com os registros analisados no capítulo anterior. Em seguida, levanto o contexto de produção e, principalmente, as razões para a existência de amplo circuito de envio de imagens. Com base em material fotográfico selecionado, analiso algumas marcas inscritas nas próprias fotografias que, aliadas a indícios presentes em outros documentos integrantes do acervo, tornou possível entender alguns usos das fotografias em contextos distintos permitidos por essa circulação institucional¹¹.

Embora assumidamente um trabalho com enfoque arquivístico, na medida em que pretendi discutir a fotografia presente na esfera de produção dos arquivos com base em questões advindas dos embates teóricos e metodológicos comuns à área de arquivologia, a exploração que empreendo a partir da análise das imagens que integram o arquivo institucional produzido pela Rockefeller e o governo brasileiro parte de um olhar cruzado entre a teoria arquivística e a história (tanto das práticas institucionais médico-científicas que marcaram o combate à febre amarela, quanto da própria fotografia como objeto de consumo e arquivamento institucional). Como

¹¹ Agradeço ao Rockefeller Archive Center (RAC), na pessoa de seu diretor Darwin Stapleton, o convite e a concessão de bolsa para a realização de pesquisa aos seus arquivos, ocorrida em maio de 2000.

todo trabalho que pretende proceder a esse cruzamento, essa tese também se ressentirá da falta de estudos que lhe sirvam de referencial. Em contrapartida, um aspecto positivo é que colabora para ampliar as investigações sobre a imagem fotográfica no universo dos arquivos. De qualquer forma, vale frisar que este texto representa uma contribuição para um campo que merece continuar sendo explorado, pois é extremamente oportuno para o desenvolvimento da teoria e metodologia arquivísticas.

Capítulo 1
O DOCUMENTO FOTOGRÁFICO
NOS MANUAIS DE ARQUIVÍSTICA

Este capítulo caracteriza a trajetória da inserção da fotografia como documento no campo arquivístico, tendo como base a análise de manuais produzidos por profissionais da área responsáveis por consolidar uma teoria e metodologia que constituem o arcabouço da disciplina. O limite cronológico inicial do recorte remonta ao final do século XIX com o trabalho que se tornaria o pilar do conhecimento teórico e metodológico arquivístico, o manual da Associação dos Arquivistas Holandeses¹. A opção por analisar os manuais para investigar a forma como a fotografia foi considerada como um documento integrante dos arquivos justifica-se por os considerarmos fórum privilegiado de discussão e consolidação de um pensamento da disciplina. Somado a este fato, o circuito dos arquivos foi mais um dos muitos circuitos sociais pelos quais a fotografia circulou desde seu advento na primeira metade do século XIX. No circuito das instituições arquivísticas, a fotografia – ou o documento fotográfico – representou um objeto de conhecimento e deu origem a formulações teóricas e metodológicas que ajudaram a construir o *corpus* conceitual da disciplina. Investigar este percurso é nossa meta.

O fio condutor deste estudo é a investigação do estatuto conferido à fotografia ao longo do tempo e por meio das diferentes óticas teórico-metodológicas da arquivística que perscrutaram a natureza dos documentos de arquivo. Perguntas como de que forma a fotografia foi recebida e integrada ao universo dos arquivos e por intermédio de quais enfoques e visões; a partir de quais noções de registro e documento a fotografia foi sendo compreendida e visceralmente amalgamada em toda a sua trajetória na área; por meio de quais visões foi havendo uma condução

¹Escrito em 1898 pelos arquivistas holandeses S. Muller, J. A. Feith e R. Fruin, este trabalho é considerado, praticamente por unanimidade, como um marco inaugural da disciplina arquivística como a entendemos hoje. A este respeito, conferir FONSECA, Maria Odila. **Arquivologia e Ciência da Informação**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, p. 32-33.

de seu papel e função no universo dos arquivos ditos "tradicionais", quais os discursos utilizados para entendê-la e inseri-la neste universo, entre outras, procurarão ser no todo ou em parte verificadas e respondidas tendo como base a análise dos manuais, a cristalização do pensar e do fazer arquivísticos.

Acreditamos que as conseqüências provenientes das respostas a essas indagações são vividas até hoje pelas instituições que mantêm a guarda de arquivos fotográficos, bem como pela forma ambígua pela qual o documento fotográfico é visto no campo da arquivística.

1.1 Trabalhando com os manuais

Ao contrário da documentação escrita, a documentação visual não possui, na bibliografia arquivística geral, nem no campo da produção de manuais em particular, vasta e profícua produção teórico-metodológica. Parte desse fato pode ser creditado ao relativo atraso da entrada dos documentos visuais no rol das preocupações dos profissionais da área² - fenômeno mais marcadamente sentido a partir dos anos 30

²Vale esclarecer que isto é verdade quando nos referimos de forma geral aos documentos visuais, termo guarda-chuva capaz de abrigar em si uma quantidade notável de tipos de registros imagéticos. No entanto, se "damos nomes aos bois" e nos referimos às fotografias especificamente, podemos mapear, mesmo que de forma ainda incipiente, seu aparecimento nas instituições de arquivos, de museus e de bibliotecas já em pleno século XIX, antes mesmo da publicação do manual holandês, como veremos mais adiante. Mas quando nos referimos a mapas, plantas e cartas, os chamados "documentos gráficos", estes já conviviam de há muito com os tradicionais documentos escritos em vários arquivos. Conferir, a este respeito, MENDO CARMONA, Concepción. Los archivos y la archivística: evolución histórica y actualidad. In: RUIZ RODRÍGUEZ, Antonio Ángel (editor). **Manual de archivística**. Madrid: Editorial Síntesis, 1995, p. 19-38; TALLAFIGO, Romero Manuel. **Archivística y archivos**. Soportes, edificio y organización. Carmona: S&C, ediciones / Asociación de Archiveros de Andalucía, 1994 e CRUZ MUNDET, José Ramón. **Manual de archivística**. Madrid: Pirámide, 1994.

do século XX³ – se comparados aos séculos de acumulação de conjuntos documentais escritos. Mas devemos também pensar essa defasagem de abordagem em relação às próprias formas pelas quais o pensamento arquivístico de forma geral se relacionou com a problemática das imagens nos arquivos.

Nos parece ser de extrema importância apontar a presença ou a ausência de problematização desses tipos de documentos, já que pretendemos entender melhor as idéias e conceitos que ajudaram a dar contornos ao que hoje chamamos de documentos fotográficos. Para dar conta dessa tarefa, como mencionado, elegemos como objeto privilegiado de análise os manuais de arquivística, por considerá-los a sustentação de um pensamento arquivístico, no sentido empregado por Cook (1997, p. 20), como um *corpus* de idéias em constante transformação, pois que objeto de questionamentos teóricos e metodológicos ao longo do tempo⁴. A idéia de transformação é importante de ser ressaltada, pois ainda segundo Cook, ao contrário de um conjunto de conceitos rígidos, o pensamento arquivístico foi se adaptando às mudanças radicais presenciadas quanto à natureza dos documentos, às organizações criadoras de documentos, os sistemas de arquivo, o uso de documentos etc. Procurar entender a visão que a área manteve em relação aos documentos fotográficos a partir dos manuais significa levar em consideração essas mudanças que, a nosso ver, não se deram de forma tão dinâmica em relação aos documentos fotográficos quanto em relação aos documentos escritos. Buscar a compreensão dos motivos dessas diferenças enriquece o trabalho de entendimento

³O Manual de Schellenberg parece ser o primeiro a trazer a discussão dos documentos fotográficos no âmbito dos arquivos. Ver SCHELLENBERG, T. R. **Arquivos Modernos: Princípios e Técnicas**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002 (publicado originalmente em 1956).

⁴COOK, Terry. What is past is prologue: a history of archival ideas since 1898, and the future paradigm shift. **Archivaria** 43, p. 17-63, Spring 1997.

da natureza e do estatuto conferido aos documentos fotográficos no interior dos arquivos.

Trabalhar com os manuais também significou uma opção interessante considerando a forte tradição manualística que caracteriza a área (FONSECA, 2005). Os manuais não são produções pouco valorizadas pelos profissionais, pelo contrário, estudos mostram que sua produção e publicação lideram o conjunto de tipos de publicação da área. Isso significa que essas publicações com suas normas e técnicas aplicáveis às mais diversas situações profissionais nos arquivos, podem ser consideradas, ao lado dos artigos em periódicos, o arcabouço conceitual da disciplina⁵.

É importante também notar que os manuais, sendo o resultado do conhecimento sistematizado a partir das experiências específicas em estruturas governamentais, administrativas, contextos culturais e, conseqüentemente arquivísticos específicos e variados, possuem a marca da referência espaço-temporal na qual se originaram. Em que pese seu caráter de obra abrangente e que pretenda passar do particular para as generalizações, as obras de referência na disciplina arquivística são marcadas pela estreita relação com os contextos que as originaram, bem como com as características do universo dos acervos disponíveis então. Acreditamos ser esta uma das razões possíveis de explicação da ausência da menção ao documento fotográfico como um documento de arquivo em manuais fundadores da disciplina –

⁵Fonseca cita um projeto realizado pelo Conselho Internacional de Arquivos (CIA) junto à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), referente à produção de um Estudo RAMP (Records and Archives Management Program – estudos produzidos por especialistas na área de arquivos sobre temas variados e que servem como normas e diretrizes aos profissionais da área) sobre a literatura arquivística. Os tipos de documentos abordados, segundo as categorias estabelecidas para o estudo, revelam que os manuais e textos gerais ocupam lugar de destaque entre as publicações na área, representando 25% das publicações analisadas. Sobre a importância dos manuais e também dos limites de seu emprego, conferir Fonseca (2005, p. 49-51).

como o manual dos holandeses e mesmo o manual inglês de Jenkinson, como também veremos adiante.

O *corpus* de análise do trabalho diz respeito a manuais de diversos países com tradições e pensamentos arquivísticos distintos em épocas variadas. Foram selecionados aqueles cuja importância para a história do desenvolvimento da disciplina é incontestável, como o Manual dos Holandeses, mas privilegiando os que trouxeram alguma forma de abordagem dos documentos fotográficos (o que nem sempre ocorre). Não concorreu para a escolha dos títulos critério de excelência da obra, mas sim o de pertinência para compor a discussão em torno dos documentos fotográficos. Apresentamos os títulos a serem trabalhados⁶:

- MANUAL de Arranjo e Descrição de Arquivos. Preparado pela Associação dos Arquivistas Holandeses. RJ: Arquivo Nacional, 1973. (Originalmente publicado em 1898).
- JENKINSON, Hilary. **A manual of archive administration**. A reissue of the second edition. London: Percy Lund, Humphries & Co. Ltd., 1966. (Originalmente publicado em 1922).
- SCHELLENBERG, T. R. **Arquivos Modernos**. Princípios e técnicas. 2a. ed. RJ: Editora FGV, 2002. (Originalmente publicado em 1956).
- SCHELLENBERG, T. R. **The Management of Archives**. Washington, D.C.: National Archives and Records Administration, 1988. (Originalmente publicado em 1965).
- DIRECTION DES ARCHIVES DE FRANCE. **Manuel d'Archivistique**. Théorie et pratique des archives publiques en France. Ouvrage élaboré par

⁶Foram consultados cerca de 40 títulos entre manuais e artigos sobre teoria e metodologia arquivística, cujas referências completas estarão relacionadas na bibliografia.

L'Association des Archivistes Français. Paris: Archives Nationales, 1991. (Originalmente publicado em 1970).

- DANIELS, Maygene F.; WALCH, Timothy (eds.). **A Modern Archives Reader: basic readings on archival theory and practice**. Washington, D.C.: National Archives and Records Service – U.S. General Services Administration, 1984.
- BRADSHER, James Gregory (ed.). **Managing archives and archival institutions**. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- HEREDIA HERRERA, Antonia. **Archivística General**. Teoria y Pratica. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la diputación de Sevilla, 1991 (5ª. ed.).
- DIRECTION DES ARCHIVES DE FRANCE. **La pratique archivistique française**. Direction de Jean Favier. Paris: Archives Nationales, 1993.
- JIMERSON, Randall C (ed.). **American archival studies: readings in theory and practice**. Chicago: The Society of American Archivists, 2000.

Podemos afirmar que a arquivística como disciplina é inaugurada com a publicação do manual dos arquivistas holandeses Muller, Feith e Fruin em 1898, mas neste trabalho o documento fotográfico jamais é mencionado. A marca dessa ausência, entretanto, deve ser buscada na investigação da forma por meio da qual a fotografia, desde o seu surgimento, vai sendo difundida a partir de inúmeros usos e funções sociais. Paralelamente à disseminação do registro, conjuntos de imagens vão sendo produzidos e acumulados pelos mais variados atores sociais, sejam eles pertencentes à esfera privada – profissionais das mais variadas áreas de atuação, além dos próprios fotógrafos, colecionadores, famílias ou indivíduos, empresas – ou à esfera pública – a administração governamental, os arquivos, bibliotecas e museus. Tentaremos a seguir desenhar, mesmo que de forma lacunar, alguns

caminhos através dos quais a fotografia, ao longo dos anos, foi sendo alçada à categoria de item colecionável e preservável, bem como de documento acumulado em arquivos.

1.2 A “evidência” fotográfica e o surgimento dos arquivos institucionais

Desde sua invenção, em meados do século XIX, a fotografia tornou-se objeto de coleção por parte de indivíduos, famílias e instituições. Com relação ao universo pessoal e privado, as imagens fotográficas foram sendo colecionadas por viajantes interessados em captar e reter cenas ou paisagens exóticas, retratos foram sendo alçados à categoria de itens colecionáveis a qualquer interessado, enquanto as próprias técnicas fotográficas pioneiras e seus produtos foram, ao longo do tempo, se tornando tema de coleções⁷.

Com relação ao seu aparecimento no universo dos arquivos, essa trajetória ocorreu de forma diferenciada. No domínio das instituições, já existe referência à existência da utilização de registros fotográficos como evidência de suas atividades desde praticamente 1840, como os arquivos de fugitivos criminais das polícias da Bélgica, Suíça e do estado americano da Califórnia. Só mais tarde, porém, já na virada do século XX, os arquivos fotográficos de organismos e instituições começam a ser

⁷ Como os daguerreótipos, ambrótipos e ferrótipos, entre outros.

mencionados na literatura sobre a história da fotografia (GOLDBERG, 1991 apud BARTLETT, 1996, p. 488)⁸.

É no cerne do processo de produção e acumulação desses “novos” registros em escala institucional, para além dos espaços de vivência privada e pessoal, que se desenvolve, durante a segunda metade do século XIX, um fenômeno que muda notavelmente o próprio estatuto da fotografia – marca que até hoje lhe é peculiar. Trata-se da construção de seu valor de evidência e prova. Segundo Tagg (1993)⁹, em seu trabalho a respeito do nascimento da força de representação atribuída à fotografia em seus primórdios, os termos “evidência” e “fotografia”, na segunda metade do século XIX, foram relacionados à emergência de novas instituições e novas práticas de observação e acumulação de registros, estas últimas exercidas pelos estados nacionais das sociedades industrializadas do período, como também por uma rede de instituições disciplinares em desenvolvimento que as adotam como práticas administrativas – como a polícia, as prisões, os asilos, os hospitais, os departamentos de saúde pública, as escolas e até o próprio sistema moderno de fábricas.

Em cada um desses universos, o uso das imagens foi conformado às necessidades específicas, constituindo tipologias de imagens diferenciadas. Assim, fotografias de controle do corpo social, como as encontradas nos arquivos da polícia e dos asilos, mesclam-se a fotografias resultantes das áreas do conhecimento que buscavam

⁸ GOLDBERG, Vicki. **The power of photography**. How photographs changes our lives. New York, Abbeville Press, 1991, p. 59. A autora afirma que, ao final do século XIX e início do século XX, a polícia, os escritórios de patentes, a inteligência militar, historiadores da arte, antropólogos, pesquisadores médicos e outros ramos de profissões e de estudos constituíam arquivos fotográficos como ponto central em suas operações.

⁹TAGG, John. **The burden of representation**: essays on photography and histories. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

entender as complexas relações do corpo com seu ambiente, como os arquivos dos departamentos de saúde pública, hospitais e até mesmo as resultantes de estudos antropológicos.

Com relação à prática médica, a entrada oficial da fotografia nos serviços oferecidos por hospitais data do ano de 1878 com a criação do serviço fotográfico no Hospital Salpêtrière (FRIZOT, 1994, p. 261)¹⁰. Foi de fato só aí que a fotografia tornou-se realmente integrada à prática da medicina, como uma auxiliar no seguimento do tratamento, e para manter um registro do desenvolvimento das patologias do indivíduo. O laboratório fotográfico montado no Salpêtrière foi um dos mais bem organizados no período – instrumentalmente e também do ponto de vista da organização, com os registros numerados (FRIZOT, 1994, p. 262).

O uso da fotografia pelas agências de polícia e judiciárias como evidência, forma de prova, registro e informação visual é mencionado. Desde 1854, Ernest Lacan formula uma proposta para o serviço fotográfico de polícia. O primeiro serviço fotográfico da polícia derivado dessa prática foi criado em 1872 e a foto foi usada como instrumento de identificação de criminosos reincidentes. Em 1882 o serviço de identificação da prefeitura de polícia sob a direção de Alphonse Bertillon, começa a fazer uso de descrições antropométricas e um estúdio fotográfico foi instalado sob sua autoridade em 1888. Cada acusado tinha seu registro fotográfico de face arquivado (FRIZOT, 1994, p. 264).

¹⁰FRIZOT, Michel (ed.). **A New History of Photography**, Köln: Könemann Verlagsgesellschaft, 1998.

No campo dos estudos antropológicos, grandes arquivos de fotografias são descobertos nas sociedades etnográficas (*Royal Anthropological Institute of Great Britain, National Anthropological Archives of Washington, Peabody Museum em Harvard*) e gradualmente publicados (FRIZOT, 1994, p. 270). Sua origem está ligada às atividades de fotógrafos profissionais ou comissionados, de acordo com os projetos de estudos etnográficos que ocorreram na época.

Queríamos sublinhar que, nesse contexto de mudanças, as noções de documentação fotográfica e evidência vão tomando forma, dentro de um horizonte no qual a observação e o registro são lados de uma mesma moeda, a que possibilita a detenção do controle e do poder sobre o conhecimento. Isso explica em parte a sua ampla utilização nas mais variadas áreas do conhecimento científico do período, notadamente as voltadas ao estudo social, nas quais a imagem fotográfica tem seu emprego instrumental na construção dos discursos profissionais. Nas palavras de Tagg (1993, p. 5),

o desenvolvimento de novos aparatos regulatórios e disciplinares está ligado, no século XIX, à formação das novas ciências sociais e antropológicas – criminologia, psiquiatria, anatomia comparada, teoria dos germes, sanitarismo etc – e aos novos tipos de profissionais associados a elas¹¹.

Essa época, que testemunha a emergência e o reconhecimento oficial da fotografia instrumental, é a mesma que inaugura a disseminação de seu uso na área científica. Neste domínio, o registro fotográfico é, privilegiadamente investido do sentido de precisão e de prova, o que, de resto, vai marcar também sua utilização em áreas do conhecimento tais como a arqueologia e arquitetura. É interessante notar que este não é um caminho de mão única no desenvolvimento da história da fotografia, que,

• _____
¹¹ Todas as citações diretas de obras em língua estrangeira – inglês, francês e espanhol – presentes neste trabalho, foram por nós traduzidas.

no mesmo período, mas em outros círculos, assiste aos debates em torno da aceitação e valorização de seu caráter artístico, por exemplo – o movimento pictorialista é o caso exemplar dos embates em curso relativos ao estabelecimento do caráter objetivo ou subjetivo atribuído à imagem fotográfica¹². Tagg (1993) assinala que este quadro de ambivalência do caráter a que vai ser dotado o meio de registro fotográfico marca o período e deve ser entendido a partir da noção de que a institucionalização das regras e protocolos relativos à construção do estatuto desse mídia, ainda estava sendo negociada.

Assim, no campo científico de forma geral, é o valor de precisão e de prova que vai ser agregado ao registro fotográfico, estabelecendo as bases do produtivo sistema de documentação originado nesse período.

1.3 Gênese dos primeiros conjuntos fotográficos em instituições de guarda documental

Nas obras dedicadas à história da fotografia, não há muitas menções à trajetória do registro no ambiente das instituições de memória já existentes como arquivos, bibliotecas e museus. Esse circuito social no interior do qual obteve seu reconhecimento como item de coleção e de arquivo, só raramente é mencionado na

• _____
¹²O pictorialismo foi um movimento de oposição à conceituação e à valorização da fotografia exclusivamente como técnica, afastada de qualquer sentido estético e artístico. Conferir o assunto em MELLLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. **Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

bibliografia¹³. Entretanto, encontramos alguns dados interessantes que podem nos ajudar a entender a forma como o registro fotográfico transfere-se do âmbito das atividades privadas para as instituições, públicas ou não, de guarda de acervo.

Um dado digno de nota é o fato de que o ano de 1851 assiste ao estabelecimento do depósito legal obrigatório de fotografias na Biblioteca Nacional em Paris. Segundo Frizot (1994, p. 93), essa iniciativa tem como uma das explicações a idéia de similaridade que a fotografia teria com os impressos e uma de suas conseqüências foi alçar a fotografia a um patamar correspondente aos seus rivais como a pintura, os impressos e a gravura. No mesmo momento foi também instituída a proteção de direito de reprodução (*copyright*) e direitos para as fotos vendidas. É interessante notar que, em sua origem, o documento fotográfico segue as regras padronizadas já instituídas para material bibliográfico, como o depósito obrigatório, e é introduzida no circuito das bibliotecas.

Assim, a Biblioteca Nacional e, ainda, os Arquivos da Comissão de Monumentos Históricos serão, na França, as duas primeiras instituições a acolher fotografias. Provas fotográficas publicadas em fascículos desde 1851 e depositadas na Biblioteca Nacional pela via do depósito legal vão constituir o núcleo de coleções de fotografias da instituição. Alguns fotógrafos espontaneamente depositam as provas fotográficas, ao passo que as doações ou as compras virão complementar esse fundo (MONDENARD, 1994)¹⁴.

¹³Mencionamos aqui as obras de FRIZOT (1998), já citada e ROSENBLUM, Naomi, **A world history of photography**. New York: Abbeville Press, 1984, mas outras poderiam estar incluídas, embora refiram-se somente de forma tangencial à temática da constituição de arquivos fotográficos numa perspectiva histórica.

¹⁴MONDENARD, Anne de. Des documents d'une apparente objectivité. In: **Photographier l'architecture 1851-1920**. Colléction du Musée des Monuments Français. Paris: Editions de la reunion des Musées Nationaux, p. 17, 1994.

Com relação à Comissão de Monumentos Históricos, esta encontra-se na origem da Missão Heliográfica, primeiro comando do Estado passado a cinco fotógrafos designados em 1851 para realizar um primeiro recenseamento do patrimônio arquitetônico francês antes de sua restauração. A administração francesa não publica esse material, arquivando as imagens sem propor qualquer utilização (MONDENARD, 1994, p. 18). Não sabemos qual foi a forma de arquivamento e de recuperação desse conjunto mas apontamos para o fato dele constituir, do ponto de vista de seu contexto de produção documental, um primeiro conjunto orgânico de documentos fotográficos no âmbito da administração pública francesa, pois que claramente proveniente de uma atividade de uma organização governamental. Inclusive, a partir dos anos de 1870 a administração francesa contrata os serviços de outros fotógrafos para que se reúna, de forma mais sistemática, as imagens representantes dos edifícios classificados pelo patrimônio francês, o que denota uma vontade administrativa recorrente em produzir documentos fotográficos consoante necessidade organizacional.

Por volta da metade do século XIX, com o aparecimento de instituições associativas como a Sociedade Heliográfica fundada em Paris (1851), e logo substituída pela Sociedade Francesa de Fotografia (1854), bem como sua contemporânea inglesa Sociedade Fotográfica (1853), mais tarde Real Sociedade Fotográfica, há um encorajamento da disseminação da prática que, nestes países, estava se deslocando de uma fase privada em direção ao domínio público, com a ajuda dessas associações. Como resultado da existência e do trabalho delas, revistas especializadas começam a surgir e, ao lado de outros trabalhos e manuais, ajudam

a popularizar as técnicas fotográficas (FRIZOT, 1998). Além disso, essas sociedades de fotografia custodiam coleções de registros fotográficos. Seguem-se à fundação das sociedades francesa e inglesa o aparecimento, na Áustria, da primeira sociedade de fotografia, formada em 1861, enquanto a *Photographic Society of Philadelphia* foi formada nos Estados Unidos em 1862.

A partir de 1860, com a expansão da fotografia na prática dos estúdios, por um lado, e como resultado dos movimentos de viajantes, exploradores e turistas por outro, organismos públicos, a Marinha, o Exército e uma variedade de agências e escritórios de documentação nacional tornam-se os maiores contratantes de serviços fotográficos (FRIZOT, 1998, p. 149). Ou seja, há, por parte do Estado, produção documental fotográfica.

Além de produzir imagens, o Estado também passa a adquiri-las. A documentação fotográfica dos eventos da Comuna de Paris, por exemplo – ao lado de outras conservadas por seu valor histórico, como a Guerra da Criméia, a Guerra de Secessão Americana, coleção de retratos reunidos por famílias aristocráticas como os Habsburgos – lançou a fotografia, anteriormente um fenômeno com efeitos mais rarefeitos, em bases mais sistemáticas, passando das mãos de particulares responsáveis por sua produção ou acumulação, para a guarda formal do governo.

Que o dispositivo fotográfico adquiriu, tão logo sua circulação e consumo atingiram níveis de grande abrangência, um caráter documental, é bastante notório. Mas a origem dos acervos em instituições ainda não mereceu estudos mais direcionados a aprofundados. É bastante raro encontrarmos informação precisa sobre os conjuntos

fotográficos recebidos pelos arquivos no século XIX, sobre a forma de sua aquisição – se exclusivamente conjuntos fotográficos ou se documentos fotográficos no interior de fundos arquivísticos orgânicos – ou sobre o contexto de sua produção e acumulação. Veremos adiante que, quando a fotografia começa a ser diretamente mencionada nos manuais de arquivística – como em Schellenberg (2002)¹⁵ – já o é de forma naturalizada como documento diferenciado e, portanto, situado na zona fronteira entre as áreas da arquivística e da biblioteconomia.

Assim, na produção de manuais e textos normativos ou teórico-metodológicos na área da arquivologia, é ainda mais raro encontrarmos estudos que procurem historicizar a trajetória do documento fotográfico no universo das instituições de arquivo. Uma exceção é o trabalho de Pescador Del Hoyo (1986)¹⁶, que fornece alguns dados interessantes sobre o documento fotográfico nos arquivos. Segundo ela, a notícia mais antiga recolhida é a dos arquivos públicos do Canadá, que fizeram uma seção especial desse tipo de documento em 1908. Com relação à legislação, por exemplo, o decreto dos comissários do povo na URSS, de fevereiro de 1926, parece ser a mais antiga iniciativa nesta área, ordenando a integração, nos arquivos centrais, dos positivos e negativos fotográficos e cinematográficos que tiveram interesse para a história da Revolução de Outubro. Na Alemanha, depois da I Guerra Mundial, se recolheu todo o material fotográfico do *Reicharchiv* fundado em 1920, produzindo-se um desdobramento entre fotografias e filmes, em 1935, ao criar para estes uma instituição especial. Os arquivos nacionais em Washington também constituiriam seção especial para esses documentos em 1934. Em outros países formaram-se arquivos independentes, como já mencionado na URSS, cujo exemplo

¹⁵SCHELLENBEG, T. R. **Arquivos Modernos**: Princípios e Técnicas. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

¹⁶PESCADOR DEL HOYO, Maria Del Carmen. **El Archivo**. Instrumentos de trabajo. Madrid: Ediciones Norma, 1986.

seguiu a Polônia em 1955, criando arquivos especiais para a “documentação mecânica” (PESCADOR DEL HOYO, 1986, p. 30). Com frequência, depósitos especiais são reservados a filmes, até mais do que a fotografias, e esta especialização em relação aos locais de armazenamento – que deve ter como argumento a questão da preservação – pode ter contribuído para a prática de separação desses registros do restante de documentos já depositados nos espaços tradicionais dos arquivos.

No Brasil, uma coleção fotográfica notória e considerada como uma das primeiras a ser formada no mundo é a coleção reunida pelo imperador D. Pedro II. As peças integrantes, dispostas avulsas ou em álbuns, dizem respeito a registros coletados pelo Brasil e por todo o mundo, com uma tipologia de assuntos variada: retratos de personalidades, vistas, documentação de obras de engenharia do século XIX, reportagens, ensaios antropológicos, entre outras. A Biblioteca Nacional, instituição que tem a guarda da coleção, mantém também correspondência do imperador com diplomatas brasileiros, editores e fotógrafos no exterior, relativa à aquisição daquele material fotográfico. Todo o acervo integra a coleção Tereza Maria Christina (HERKENHOFF, 1996, p. 225)¹⁷.

Na França, na segunda metade do século XIX, outras instituições constituíram importantes fundos ou coleções de fotografias, como a *École des Ponts et Chaussées* e a *École des Beaux-Arts* (MONDENARD, 1994, p. 18), seja por compra ou doação. Outras, como a *Bibliothèque Historique de la Ville de Paris* encomendaram a fotógrafos a produção de conjuntos fotográficos. Enquanto eram

¹⁷HERKENHOFF, Paulo. **Biblioteca Nacional**. A história de um acervo. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1996, p. 225,

constituídos, ainda não se encontravam tão comumente nos ambientes dos arquivos históricos, já possuidores de vasta documentação escrita. Daí pode-se explicar a ausência da problematização do documento fotográfico no manual de 1898 produzido pela Associação de Arquivistas Holandeses.

No Brasil provavelmente a mesma situação deve ter ocorrido, com a progressiva acumulação de fundos e coleções em instituições diversas que já utilizavam a fotografia em suas rotinas institucionais e profissionais, mas a passagem de arquivos e coleções para a esfera pública das instituições de memória nacionais (Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional, Museu Histórico Nacional, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, entre tantos outros), só mais tarde se fez sentir e de forma muito rudimentar do ponto de vista de questionamentos metodológicos específicos a esse tipo de fonte. A partir da década de 1970, com a progressiva importância devotada às novas fontes para o estudo da história — dentre as quais, a imagem em geral e a fotografia em particular —, há uma valorização desses fundos e coleções fotográficas, constituídos no século XIX e boa parte do XX. As abordagens do material, em sua maioria, detêm-se nos aspectos referenciais do documento, nos aspectos de autoria para uma história da fotografia, o que também contribui para uma super valorização do item fotográfico como peça única e a não problematização de seu caráter de peça integrante de uma coleção ou fundo arquivístico orgânico.

1.4 O documento fotográfico nos manuais de arquivística

1.4.1 O manual dos holandeses: a marca da ausência

Embora no final do século XIX outros países já dispusessem de um pensamento e práticas arquivísticas, como a França e Alemanha, o esforço por sistematizar numa obra os princípios que fundariam a prática da disciplina arquivística é atribuído aos holandeses, a partir da publicação do Manual de Arranjo e Descrição de Arquivos, de 1898 (ARQUIVO NACIONAL, 1973)¹⁸. Segundo Cook (1997, p. 21), a maior contribuição do manual holandês estaria relacionada à articulação de princípios e normas relativas tanto à natureza quanto ao tratamento dos arquivos, além, evidentemente, da importância de terem desenvolvido as noções basilares para a teoria e metodologia de organização de arquivos, representadas pelo respeito aos fundos (conceito de proveniência) e à ordem original dos documentos (conceito de respeito à ordem original). Essas duas noções são a coluna vertebral que sustenta a organização de arquivos, tendo em vista a elucidação de seu contexto de produção administrativo, que se mantêm bem pertinentes até hoje.

O Arquivo Nacional do Brasil manda editar a obra, pela primeira vez, em 1960. Escrito por S. Muller, J. A. Feith e R. Fruin, o trabalho era considerado a mais séria publicação técnica sobre questões de classificações, arranjo e descrição arquivística e, segundo o então diretor do Arquivo Nacional, José Honório Rodrigues, “conserva

¹⁸ARQUIVO NACIONAL. **Manual de arranjo e descrição de arquivos**. Preparado pela Associação dos Arquivistas Holandeses. 2ª edição. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1973 (originalmente publicado em 1898).

até hoje sua força original, não superada por nenhum trabalho posterior” (ARQUIVO NACIONAL, 1973, p. 9).

Conforme dito anteriormente, não há menção neste manual aos documentos fotográficos, estando circunscrito os tipos de documentos que comporiam os arquivos aos documentos escritos, desenhos e matéria impressa. Assim, no capítulo I, “A origem e composição dos arquivos”, o primeiro item traz a definição: “Arquivo é o conjunto de documentos escritos, desenhos e material impresso, recebidos ou produzidos oficialmente...” (ARQUIVO NACIONAL, 1973, p. 13).

Mais abaixo, no parágrafo “Documentos escritos, desenhos e matéria impressa”, os autores declaram seu entendimento quanto à definição dos tipos de documentos a que se referem quando usam aquelas classificações: “Por ‘desenhos’ entendem-se os mapas e cartas freqüentemente achados nos dossiês, tanto os que se fizeram por ordem dos órgãos administrativos ou funcionários, quanto os que lhe foram enviados para esclarecimento de questões correlatas. Não há a menor razão para excluir dos arquivos tais mapas. O mesmo se aplica aos ‘documentos impressos’, com freqüência presentes nos arquivos, especialmente desde o fim do século XVII. A circunstância de ser impressa uma carta, cujas numerosas cópias se destinassem à expedição, ou de o serem as deliberações de um conselho (ou resumos das mesmas) endereçadas aos membros da assembléia, em vez de simplesmente escritas à mão em várias cópias, não representa, como é óbvio, razão alguma para descartar tais papéis do acervo. A definição refere-se apenas, aos documentos escritos, desenhos e matéria impressa. Outros objetos não podem formar parte do acervo”.

É interessante observar que, exatamente neste ponto do texto, há uma referência a uma nota do tradutor (Manoel Adolpho Wanderley), na qual este observa que “a definição foi redigida há muitos anos, antes de generalizadas as reproduções fotográficas, ou outras. Se escrita hoje, nela seriam, sem dúvida, incluídas”. O tradutor, com esse enunciado, tenta atualizar o escopo do trabalho à realidade do panorama arquivístico de meados do século XX, quando os documentos fotográficos já eram parte integrante dos conjuntos documentais existentes.

Apenas uma investigação mais focada nas circunstâncias de produção deste manual no contexto arquivístico holandês do final do século XIX poderia lançar alguma luz sobre o porquê de tão limitada tipologia de documentos considerados típicos de arquivo. Uma das possíveis chaves de entendimento seria considerar a situação objetiva com a qual trabalharam, criando idéias e métodos que se pretendiam abrangentes a partir de uma situação particular. Ainda seguindo a análise feita por Cook (1997, p. 21), concordamos com ela quando aponta que o manual trata de um tipo específico de arquivo, aquele composto por documentos governamentais, de caráter público, ou de corporações, com transferência ordenada a depósitos de arquivo. Rejeita francamente a inclusão dos arquivos privados, pessoais e familiares, por exemplo, do rol dos arquivos que se consideraria “um todo”, retirando-lhes, *a priori*, o caráter orgânico tão caro à definição dos típicos arquivos da administração. Caberia às bibliotecas o tratamento desses tipos de documentos não orgânicos e eles ficam fora do escopo do manual. Por ora apontamos apenas a pertinência em se considerar o conceito ou a noção de organicidade como sendo peça-chave para se compreender um dos aspectos pelos quais o documento fotográfico

historicamente foi sendo considerado problemático do ponto de vista de se adaptar às normas e conceitos arquivísticos, tanto quanto o foram também os conjuntos documentais de caráter privado e pessoal, ou seja, que se diferenciavam de um certo modelo de arquivo administrativo então considerado o arquivo por excelência.

1.4.2 A menção aos “novos documentos” em Jenkinson

Partindo para outra obra fundamental, o trabalho de Jenkinson (1966)¹⁹, publicado pela primeira vez em 1922 e contando com uma segunda edição em 1937, sublinhamos algumas palavras de Roger H. Ellis na introdução da obra (edição de 1966), na qual também procura atualizar o original em relação às mudanças ocorridas na chamada moderna administração. Assim, registra as mudanças ocorridas no cenário arquivístico, dentre elas, a complexificação das instituições, a maior produção de documentos, o surgimento de novas tecnologias e de novos tipos documentais. Menciona claramente que a máquina administrativa tem produzido documentos em novos formatos – gravações sonoras, filme fotográfico, entre outros – que colocam ao arquivista uma série de novos problemas mais complexos do que a visão de Jenkinson (1966, p. vi) poderia abarcar em 1937.

Na sua obra, Jenkinson se preocupa em apontar as qualidades que dotam os arquivos de suas características de distinção e valor, como as de imparcialidade e autenticidade (1966, p.156) e as regras por meio das quais essas qualidades podem

¹⁹JENKINSON, Hilary. **A manual of archive administration**. A reissue of the second edition. London, Percy Lund, Humphries & Co. Ltd., 1966.

e devem ser preservadas. Ao mesmo tempo, procura tornar preciso o conceito de documento, embora admita a dificuldade em delimitá-lo. Parte de uma distinção entre fontes para os estudos históricos – num escopo abrangente que inclui tradição oral, narrativas contemporâneas, memórias pessoais, entre outras – e os documentos encontrados nos arquivos – que seriam evidências “de primeira mão”, que assegurariam o conhecimento preciso do fato. Às outras fontes, caberia um papel secundário, de evidências “suplementares”, que possibilitariam o conhecimento das circunstâncias acerca do fato (1966, p. 4). Os documentos de arquivos seriam definidos também devido ao seu caráter oficial, proveniente do fato de terem tomado parte de uma transação oficial, somado à intenção de guarda tendo em vista manter essa referência oficial.

Jenkinson, tão voltado à defesa das características que constituiriam as qualidades dos documentos de arquivo – as evidências por excelência – não se aprofunda na questão dos tipos de registros integrantes dos arquivos modernos, embora já aponte para a existência inegável de “novos materiais” e “novos métodos” de se fazer negócios ou transações (1966, p. 157 e 165).

De forma pontual, encontramos registradas no manual alusões aos materiais iconográficos, gráficos, sonoros, fílmicos. Cita que em certos documentos, como cartas por exemplo, podem vir integrados retratos e outras imagens ou mapas, constituindo esses últimos, ao lado de plantas, os itens mais comumente anexados ou incorporados a documentos (1966, p. 6). Dessa afirmação podemos concluir que a visão de Jenkinson em relação à documentação não escrita – gráficos em geral e iconográficos em particular – mostra uma maior intimidade com esses materiais, já

que aponta a sua existência entre os chamados típicos documentos de arquivo, os arquivos da administração. Mas seu olhar ainda traz a marca da consideração desses materiais como não possuidores de um caráter orgânico (vêm anexados ou integrados aos típicos documentos de arquivo), como residuais em relação à massa documental acumulada (constatação que pode provir de sua experiência no *Public Record Office*), características que os aproximariam do conceito de fontes ou evidências suplementares ao conhecimento das circunstâncias do fato e os afastariam das fontes ou evidências de primeira mão, como seriam as cartas nas quais viriam anexados.

Jenkinson (1966, p. 6-7) conclui, mesmo considerando a dificuldade de definição do que seria ou não um documento, que

documento como item admissível à classe dos arquivos são todos os manuscritos em qualquer material, todo documento original produzido por máquina de escrever e todo documento original reproduzido mecanicamente por intermédio de formas variadas de reprodução, inclusive fotomecânicas. Somados a esses, todas as outras evidências materiais, incluindo ou não signos numéricos ou alfabéticos, que tomaram parte ou foram anexados, ou que tenham sido razoavelmente supostos como tendo tomado parte ou terem sido anexados a documentos específicos como definidos.

Dessa forma Jenkinson dá um passo à frente na admissão de outros tipos de registros compondo os arquivos, mas seus exemplos sempre os relegam ao papel de evidências suplementares, que auxiliariam o conhecimento do fato, proporcionado pela documentação oficial, tratando-os assim – todos como documentos - mas de forma bem diferenciada.

Nesta época, a par o fato da fotografia estar presente como item de arquivo e de coleções, seu uso instrumental se intensifica muito em função de sua capacidade de reproduzir qualquer tipo de documento e de objeto. Não causa espanto haver

menção, no manual, às possibilidades crescentes da reprodução fotográfica nos arquivos, enfatizando seu potencial instrumental de preservação de papéis e outros materiais de arquivo (1966, p. 162). Fica mais evidente sua falta de consideração da fotografia como documento quando menciona os “novos materiais”, ainda não familiares, mas que no futuro podem ser acrescentados aos cuidados do arquivista (1966, p.164), citando como exemplos os filmes cinematográficos e os registros sonoros, deixando de lado o registro fotográfico. Inclusive, pondera

que os novos materiais serão acrescentados, parece inevitável. Já em 1910 a municipalidade de Bruxelas considerava a questão da preservação de filmes cinematográficos [...] e apesar de até agora este problema não ter despertado a atenção dos arquivistas em geral, seu reconhecimento não pode ser adiado. As últimas adições aos repositórios nacionais antecipam claramente a inclusão do registro filmico e do registro sonoro [...] na máquina da administração pública e sua subsequente *preservação* como documentos de arquivo (1966, p.165).

Grifamos a palavra preservação para chamar a atenção para o fato de que, coincidentemente ou não, já em Jenkinson notamos uma forma de abordagem dos chamados “novos materiais” que ficaria como uma espécie de marca da arquivística em relação ao tratamento desses registros: a super valorização dos trabalhos de conservação, que inclusive ajudou a cunhar a equivocada expressão “materiais especiais” para designar a maioria dos documentos compostos por imagem e/ou som, em detrimento da problematização de sua entrada como registros de arquivo, como qualquer outro produzido e/ou acumulado pela administração pública, privada, ou por pessoas ou famílias.

1.4.3 Schellenberg e a entrada do documento fotográfico na agenda dos arquivos modernos

Nos trabalhos de Schellenberg, que inicia sua carreira como historiador, mas dedica-se à administração arquivística, a partir da década de 1950 encontraremos a abordagem mais direta aos documentos fotográficos. Em dois de seus trabalhos, “Arquivos modernos: princípios e técnicas” e “The management of archives”²⁰, todos escritos entre os anos de 1950 e 1960 e publicados no Brasil, podemos observar seus esforços por compreender o papel dos documentos não só fotográficos, mas cartográficos e audiovisuais no domínio dos arquivos, bem como de propor sua inserção neste universo por meio do tratamento técnico desses materiais. Podemos afirmar que suas idéias, na época bastante influentes no pensamento e na prática arquivísticas, ainda hoje influenciam fortemente a abordagem comumente empregada pelas instituições de arquivo àqueles tipos de fontes.

O livro “Arquivos modernos: princípios e práticas”, originalmente publicado em 1956, foi um produto em consequência do tempo em que passou na Austrália, como conferencista, por meio de um patrocínio do programa de intercâmbio *Fullbright*. Trata, de forma geral, dos problemas advindos da administração de documentos públicos, contendo os princípios básicos (conceitos) e as técnicas da administração de documentos e constitui-se num manual de procedimentos aplicados à documentação tanto pública quanto privada numa perspectiva integralizada, que

²⁰SCHELLENBERG, T. R. **Arquivos modernos**: princípios e técnicas. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002 (originalmente publicado em 1956) e SCHELLENBERG, T. R. **The management of archives**. Washington D.C: National Archives and Records Administration, 1988 (originalmente publicado em 1965 e publicado no Brasil pelo Arquivo Nacional sob o título “Arquivos privados e públicos: arranjo e descrição”).

sublinha a importância de estarem ligados os documentos desde seu estágio corrente até seu destino como acervo permanente. A sua primeira edição brasileira ocorreu em 1973. Nele, encontramos inseridos de forma “natural” os documentos fotográficos como itens integrantes dos arquivos, mas uma leitura mais atenta revela a dificuldade do autor em diversos momentos em realmente considerá-los pertencentes aos arquivos, como o são os documentos mais convencionais. Notam-se frequentemente enfoques diversificados na abordagem, dependendo do assunto ou etapa teórico-metodológica com a qual ele esteja lidando. Vejamos alguns exemplos.

No capítulo 2, “Natureza dos arquivos”, no item reservado à “definição de arquivos modernos” (2000, p. 40), destacamos a definição do autor em relação a documentos de arquivos (*records*):

Todos os livros, papéis, mapas, fotografias, ou outras espécies documentárias, independentemente de sua apresentação física ou características, expedidos ou recebidos por qualquer entidade pública ou privada no exercício de seus encargos legais ou em função das suas atividades e preservados ou depositados para preservação por aquela entidade ou por seus legítimos sucessores como prova de suas funções, sua política, decisões, métodos, operações ou outras atividades, ou em virtude do valor informativo dos dados neles contidos.

Se comparado com Jenkinson, por exemplo, notamos uma abrangência maior quanto aos tipos documentários e, no que diz respeito ao documento fotográfico, a inserção expressa da fotografia entre os poucos exemplos de categorias documentais assinaladas.

Definições estabelecidas, partimos para o capítulo 3, “Paralelo entre biblioteca e arquivo”, no item “Diferenças no acervo” (2000, p. 44), no qual o autor aponta um elenco de exemplos para ilustrar algumas situações em que documentos podem se

encontrar, do ponto de vista de sua conceituação, num cruzamento entre os domínios biblioteconômico e arquivístico. O primeiro exemplo diz respeito a certo tipo de material audiovisual, os filmes cinematográficos, bem como aos materiais cartográficos, que suscitariam interesse em ambos os domínios. No que concerne ao primeiro tipo, as películas cinematográficas, “quando produzidas ou recebidas por uma administração no cumprimento de funções específicas, *podem* ser consideradas arquivos²¹”. Ainda segundo Shellenberg, as cópias desses filmes são equivalentes às duplicatas de livros e, dessa forma, podem se tornar disponíveis por meio da ação de uma biblioteca, mais do que pela de um arquivo, considerando este acesso para fins recreativos e educativos. Não fica claro sua opinião sobre o uso possível do original ou cópia filmográfica como prova autêntica da atividade que a gerou no interior de um órgão ou instituição pública ou privada e o fato de serem disponibilizadas cópias não significa que o uso deva privilegiar finalidades recreativas e educativas. Embora sem conter nenhuma citação explícita aos documentos fotográficos, assinalamos essa postura com relação aos materiais audiovisuais como um exemplo do estágio de compreensão destes no cenário arquivístico na época de produção da obra. Do exposto, notamos que, para Schellenberg, há documentos que, para além de sua proveniência ou pertencimento a um conjunto, “naturalmente” situam-se em regiões fronteiriças, podendo pertencer a universos tão díspares quanto bibliotecas e arquivos.

Ainda no mesmo capítulo, no item “Diferenças nos métodos” (2000, p. 47), relaciona as formas variadas de abordagem dos materiais documentais em bibliotecas e em arquivos. Inicia sua explanação aproximando-se exatamente dos chamados

²¹ Grifo nosso.

*materiais especiais*²² como se estes fossem a expressão máxima das formas documentárias, por excelência, “fronteiriças” entre os mundos biblioteconômico e arquivístico. Assim, seguindo seu raciocínio,

ao discutir as diferenças entre os métodos empregados, abordarei primeiro as técnicas que se aplicam a materiais especiais que tanto podem ser mantidos por bibliotecas como por arquivos. Esses materiais, convém lembrar, têm em comum a característica de consistirem em peças individuais, separadas umas das outras, cada qual com significado próprio, independentemente de sua relação para com os demais. E, desde que consistem em peças avulsas, podem-se seguir os métodos biblioteconômicos no seu arranjo e na sua descrição, pois tais técnicas, de modo geral, se aplicam a peças avulsas. Esses materiais especiais podem, é lógico, ser reunidos em coleções como de manuscritos, de filmes, ou ainda de fotografias. [...]. Conquanto tais coleções possam ser consideradas semelhantes em caráter a um grupo de arquivo (*archival groups*), falta-lhes a coesão própria dos arquivos, que deriva da correspondência destes com uma atividade ou fim. Os métodos de arranjo e de descrição de tais coleções são de certo modo semelhantes àqueles empregados para os grupos de arquivos. Os bibliotecários e arquivistas, portanto, podem igualmente contribuir na elaboração de um método destinado ao tratamento desse material.

É digno de nota o fato das referências aos materiais não textuais de variadas formas, os chamados “materiais especiais” encontrarem-se referidos, no livro de Schellenberg, no capítulo que trata dos paralelos entre os universos da biblioteca e do arquivo, conformando-os neste trabalho, a um espaço de cruzamento, de interseção entre os dois mundos. Também vale observar a avaliação do autor à falta de “correspondência” desses materiais com “uma atividade ou fim” que seria de certa forma inerente à condição desses materiais, isto é, não conteriam a qualidade de organicidade, uma das constituintes dos documentos típicos de arquivo. A falta de um caráter orgânico explicaria a falta de um lugar de pertencimento desses documentos, ora podendo ser tratados como de arquivo, mas notadamente sendo mais considerados como de biblioteca. O documento fotográfico aí não é encarado como podendo ser, naturalmente, um documento de arquivo. Essa visão, hegemônica durante uma boa parte da história da arquivística, contribuiu certamente

• _____
²² Grifo nosso.

para a visão, ainda preponderante, de que esses materiais são especiais, que merecem tratamento diferenciado, muito mais baseado nos métodos biblioteconômicos do que nos arquivísticos. E contribuiu também para a falta de uma busca pela correspondência às atividades e funções que originaram trabalhos fotográficos institucionais, certamente menos evidentes das portadas pelos documentos escritos.

Em outro trecho do manual, o autor enfatiza que a diferença básica entre os métodos aplicados nas duas áreas – bibliotecas e arquivos – são decorrentes “da própria natureza dos materiais” com que lidam os profissionais de ambas as áreas, estando o bibliotecário devotado ao tratamento de “unidades avulsas e indivisíveis, cada uma tendo seu valor próprio”, enquanto o arquivista voltado a “unidades que são agregadas ou unidades menores cujo valor deriva, ao menos em parte, de sua relação com outras” (2000, p. 50). O argumento construído em torno da especificidade dos documentos evidencia a idéia de que a qualidade do que é ou não orgânico do ponto de vista arquivístico pode ser determinada pela natureza do material em questão e se afasta do raciocínio que leva a considerar a organicidade como um valor descolado do tipo ou natureza documental, mas próximo da produção arquivística, que engloba as etapas de produção e de acumulação dos documentos.

Para finalizar o capítulo sobre a confluência das áreas de tratamento de arquivo e biblioteca, o autor aponta a etapa de trabalho onde mais naturalmente a metodologia biblioteconômica poderia ser útil se adaptada às necessidades arquivísticas, qual seja, a etapa de descrição física e indexação de documentos, notadamente “certos tipos de materiais especializados”. Para estes,

as técnicas biblioteconômicas de catalogação e indexação, por exemplo, podem ser aplicadas, com pequenas alterações, a *tipos especiais de material de arquivo* (grifo nosso) que consistem em peças avulsas, tais como mapas, plantas, filmes, diapositivos e discos (2000, p.51).

Fica evidente a forma ambígua com que aborda esses “tipos especiais de material de arquivo”, que ao fim e ao cabo restam mal tratados em ambas as instituições.

No capítulo 11, “Pontos essenciais da administração de arquivos de custódia”, no primeiro ponto ressaltado, “Natureza dos arquivos modernos”, o autor concorda com os novos contornos a que estão sujeitos os arquivos num contexto moderno de administração, expressos, entre outras formas, nas novas espécies documentais. Segundo ele, “os arquivos públicos modernos [...] são produzidos por todos os tipos de duplicadores modernos e, devido a isso, apresentam diversas formas físicas, tais como livros, papéis, mapas e fotografias” (2000, p. 155). Tais formas, acrescidas da difícil identificação, da pulverização de fontes produtoras de documentos dentro de uma mesma esfera administrativa, da dificuldade de determinação de conteúdo, da diversidade de tipos de ordenação, entre outras características, seriam elementos identificadores dos modernos arquivos da administração contemporânea.

Do exposto, apreende-se que Schellenberg oscilava entre considerar os documentos especiais como região de fronteira entre os mundos do arquivo e da biblioteca, na medida em que aos arquivos era facultado a capacidade de “mantê-los” (e a palavra é pertinente para expressar a falta de naturalidade em considerá-los parte integrante dos acervos arquivísticos), mas tendendo a defender a maior aplicabilidade dos métodos biblioteconômicos a esses materiais por serem, “por sua natureza”, individualizados, não orgânicos, passando por chamá-los de tipos especiais de material de arquivo, até citá-los como exemplos típicos das novas formas

documentais da moderna administração. Acreditamos também que a transformação ocorrida no contexto arquivístico entre os séculos XIX e XX com a passagem da idéia de administração como um todo orgânico, completo, portando tipos documentais mais estabilizados – advinda da idade média e do início da era moderna – para uma administração complexa, inter-relacionada e seccionada – portando novos tipos de documentos totalmente diferenciados quanto à natureza, códigos de leitura, e, sobretudo, à forma de produção e acumulação –, deve ser um elemento a ser levado em conta na abordagem desses manuais, que procuravam lidar com um fenômeno, então, bastante novo.

Por último, no capítulo 15, “Arranjo de papéis ou arquivos privados”, o autor menciona novamente as fotografias como documentos, no item “Componentes das coleções”. Nele, apresenta a forma americana de tratamento dessa documentação com a possibilidade de divisão tipológica dos papéis privados. Neste sentido, três grandes divisões seriam realizadas, uma classe de audiovisuais, na qual estariam inseridos os filmes, fotografias e discos, uma classe cartográfica, com mapas e plantas, e por último uma classe de documentos textuais, com correspondências, relatórios, entre outros tipos de registros (2000, p. 271-272). Interessante pensar que Schellenberg parecia mais confortável por tratar fotografias no interior de papéis ou arquivos privados, outro conjunto que se apresentava como diferencial em relação aos fundos arquivísticos tradicionais. Não tendo como se fiar numa qualidade orgânica que lhes seria natural, a fotografia, ao lado de outros documentos no interior de arquivos privados, compartilhariam dessa falta e seriam tratados sob novos parâmetros.

O livro “The management of archives”, escrito após sua aposentadoria em 1963 obteve uma versão em português editada pelo Arquivo Nacional com o título “Arquivos privados e públicos: arranjo e descrição”²³, porém, sem os capítulos referentes ao arranjo e descrição de documentos cartográficos e pictóricos. Considerado por muitos um livro controverso, nele o autor defende a idéia de que os princípios e técnicas aplicados aos documentos públicos podem também ser aplicados, com modificações, a documentos privados, especificamente os materiais de coleções privadas de origem recente, cuja grande parte possui caráter orgânico de material de arquivo. Privilegiando os princípios e técnicas relacionados ao arranjo e descrição de documentos de valor permanente, parte da classificação tripartida entre documentos textuais, cartográficos e pictóricos, segundo o livro, as três maiores classes de documentos e, em relação aos trabalhos anteriores, a obra introduz novas informações notadamente acerca do tratamento das classes específicas de documentos cartográficos e pictóricos (1988, p. V-XXXII).

A introdução desses capítulos, especialmente dedicados ao arranjo e descrição dos documentos cartográficos e pictóricos, é marca interessante desse trabalho, ao lado de outros capítulos que discutem as relações entre os campos de conhecimento biblioteconômico e arquivístico. Além dessas, outras questões são abordadas, como as marcas diferenciais com relação aos princípios e técnicas de cada campo e a aplicação dos princípios e técnicas arquivísticas nos mais variados tipos e conjuntos documentais (e, nesse sentido, avança nas discussões sobre o tratamento de grupos de arquivo, coleções de manuscritos e itens documentais, no que se refere às etapas de arranjo e descrição – procurando abranger outras formas de

²³ SCHELLENBERG, T. R. **Documentos públicos e privados**: arranjo e descrição. RJ: Ministério da Justiça / Arquivo Nacional, 1963.

acumulações documentais fora do domínio, já seguro e conhecido, dos fundos administrativos fechados e estabilizados).

Se por um lado a existência de tal capítulo dedicado a classes de documentos, digamos, não convencionais em arquivos, denota um avanço em termos da relevância que esses documentos assumem para o tratamento arquivístico, por outro podemos também identificar neste destaque o germe do caráter extraordinário e da qualidade de especialidade historicamente conferidos aos documentos imagéticos no campo do conhecimento arquivístico.

Observamos que é nos trabalhos de Schellenberg que mais notadamente as aproximações entre documentos pictóricos e tratamento biblioteconômico são realizadas, baseados sempre no argumento do caráter não orgânico e não coletivo desses documentos.

Ressaltamos como ponto de interesse no nosso estudo as definições de Schellenberg quanto às classes de documentos e seus tipos genéricos e específicos. Sobretudo, quando justifica as diferenças entre os critérios definidores dos tipos para cada classe de documentos. Assim, os tipos genéricos da classe de documentos pictóricos seriam as fotografias, as produções originais (entendemos por essas as obras não automáticas de obtenção de imagens) e as produções impressas. Seus tipos específicos estariam ligados às técnicas de produção da imagem, como cópias fotográficas e negativos, pinturas e desenhos, litografias e gravuras etc. E em relação às formas pelas quais o tipo de documento se apresenta, segundo Shellenberg “o termo forma não é aplicável aos tipos de documentos

pictóricos, uma vez que esses tipos são estabelecidos principalmente no método de produção” (1988, p. XXXVI).

Chamamos a atenção dessas marcas diferenciais não por as consideramos equivocadas, pois sabemos que a tarefa de tentar uma aproximação natural entre tipos, formas, formatos entre documentos escritos e pictóricos é problemática, mas por considerarmos que essas diferenciações, sem um avanço no entendimento do documento pictórico como parte integrante do fundo arquivístico em seu sentido mais típico, relegaram os documentos imagéticos a um tratamento automático e não problematizado pela teoria e prática arquivísticas.

Num capítulo sobre os atributos dos documentos (1988, p. 118-143), o autor os divide em dois tipos, os atributos físicos e substantivos e, mais uma vez, define e justifica as diferenças. Dentre os atributos físicos, o tipo específico merece uma diferenciação entre os documentos textuais e pictóricos. Na descrição dos primeiros, o tipo seria mais do que as suas características físicas, referindo-se, antes, à espécie de ação que resultou na produção do documento. O tipo freqüentemente revela a substância e a estrutura física da unidade documental. Já o tipo de documento na classe dos documentos pictóricos, em contraste, revelaria apenas o método pelo qual foram produzidos e não o tipo de ação que resultou em sua produção (1988, p. 124). Ora, acreditamos que a busca pela ação originária do documento pictórico não é dada pela leitura ou pelo reconhecimento do tipo de documento, como nos documentos textuais, mas pela pesquisa e investigação das razões pelas quais houve uma produção ou acumulação pictórica. Descobrir essa relação é dotar esses documentos do atributo da substância, responsável por

conferir ao documento o sentido do arquivo e do pertencimento ao conjunto, e não excluí-los da possibilidade de possuir tal atributo. O que nos parece que ocorre na área é o distanciamento real da idéia do documento imagético como efetivamente podendo ser um documento típico de arquivo – embora seja considerado como tal, muito mais por um pertencimento conjuntural, ou seja, ele efetivamente integra, e cada vez mais, os fundos de arquivos e as coleções arquivísticas – e uma aproximação, hoje automática, ao tratamento biblioteconômico, em suma, ele ao mesmo tempo é e não é um documento de arquivo.

Uma grande marca diferencial entre a natureza dos documentos em arquivos e bibliotecas residiria no atributo substantivo dos documentos, algo muito maior do que a soma de seus temas e conteúdos, na verdade, a linha de entendimento de sua origem funcional, origem de produção, sua razão mesma de existir como documento. Numa descrição, são esses os atributos mais importantes de serem apontados, o que, no caso dos documentos pictóricos, não orgânicos por natureza, não se aplicaria. Daí a solução pela descrição individual e temática, na qual privilegiadamente são enumerados seus atributos físicos e de conteúdo temático. Para Schellenberg, não só os documentos pictóricos careceriam dessa organicidade, mas também os documentos de caráter privado, que inclusive deveriam ser descritos, enquanto os públicos sob entradas organizacionais e funcionais, “em entradas maiores relacionadas a elementos como lugar, tempo e assunto, refletindo grandes campos da atividade humana” (1988, p. 138).

No capítulo reservado ao arranjo e descrição de documentos pictóricos (1988, p. 322-343), além de discorrer mais profundamente sobre quais seriam os atributos

físicos e seus desdobramentos em relação aos tipos documentais pictóricos, ele também reafirma a problemática da diferença entre os documentos textuais e pictóricos do ponto de vista substantivo. Por exemplo, a informação sobre a proveniência, um dos atributos substantivos mais importantes a ser destacado num conjunto documental, no caso dos documentos pictóricos, segundo o autor (Ibidem, p. 325),

é relativamente não importante porque esses documentos não dependem de suas origens organizacionais para a apreensão de seu sentido. Esse tipo de informação é útil principalmente para interpretar imagens – identificar o tempo e o lugar em que foram produzidas e os assuntos a elas relacionados. Informações sobre origens funcionais para esses documentos são relativamente desimportantes. Enquanto podem se relacionar a atividades, esses documentos não são rotineiramente produzidos para atender a ações e são com frequência não verdadeiramente orgânicos em caráter. Eles são comumente produzidos para registrar informação ou estimular resposta comercial.

Ao contrário, “documentos pictóricos são principalmente importantes do ponto de vista de seus assuntos (assim como os documentos cartográficos). Relacionam-se a muitos temas e devem ser analisados em relação a eles” (1988, p. 325).

Mas, por último, notamos que, nos exemplos de sistemas de arranjo propostos no capítulo, além de numérico e de assunto, há a menção a um sistema por proveniência e, inclusive, segundo o autor, “grandes grupos desses documentos produzidos pelo governo podem ser mantidos pela proveniência [...] séries criadas por agências também” (Ibidem, p. 329). É claro que isso é muito pouco, quando sabemos que provavelmente esse sistema só tem como função deixar reunido o que já chegou como tal, não significando uma ordenação interna mais “substantiva” ou de acordo com essa proveniência, mas apontamos para o fato de Schellenberg já lidar com exemplos de conjuntos documentais pictóricos provenientes de fundos governamentais, o que reforça nossa opinião que a dificuldade não reside na falta da

realidade desses documentos como documentos de arquivo, mas na dificuldade de se lidar com esse tipo de documento específico, que impõe mudança de enfoque, que se diferencia do padrão, que não se reduz a uma abordagem tão calcada nos documentos textuais. O desabafo de Schellenberg, nesse sentido, é significativo: “classificação de imagens não é uma ciência exata [...] e cada coleção de imagens apresenta seus próprios problemas peculiares” (1988, p. 330).

1.4.4 A escola francesa e a problemática dos documentos figurados

O manual elaborado pela Associação de Arquivistas Franceses e publicado pela *Direction des Archives de France*²⁴ em 1970 propunha na introdução trazer aos leitores reflexões sobre a teoria e experiências sobre a prática do *métier* arquivístico, e já apresentava, em sua segunda parte, intitulada “Arquivística especial” as “diversas categorias de fundos ou de documentos que, seja em razão de proveniência, seja por sua consistência material, colocam problemas particulares no quadro da arquivística geral” (1991, p. 11). A preocupação recai sobre uma boa variedade de documentos e de conjuntos documentais, tais como documentos cartográficos, fotográficos e audiovisuais, por um lado, e de coleções de imprensa e arquivos impressos, de outro. Na verdade, toda a preocupação se concentra, no que diz respeito aos documentos figurados, onde os documentos iconográficos e as fotografias se inserem, nos problemas advindos da própria natureza desses materiais, bem como nos de tratamento arquivístico a eles reservados. Neste

²⁴DIRECTION DES ARCHIVES DE FRANCE. **Manuel d'archivistique**. Théorie et pratique des archives publiques en France. Ouvrage élaboré par L'Association des Archivistes Français. Paris: Archives Nationales, 1991 (originalmente publicado em 1970).

manual já podemos perceber a preocupação com a forma pela qual os documentos e conjuntos documentais dão entrada nas instituições, forma esta que pode determinar seu tipo de tratamento técnico (classificação e descrição, por exemplo). Neste trabalho, também encontramos uma afirmação quanto à tradicional negligência da arquivística geral em relação ao interesse apresentado pela categoria particular dos documentos figurados. Essa tradição de indiferença, segundo o manual, já teria desaparecido, mas ainda haveria muito a ser feito em relação a esses documentos (1991, p. 474).

Um aspecto digno de nota é a importância atribuída ao documento fotográfico no manual em relação a todos os outros que compõem a categoria de documentos iconográficos. A razão estaria na sua imensa quantidade nos depósitos e de seu valor como fonte. Além de se constituir num documento realmente rotineiro nos recolhimentos e aquisições, a sua valorização como fonte tem muito a ver com a tradição acadêmica francesa que já vem, de há muito, utilizando a fonte imagética de forma geral e a fotográfica de forma particular nos trabalhos das áreas de ciências humanas. Assim esclarece o manual

As fotografias, em razão dupla de seu valor de fonte para a história e de sua abundância, estão, evidentemente, em primeiro lugar entre os documentos iconográficos do ponto de vista dos arquivos. [...] mas em se tratando de seu tratamento arquivístico, eles não são essencialmente diferentes dos outros documentos iconográficos (1991, p. 496).

O caráter excepcional desse tipo de fonte é reforçado em outro trecho do manual, quando são adicionados a eles os registros sonoros e filmicos. A característica “marcante” desses documentos seria, além de sua abundância, a “originalidade em comparação aos outros documentos históricos, as substâncias que os formam, as técnicas que os permitem ser reproduzidos, a natureza dos testemunhos registrados,

a dificuldade de conservação” (1991, p. 540-544). No manual francês, forma e conteúdo encontram uma perfeita tradução na avaliação que cria diferenças de valor secundário em elementos definidores tanto das categorias documentais (o que é correto), quanto, mais problemático, do tratamento arquivístico a eles reservado.

Embora exista a preocupação com a forma pela qual os documentos entram nas instituições, ela não tem como consequência um aprofundamento, por exemplo, das relações desses documentos com seu fundo ou coleção. A forma de entrada serve para legitimar sua classificação em coleções e, conseqüentemente seu tratamento peça a peça, ou sua permanência nos fundos e coleções que já tenham recebido classificação anterior à sua entrada nos arquivos.

Ainda em relação à entrada dos documentos nos arquivos, tanto iconográficos quanto audiovisuais, a questão da coleta e repartição de documentos entre bibliotecas, museus e arquivos, a partir do depósito legal existente na França, é outro ponto assinalado, com a defesa dos depósitos especialmente concebidos para essas fontes, como as fonotecas, fototecas e cinematecas. A questão da repartição de documentos por conteúdos/gêneros – distinção de três categorias de documentos: obras dramáticas (bibliotecas), obras artísticas (museus) e documentos históricos (arquivos) (1991, p. 540-544) – suscita, evidentemente, uma série de questionamentos quanto às fronteiras dessas classificações: o que seria histórico numa gravação sonora com propósitos comerciais, por exemplo? No capítulo intitulado “A classificação e o inventariamento dos documentos audiovisuais”, a questão é recolocada

Como conceber princípios mais gerais de catalogação e classificação de documentos com temas tão heterogêneos e inéditos, de características

exteriores tão específicas e dispersos em tipos de instituições tão diferentes? Devemos tratá-los como coleções de bibliotecas? [...] se os assimilamos às obras e aos documentos tradicionais lhes será aplicado os procedimentos de classificação tradicionais e seus caracteres específicos não vão entrar em consideração (1991, p. 549).

Deduzimos pela leitura que os problemas colocados em 1970 ainda permanecem válidos numa edição de 1991, e que os documentos fotográficos, embora importantes, têm sido negligenciados pela opção por reproduzir metodologias de tratamento estabelecidas há tempos sem nenhuma reflexão mais profunda que ultrapasse os aspectos de conteúdo e forma/matéria/substância dos mesmos, tão recorrentes nos argumentos presentes em diversos manuais que propõem seu tratamento arquivístico.

A mesma *Direction des Archives de France* publica, em 1993, sob a direção de seu diretor geral Jean Favier, o manual intitulado “La pratique archivistique française”²⁵, contendo textos mais atualizados, pois que produzidos entre os anos de 1991 e 1993. Tal qual seu predecessor, este também é um manual contendo diferentes capítulos temáticos redigidos por especialistas em cada terreno explorado, os chefes dos vários serviços especializados. Na introdução, porém, uma nota importante.

Na seção designada aos documentos figurados e iconográficos, o primeiro parágrafo é usado para expressar uma constatação – a falta de uma atualização nos estudos mais aprofundados sobre esses documentos.

Os documentos figurados, ou, dito de outra forma, a iconografia, representam provavelmente o setor de atividade onde o serviço de arquivo, com algumas poucas exceções, não conheceu profundas modificações depois da publicação do Manuel d’archivistique em 1970. As diretrizes que ali foram dadas permanecem válidas em suas grandes linhas (1993, p. 217).

²⁵DIRECTION DES ARCHIVES DE FRANCE. **La pratique archivistique française**. Sous la direction de Jean Favier. Paris: Archives Nationales, 1993.

Chamamos a atenção para um ou dois comentários encontrados no capítulo dedicado aos “Novos arquivos: coleta, estatuto, conservação, tratamento”. Embora referidos aos documentos audiovisuais – os que aliam imagem e som – os comentários tocam numa questão que está talvez no cerne da dificuldade encontrada pela arquivística em considerar, sem estranhamentos, esses documentos como podendo ser típicos de arquivo. O manual afirma que os arquivistas se preocupam com esses novos documentos na medida em que as administrações públicas e privadas os produzem no quadro de uma atividade recentemente desenvolvida, como por exemplo, a formação de pessoal e a informação ou criação do público pelos meios de difusão coletiva. Ou seja, são registros produzidos pelas atividades, recentes ou não, das instituições e assim, possuiriam o caráter de documentos de arquivo. Mas a percepção é que, a criação por uma administração de um “instrumento” de formação como um “audiovisual” ou um videofilme seguiria os processos comparáveis àqueles que criam uma obra artística, acionando um mesmo gênero de competências e que muitas vezes o modo de difusão adotado se aproxima daquele utilizado por um editor de obras intelectuais ou artísticas (1993, p. 315). Isso significa que, na dificuldade por inserir o documento visual, sonoro ou audiovisual no quadro das funções e atividades rotineiras ou não de instituições, volta-se a atenção exclusivamente para o caráter de obra individual, que também lhe é característico, e, sobretudo para seu conteúdo temático, como qualquer análise de obra de arte. Assim, ao invés das imagens e sons serem representativas das ações que as originaram administrativamente, elas passam a apenas representar, por exemplo, os costumes de uma época, os retratados por ela, as tecnologias da época etc. Ou seja, elas passam a representar algo tão difícil de

ser capturado como “a realidade passada” e deixam para sempre de significar os motivos e razões pelas quais foram, na origem, idealizadas e produzidas.

O próprio manual reforça o argumento dessa dificuldade atávica com relação aos documentos visuais que caracteriza a área de tratamento de arquivos ao admitir que “habitua­dos que somos pela arquivística do papel na qual a forma visível dos documentos é expressiva de sua funcionalidade no interior da atividade que os originou (1993, p. 328)”, — o que não ocorre normalmente com os documentos fotográficos, que precisam ter sua organicidade e vínculos arquivísticos restaurados por meio do próprio trabalho do arquivista.

1.4.5 Uma visão de conjunto: problemas comuns presentes em manuais e textos teórico-metodológicos arquivísticos

A explanação, título por título, dos manuais e textos teórico-metodológicos que compõem o *corpus* analisado, relativa às questões voltadas aos documentos visuais, não se configura numa dinâmica interessante para os fins desse trabalho, na medida em que muitos manuais não se detêm privilegiadamente nesses materiais e, os que o fazem, se comparados, guardam muita semelhança no que diz respeito às questões levantadas. Optar por esta dinâmica seria alongar o capítulo desnecessariamente. Dito de outro modo, preferimos, a título de estratégia analítica, apresentar e comentar um elenco de questões comuns a trabalhos que se dedicaram a abordar o tratamento dos arquivos fotográficos ou visuais de forma

geral. Vale dizer ainda que todos os manuais dialogam, quer expressa ou veladamente, com os manuais clássicos antes analisados.

Michel Duchein (2003, p. 11-12) ²⁶ já assinalava uma tendência na área que marcaria o desenvolvimento da arquivística a partir dos primeiros manuais do século XIX: numerosos ao longo do século XX, alguns especializados em etapas metodológicas específicas – como descrição, conservação, classificação etc – vêm refletindo a evolução da disciplina. Ele chama a atenção, no entanto para a dificuldade que esses trabalhos enfrentam em captar sinteticamente todos os aspectos da arquivística de hoje, como consequência das inovações tecnológicas, das legislações e das mentalidades a partir da II Guerra Mundial. No seu entender, os princípios de base na arquivística permanecem os mesmos, mas o aparecimento de novos suportes da informação – entre eles os audiovisuais – colocam aos arquivistas problemas de difícil solução (2003, p. 11-12).

Essa percepção de Duchein se torna muito adequada para expressar, de forma sucinta, nossa avaliação após a leitura de tantos manuais. Se, por um lado, os profissionais de arquivo buscam, ainda que de forma tímida, compreender melhor a presença dos documentos imagéticos nos arquivos para melhor inseri-los neste universo mediante seu tratamento, por outro nota-se uma série de pré-concepções acerca desses documentos, “herdados” de certa forma de outras áreas, como a biblioteconomia ou a museologia, ou mesmo da história ou das ciências sociais em geral. Falta ainda um pensamento teórico e metodológico arquivístico em direção a esses documentos.

²⁶DUCHEIN, Michel. Prólogo. In: FUGUERAS, Ramon. **Los archivos, entre la memoria histórica y la sociedad del conocimiento**. Madrid: Editorial UOC, 2003. p. 11-12.

O desenho de um rol de questões comuns presentes nos manuais começaria por uma série de constatações compartilhadas pelos que pensam e escrevem sobre o tema. A falta de normas para catalogação de fotografias e para a sua organização, seja em coleções ou fundos de arquivo, e a conseqüente existência de formas variadas de tratamento sem normatização e sem estudos sobre a aplicabilidade ou eficácia dessas variações é um ponto levantado (MALAN, 1984, p. 181-186)²⁷. Essa situação levaria a uma dificuldade de se projetar um esquema organizacional uniforme, ainda mais considerando a diversidade dos materiais em tamanho, formato, conteúdo e quantidade. Aqui, mais uma vez, chamamos a atenção para o fato, para nós secundário, dos tipos e naturezas, conteúdos e gêneros dos documentos serem tão considerados em relação, por exemplo, à organização, etapa que deveria estar totalmente relacionada à proveniência do material e sua contextualização enquanto produção arquivística.

Outro ponto de preocupação comum é com a questão da proveniência e ordem original no tratamento de fotografias.

O problema da organização de coleções poderia ser resolvido se este princípio fosse evocado. A proveniência de uma coleção refere-se não só à sua origem, mas à sua ordem interna, mantida para contribuir à significação dos materiais. Fotografias são simplesmente encaixotadas, etiquetadas e armazenadas na sua ordem original. Não há reorganização em nome da manutenção de uma certa integridade e as energias são direcionadas para provimento de acesso adicional através de instrumentos de busca (1984, p. 183).

De fato isto ocorre rotineiramente nas instituições, ou seja, a organização de conjuntos ditada pela premência da consulta, sem uma investigação sobre origem e

²⁷ MALAN, Nancy E. Organizing photo collections: an introspective approach. In: DANIELS, Maygene F; WALCH, Timothy (eds). **A modern archive reader**. Basic readings on archival theory and practice. Washington D.C: National Archives and Records Service. U.S. General Services Administration, 1984. p. 181-186.

significados mais aprofundados sobre o material, mas nos chama a atenção o problema da proveniência vir relacionado, no texto, apenas às coleções e não aos arquivos de forma geral. Coleções são apenas um dos conjuntos documentais nos quais a fotografia pode ser encontrada e, sabemos que investigar proveniência em coleções não tem o mesmo significado que fazê-lo em fundos arquivísticos. Essa falta de problematização arquivística em relação aos documentos fotográficos é que é digno de nota. Em artigo sobre o tratamento de arquivos audiovisuais, um autor comenta este fato (LEARY, 1989, p. 104-120)²⁸. Segundo ele, enquanto a maior parte dos arquivos adquire regularmente algum tipo de material audiovisual, particularmente fotografias, muitos arquivistas mantêm-se quase intimidados por esse material. Eles assumem, muitas vezes de forma equivocada, que tratar materiais fisicamente tão diferentes dos tradicionais documentos em papel requer princípios arquivísticos radicalmente diferentes. Não surpreende o fato de, para muitos arquivistas, o principal desafio em lidar com esses documentos é a aparente infinitude de tamanhos e formatos, cada qual necessitando de tratamento específico.

Além da questão da importância da investigação da proveniência e ordem original para a significância dos documentos fotográficos, e, conseqüentemente a definição do arranjo, a avaliação de fotografias também é problematizada, bem como a sua descrição (EHRENBERG, 1984, p. 187-200)²⁹. Mas, em que pese o levantamento dos problemas, todos procedentes, a abordagem nesses trabalhos não ultrapassa as já assinaladas soluções ou sugestões que misturam metodologias arquivísticas de tratamento com normas biblioteconômicas para etapas como arranjo, descrição

²⁸LEARY, William H. Managing audio-visual archives. In: BRADSHAW, James Gregory (ed.) **Managing archives and archival institutions**. Chicago: The University of Chicago Press, 1989. p. 104-120.

²⁹EHRENBERG, Ralph. Aural and graphic archives and manuscripts. In: DANIELS, Maygene F; WALCH, Timothy (eds). **A modern archive reader**. Basic readings on archival theory and practice. Washington D.C: National Archives and Records Service. U.S. General Services Administration, 1984. p. 187-200.

etc, além da classificação por assunto ou por formato, a avaliação levando em conta conteúdo, significância histórica ou valor como obra artística etc.

A importância do conhecimento do contexto de criação do documento para sua melhor significação é mais uma vez abordada em artigo que busca articular questões que envolvem a natureza da expressão e interpretação visual e uma aplicação preliminar dessas questões na profissão arquivística (KAPLAN; MIFFLIN, 2000, p. 73-97)³⁰. A idéia do artigo é que os arquivistas se beneficiariam com as facilidades advindas com os níveis de percepção e conhecimento visual na hora de executarem seu trabalho. Artigo interessante, embora preconize a importância do arquivista buscar munição para o seu trabalho em outras teorias e metodologias de entendimento e uso de imagens, acaba por não contribuir substancialmente para um avanço da própria teoria e métodos para arquivos. Os domínios nos quais as fotografias se inserem são muitos e diversificados. Uma importação de abordagem deve ser vista sempre com atenção, mesmo que apresente algumas respostas fáceis. Mas são bem-vindas as observações quanto à falta de formação acadêmica para os arquivistas lidarem com os documentos visuais, bem como com a etapa de descrição de imagens em linguagem verbal, questão muito abordada ultimamente. O trabalho na verdade busca uma melhor formação para a carreira do arquivista, que deveria, sim, entrar em contato em sua formação profissional com a área de pesquisa e análise de imagens, sem perder de vista o seu *locus* privilegiado de atuação.

³⁰KAPLAN, Elisabeth; MIFFLIN, Jeffrey. Mind and sight: visual literacy and the archivist. In: JIMERSON, Randall C (ed.). **American Archival Studies**: readings in theory and practice. Chicago: The Society of American Archivists, 2000. p. 73-97.

Na grande maioria dos manuais, porém, predomina a abordagem de questões relativas à conceituação e caráter dos documentos em geral e dos documentos de arquivos em particular³¹. Essa diferença, em alguns trabalhos, vai marcar uma separação entre os documentos típicos de arquivo – manuscritos e administrativos – dos documentos soltos, não orgânicos, além dos documentos visuais, ou “novos documentos”. A fotografia estaria entre os documentos que conteriam informação, mas informação em geral, não informação arquivística. Faltaria a ela o elo, o vínculo que caracterizaria os documentos de arquivo. Acreditamos que essas abordagens são importantes para se compreender a própria trajetória desses documentos no pensamento arquivístico, mas hoje em dia sabe-se idêntico o argumento que define um documento como sendo ou não de arquivo pela supervalorização de um certo caráter jurídico-administrativo próprios dos documentos tradicionais de arquivo e que constituíram durante muito tempo a imagem do arquivo ideal. A abordagem que problematiza o caráter dos documentos visuais como sendo ou não de arquivo sempre a partir de sua “natureza” — natureza essa sempre relacionada ao tipo de suporte documental, ou seja, ao atributo físico e não ao substantivo — predomina sobre todas as outras e demonstra a falta de familiaridade, ou melhor, a cerimônia com que, historicamente, o pensamento arquivístico se relacionou com os novos tipos de documentos produzidos e acumulados ao longo do século XX, marca esta que está na base dos procedimentos emprestados de outras áreas, da falta de um pensamento mais original em relação a esses documentos no interior dos arquivos.

No próximo capítulo nos deteremos na análise da fotografia como registro integrante das atividades burocráticas ou sócio-culturais geradoras de documentos a partir de

• _____
³¹Um bom exemplo encontra-se em HEREDIA HERRERA, Antonia. **Achivística General**. Teoría e Práctica. Sevilla: 1991. p 121-154.

uma abordagem arquivística. Intentaremos discutir a natureza arquivística do documento fotográfico utilizando um certo número princípios da teoria e da crítica diplomáticas com o objetivo de mapear algumas das principais características que concorrem para a formação desse registro visual.

Capítulo 2

A FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO DE ARQUIVO

Este capítulo discute a natureza do documento fotográfico produzido e acumulado no interior dos arquivos. Os arquivos constituem um dos campos de atividades nos quais a fotografia se encontra presente de forma sistemática em nossa sociedade, mas essa situação pouco contribuiu para o desenvolvimento de estudos mais aprofundados sobre o tema. Embora presentes na maioria dos arquivos públicos e privados, institucionais e pessoais, e submetidas a tratamento de identificação, arranjo/classificação e descrição nesses espaços, vimos que as fotografias têm sido, no entanto, pouco problematizadas no que diz respeito às relações entre as suas características de registro visual e os atributos exigidos para a aferição de seu valor documental. Enquanto os manuais e principais obras teóricas arquivísticas enfocam, privilegiadamente, os documentos “típicos” de arquivo, –ou seja, os do gênero textual, de natureza administrativa, produzidos com base em procedimentos controlados e de acordo com regulamentação oficial ou preocupação jurídico/legal –, essas obras têm se mantido distantes de um enfoque mais detalhado sobre os tão irregulares e inconstantes registros visuais.

Uma explicação para a conformação desse quadro seria o predomínio da documentação de caráter textual, presente desde os primeiros conjuntos documentais, ainda na Antigüidade. 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 representam aquisições “recentes” no universo arquivístico, de outro, a sua existência representa uma transformação notável na área, modificando profundamente a própria forma de se produzir e acumular arquivos no mundo contemporâneo, apenas recentemente atenuada pela

presença dos imateriais documentos eletrônicos. Essas 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. Essa é uma primeira diferença notável e em parte responsável pela dificuldade de aplicar a esses registros a metodologia arquivística gerada em função da realidade encontrada durante séculos nos arquivos. A falta de uma vinculação de origem dos documentos visuais às técnicas e procedimentos administrativos aprofundou a lacuna entre esses e os documentos 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 fundos arquivísticos envolve ações e procedimentos distintos daqueles que caracterizavam a produção de registros escritos.

Um exemplo dessa distinção pode ser resumido na afirmação de que fotografias possuem a capacidade serem produzidas e utilizadas como provas de ações e transações e de forma cotidiana, natural e sistemática por uma instituição pública ou privada, mas, enquanto sustentamos essa capacidade, admitimos também que as formas pelas quais as fotografias são produzidas não obedecem a parâmetros pré-estabelecidos. Como não pertencem à categoria de documentos criados para representar ações com valor jurídico ou legal, não apresentam em suas formas externas ou internas traços que as classificariam de acordo com uma natureza oficial compartilhada. Uma vez produzidas, podem integrar diversas espécies ou tipos documentais, ou serem utilizadas separadamente, de acordo com os objetivos

previstos. Admitem reprodução em novas séries de cópias para outros usos que não o uso original, que indicou a sua primeira aparição. Por fim, podem ser arquivadas sob lógica específica, não aplicada ao restante do conjunto arquivístico produzido pela instituição. Entretanto, e apesar das peculiaridades, a produção e a acumulação de documentos fotográficos como registros naturais provenientes de atividades institucionais possui sua própria “economia”, sua própria racionalidade de produção, devendo ser buscada a sua compreensão nesse contexto de origem.

Acreditamos que essas peculiaridades justificam, ao menos em parte, o fato de que, hoje quase onipresentes nos conjuntos documentais de qualquer tipo, os registros fotográficos não têm suscitado muita especulação por parte dos arquivistas, que na maior parte dos casos reproduzem técnicas de tratamento desses registros já consagradas por outra disciplina, a biblioteconomia, e que, sem os devidos questionamentos, acabam por perpetuar uma abordagem desses materiais na maior parte das vezes equivocada. Com isso, têm perdido a oportunidade de desenvolver um pensamento próprio sobre a fotografia como documento, tema privilegiadamente de seu interesse. Essa abordagem equivocada, consubstanciada no tratamento isolado de cada fotografia, tendo em vista extrair apenas seu valor informativo, ligado aos fatos visuais que representa, alimenta um círculo vicioso que culmina com a naturalização dessas fontes, por parte dos pesquisadores em geral, no sentido de as considerarem os melhores registros capazes de veicular de forma mais “fiel” uma realidade exterior a eles. Documentos descontextualizados, assim como fontes descontextualizadas, devem se constituir num problema de primeira ordem a arquivistas, historiadores e pesquisadores em geral no desenvolvimento de seu trabalho.

Para dar conta da tarefa de discutir a fotografia defendendo a sua natureza arquivística, passível de ser compreendida por meio do contexto de produção desses documentos em situações originárias específicas, procuramos construir um diálogo com estudos que se voltaram, às vezes de forma tangencial, outras vezes de forma direta, à problemática das fotografias nos arquivos, à defesa ou negação de seu caráter de documento arquivístico, à discussão de suas diferenças – sua constituição como registro, sua forma de expressão, os limites de sua contextualização – em relação aos documentos “típicos” de arquivo. Esses estudos mais recentes se desenvolvem a partir da perspectiva teórica e metodológica que a análise diplomática oferece como instrumento válido 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 na Idade Média, objetivando elaborar uma crítica aos documentos manuscritos, então objetos de inúmeras adulterações, foi recentemente atualizada como quadro conceitual não só válido como oportuno para lidar com os novos documentos que surgem na contemporaneidade¹. Para a área dos arquivos, 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 para a disciplina arquivística e vem provocando uma série de “respostas” e “contrapontos”, refletindo visões complementares ou contrastantes às afirmações que estabelece em relação à natureza e ao caráter dos documentos de arquivo e sua relação com o contexto operacional no qual foram constituídos. Embora voltada ao estudo da

¹Conferir a série de artigos de Luciana Duranti, inicialmente publicados na revista *Archivaria*, da Associação dos Arquivistas Canadenses, e mais tarde reunidos em DURANTI, Luciana. **Diplomática: usos nuevos para una antigua ciencia**. Carmona, S&C, 1996.

natureza dos documentos na sua forma individual, seus pressupostos podem ser expandidos numa situação serial, na qual o aporte arquivístico ajuda a dar contornos mais precisos. Esse é o cenário de discussões no qual queremos nos inserir a partir da elaboração deste trabalho.

Vimos, no primeiro capítulo, como a abordagem tradicionalmente conferida aos documentos fotográficos pelos trabalhos arquivísticos revela uma percepção desses registros como unidades auto-referentes, desprovidas de vínculos evidentes com o resto da documentação de uma mesma proveniência, sem conexão clara com a entidade produtora, já que a função que desempenharam como documentos geralmente não é objeto de identificação. Nos arquivos, as fotografias são freqüentemente consideradas como imagens de “alguma coisa”, apenas referências a eventos externos ao domínio dos arquivos. Na maioria dos casos, o único vínculo que liga as fotografias ao conjunto é o da proveniência, que funciona como um rótulo de identificação de pertencimento a um conjunto maior, e não como uma evidência das razões pelas quais os documentos foram reunidos.

A falta de questionamentos sobre a metodologia de tratamento desses registros, do ponto de vista de sua natureza documental, deu espaço ao desenvolvimento de uma abordagem que privilegia questões relativas à preservação dos suportes, numa forma de “compensação metodológica” que tenta suprir a falta de elaboração de um método de organização mais adequado desses documentos. Tratar fotografias em arquivos, em muitos casos significa sistematizar conhecimentos metodológicos relativos à conservação, restauração, preservação. Nesse sentido, a justificativa da separação desses registros de seu conjunto original para intervenções de

conservação encontra no argumento da preservação dos suportes seu tom mais eloqüente e, via de regra, imprime ao tratamento peça a peça uma legitimidade naturalizada pela necessidade de preservar. A origem do termo “documentos especiais”², aplicado tanto às fotografias, quanto aos documentos fílmicos e sonoros, nasce da mistura, de um lado, da dificuldade em contextualizar esses registros de natureza tão peculiar, se comparados aos documentos textuais nos arquivos e, de outro, da facilidade da substituição do tratamento arquivístico pelo tratamento de conservação, dada a fragilidade de seu suporte, se comparado, mais uma vez, à estabilidade do papel. Atualmente não é mais possível manter a afirmação da qualidade “especial” desses registros, pois ela carrega em si a falta de conhecimento mais profundo acerca da sua natureza documental bem como o enfoque exagerado no tratamento de conservação em detrimento de sua organização contextualizada.

Mas esse cenário apresenta algumas mudanças. Como já mencionado, nos últimos tempos, e parcialmente em consequência da ascensão da temática dos documentos eletrônicos na pauta de discussões imperativas à teoria e à prática arquivísticas, novos estudos com abordagens diferenciadas voltam a focar a problemática dos documentos visuais e das fotografias, buscando um entendimento desses registros nos ambientes dos arquivos, considerando-os como peças integrantes do conjunto e, portanto, compartilhando dos mesmos vínculos atribuídos à documentação textual em relação ao produtor do arquivo. Além disso, 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 sobre

²O termo “documentos especiais” ou “arquivos especiais”, cunhado para representar os documentos fotográficos, sonoros e audiovisuais, foi fartamente empregado na literatura arquivística e ainda hoje é utilizado nos meios profissionais que lidam com esses materiais em arquivos ou coleções.

essas fontes que podem nutrir o pensamento teórico e metodológico arquivístico num processo de trocas interdisciplinares bastante profícuo. Mesmo no campo da arquivística, com poucos trabalhos voltados à questão das imagens, vai se delineando até o momento um questionamento sobre a forma de tratar fotografias considerando a sua natureza arquivística, partindo do pressuposto de que elas são registros presentes nas esferas de produção documental, tanto pública quanto privada, portadoras de elementos que apontam para essa origem documental e, conseqüentemente, passíveis de serem contextualizadas nesses universos.

De forma esquemática, podemos situar dois movimentos na área da arquivística que vêm contribuindo para uma discussão mais aprofundada em relação às fotografias nos arquivos. De um lado, como dito, os métodos da análise diplomática que, buscando estudar a estrutura formal dos documentos oficiais (governamentais e notariais), procura compreender as características internas de cada documento responsáveis pela produção de sua validade jurídica e relacioná-los aos procedimentos de sua geração³. Embora não totalmente aplicável aos documentos fotográficos – já que estes não possuem estrutura formal nem caráter oficial no sentido estrito do termo -, a Diplomática fornece alguns pontos para reflexão sobre o documento fotográfico e a pertinência de buscar a sua autenticidade documental. Cook (1997) já havia chamado a atenção para a importância dos estudos diplomáticos ao afirmar que esses chamam a “atenção dos arquivistas sobre o documento, especialmente nas suas propriedades como evidência de ações e transações de seus criadores”. Nesse sentido, teria “muito a dizer para os modernos arquivistas sobre a necessidade de conduzir cuidadosamente a pesquisa sobre a

³PAZIN, Marcia. **Arquivos de empresas**: Tipologia documental. São Paulo, Associação de Arquivistas de São Paulo, 2005, p. 8.

forma, estrutura e autoria de documentos, especialmente nos contextos eletrônicos”. Para ele, no entanto a abordagem diplomática “precisa se juntar a uma compreensão mais ampla das funções, estruturas e inter-relações dinâmicas dos criadores que contextualizem aqueles documentos isolados, individualizados” (COOK, 1997, p. 36-37).

Um segundo movimento é formado pelos estudos teórico-metodológicos que discutem a profissão considerando as mudanças – tecnológicas, econômicas, sociais, entre outras – ocorridas a partir do século XX, que afetaram a própria natureza tanto dos documentos, quanto das organizações criadoras desses registros, dos sistemas de arquivos, dos usos dos documentos etc. Considerando esse cenário de mudanças, potencializado com as recentes incorporações dos documentos virtuais ao então estável mundo dos documentos em papel, a própria função dos arquivos na contemporaneidade é problematizada, na medida em que hoje é necessário considerar a diversidade e multiplicidade tanto das identidades dos criadores de documentos, quanto dos sistemas de informação e dos usuários de arquivo, além das formas mais dinâmicas de acumulação arquivística. De acordo com essa abordagem, noções arquivísticas estabelecidas, tais como a de uma proveniência única, relativa a uma administração estável e da relação unívoca e inalterável entre um documento e uma função da qual se originou (JENKINSON, 1966), são desafiadas pela existência de um cenário no qual arquivos são produzidos num contexto institucional-administrativo cada vez mais complexo, de um lado, e dos tipos documentais contemporâneos, cada vez mais plurais e fragmentados, por outro⁴. Atualmente não é raro encontrar massas documentais que

⁴Incluem-se aí, especialmente, os debates arquivísticos canadenses e australianos. COOK (1997, p. 17-63) e COOK, Terry. **Arquivos pessoais e arquivos institucionais**: para um entendimento

refletem a existência de funções múltiplas e inter-relacionadas entre documentos de um mesmo fundo, e entre documentos de fundos diversificados.

Nessa perspectiva, a materialidade dos documentos tem importância relativa, em comparação com seus contextos de criação multi-relacionais e seus usos contemporâneos, reforçando a importância do conceito de proveniência. Proveniência entendida não “como um legado do passado, mas antes uma promessa de relevância para o futuro, baseada na perspectiva única de como as organizações criam, usam e descartam informações que a arquivística trata” (COOK, 1997, p. 48). Ainda segundo Cook, um entendimento “renovado” acerca da proveniência para a profissão arquivística baseia-se na compreensão de que ela está voltada não mais ao entendimento do documento como unidade ligada de forma linear e automática a seu criador, mas na visão da importância do ato de criação ou da intenção de autoridade (ou do contexto funcional) que está por trás do documento. E afirma que

Esse novo paradigma para os arquivos substitui o foco intelectual tradicional da profissão sobre o documento físico – aquilo que está sob nossa custódia atual nos arquivos, do ponto de vista físico – por um foco renovado sobre o contexto, propósito, intenção, inter-relações, funcionalidade e responsabilidade final do documento, de seu criador e dos seus processos de criação, onde quer que esses ocorram. BEARMAN AND LYTLE (1985-86, apud COOK, 1997, p. 36)⁵.

Nessa linha de argumentação, no entanto, estudos partem do questionamento sobre a materialidade de certos registros – e em alguns casos, a falta dela, caso dos documentos eletrônicos - no sentido de compreender sua alteridade e as implicações daí resultantes na prática de produção documental, buscando

arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 11, n. 21, 1998, p.129-149.

⁵BEARMAN, David A.; LYTLE, Richard H. The power of the principle of provenance. *Archivaria*. The Journal of the Association of Canadian Archivists. Winter 1985-86, n. 21, p. 14-27.

ultrapassar o documento, em busca de seu contexto de criação como forma privilegiada de atribuição de sentido de sua existência como documento num arquivo.

Embora apresentados aqui como dois movimentos distintos, essas linhas de raciocínio partem da mesma constatação: a complexidade dos contextos de produção documental da atualidade, em comparação com o cenário que serviu de base para a elaboração do corpo conceitual e metodológico da arquivística. A análise diplomática defende a necessidade de compreensão dos contextos complexos ou não a partir do documento, considerando as suas propriedades como corporificativas das decisões e das ações, bem como da presença de autores e participantes do processo, todos responsáveis pela criação documental. A análise que parte da proveniência como conceito mais amplo – implicada com a necessidade de busca do contexto de evidência que deu origem ao documento para o conhecimento da história do registro – embora defenda a necessidade de ultrapassar a materialidade dos documentos em direção ao entendimento das complexas condições de produção documental características da atualidade, não perde de vista a célula básica da profissão. Ambas discutem as mesmas necessidades de mudanças de abordagem, apenas de pontos de vista diferenciados e nesse sentido, não podemos afirmar que essas discussões de cunho teórico sejam excludentes, embora preconizem abordagens distintas em muitos aspectos.

Nesse sentido, Cook (1997, p. 37) já havia sublinhado que

enquanto a Diplomática tem muito a dizer para os arquivistas modernos [...] sobre a necessidade de conduzir cuidadosamente uma pesquisa sobre a forma, a estrutura e a autoria de documentos, especialmente nos ambientes eletrônicos, é evidente que a Diplomática precisa se unir a um entendimento amplo [...] das funções, estruturas e inter-relações estimulantes dos

criadores que contextualizem os documentos isolados e individuais. Como essas duas tradições emergem no discurso arquivístico canadense, isso não deveria se tornar uma questão sobre se uma análise funcional de cima para baixo, a partir dos criadores, seria melhor ou pior do que uma análise diplomática de baixo para cima, a partir dos documentos individuais, mas ao invés disso, deveria contribuir para o reconhecimento de que ambas as abordagens têm importantes entendimentos a oferecer para uma compreensão contextualizada do documento, e ambas deveriam ser usadas como instrumentos inter-relacionados pelos arquivistas. A abordagem de cima para baixo permite um melhor entendimento da função, processo e atividade; a abordagem de baixo para cima permite discernimentos precisos em direção às transações evidenciais.

O ponto central que informa essas concepções é o de privilegiar a contextualização documental, em detrimento da importância do acesso à informação contida no documento, que vem orientando as idéias e os trabalhos na área. Com relação aos documentos fotográficos - por tanto tempo relegados ao papel de itens atomizados e desvinculados dos fundos de arquivo -, alguns estudos já problematizam a sua natureza arquivística evidenciando o caráter funcional-burocrático que esses documentos podem apresentar⁶. Produto de ações e transações tanto de caráter burocrático quanto de cunho sócio-cultural mais amplo, os documentos fotográficos num contexto institucional são efetivamente criados por uma vontade, para cumprirem um determinado objetivo, por meio da transmissão de uma mensagem, tendo em vista alcançar uma certa audiência, ou seja, apresentam uma origem funcional (SCHWARTZ, 1995, p 42). A afirmação da natureza arquivística do documento fotográfico se coloca em oposição ao enfoque tradicional reservado às fotografias na área, derivado da visão presente nos escritos de Schellenberg. Nessa visão os documentos fotográficos são desprovidos do caráter contextual de produção (e dos vínculos a ele associados) e são tratados isoladamente a partir de

⁶Ver os textos de Joan Schwartz, emblemáticos dessa linha de pensamento aplicada às fotografias em particular. SCHWARTZ, Joan. "Records of simple truth and precision": photography, archives and the illusion of control. **Archivaria** The Journal of the Association of Canadian Archivists, Fall 2000, n. 50, p.1-39 e SCHWARTZ, Joan. Coming to terms with photographs: descriptive standards, linguistic "othering" and the margins of archiv. **Archivaria**. The Journal of the Association of Canadian Archivists, Fall 2002, n. 54, p-142-171.

seu conteúdo informativo factual. Essa nova postura em relação ao documento fotográfico procura enfatizar o valor probatório da fotografia, sua autenticidade, associada a seu contexto funcional e de produção documental, deslocando o valor informativo baseado em seu conteúdo para um lugar secundário no debate sobre o seu caráter documental.

2.1 Documento fotográfico: documento de arquivo?

Discutimos neste trabalho a natureza da comunicação fotográfica como forma de compreender algumas de suas características principais, e como elas interferem e marcam a dificuldade de tratamento desses registros como documentos típicos de arquivo na área arquivística. Se a Diplomática trata dos documentos no sentido de verificar, a partir de seus componentes internos e externos, os procedimentos relativos ao seu processo genético, e que são refletidos na forma documental, – e se, como sabemos, as fotografias não compartilham dos mesmos elementos de forma documental presentes nos documentos textuais – uma primeira pergunta se impõe: as fotografias podem ser consideradas documentos de arquivo? No trabalho de Duranti (1996, p. 26), o conceito de documento é amplo, abrangendo uma gama de fontes de evidência:

[...] A Diplomática estuda o documento escrito, quer dizer, a evidência que se produz sobre um suporte (papel, fita magnética, disco, lâmina etc), por meio de um instrumento de escritura (lápiz, lapiseira, máquina de escrever, impressora etc) ou de um aparato que grava imagens, dados ou vozes. O adjetivo “escrito” não se usa em Diplomática no sentido do ato *per se* (escrito, rabiscado, traçado ou inscrito), mas em um sentido que se refere ao propósito e ao resultado intelectual da ação de escrever, isto é, a expressão de idéias numa forma que é, ao mesmo tempo, objetivada (documental) e sintática (regida por regras de ordenação).

Nesse sentido, as fotografias, embora não nomeadas no texto da autora, seriam naturalmente incorporadas ao conceito de documento, na medida em que constituem um tipo de “escritura” (feita pela ótica e pela química), sobre um suporte (filme, papel ou outro), que veicula uma evidência (no sentido de uma função documental e não no sentido de uma veracidade do conteúdo visual). Schwartz parece concordar com essa definição do documento fotográfico quando afirma que, embora linguagens icônicas, como a fotografia, trabalhem diferentemente, elas podem ser consideradas “escritos”, no sentido de que expressam idéias numa forma documentária e sintática, participando da ação de recebimento e envio de informações, e que são produzidas tendo em vista obter certos efeitos, muito embora freqüentemente não sejam consideradas como documentos originados por uma vontade visando produzir conseqüências (SCHWARTZ; 1995).

O entendimento da fotografia como documento, e mais além, como documento de arquivo, não constitui um movimento consensual na área. Nesse sentido, vale mencionar o trabalho de Heredia Herrera (1993)⁷, em que reflete sobre as relações entre os documentos fotográficos e os demais documentos de arquivo. A identidade desses últimos estaria ligada, à sua vinculação institucional, independentemente da qualidade da informação do qual seriam portadores. O que marcaria a diferença em relação aos documentos fotográficos seria a ambigüidade da natureza da fotografia, que impediria uma atribuição clara de sua competência (Ibidem, p. 8). Sua ascensão à condição de documento de arquivo seria conseqüência da extensão do conceito de arquivo, proveniente da perspectiva francesa de incluir, no conceito tradicional dos testemunhos de gestão e atividade institucional, qualquer testemunho da

⁷HEREDIA HERRERA, Antonia. La fotografía y los archivos. In: **Foro Iberoamericano de la Rábida**. Segundas jornadas archivísticas, 1993. Palos de la Frontera. La fotografía como fuente de información. Huelva: Diputación Provincial, 1993, p. 7-15.

memória coletiva e individual (Ibidem, p. 9). A autora enfatiza as dificuldades de uma equiparação dos documentos fotográficos com os demais documentos de arquivo, pelo que chama de uma “dualidade institucional ou particular” inerente ao aspecto da produção desses registros. A quem corresponderia a sua responsabilidade? Questões relativas a todo o circuito de produção, circulação e consumo por que passam os registros fotográficos estariam no cerne das dificuldades de considerá-las itens de arquivo, já que, frente a esses, cuja origem é “natural e não arbitrária”, as fotografias estariam sempre sujeitas “à vontade de alguém que decide sua criação, sejam os próprios fotógrafos, ou mesmo iniciativas de qualquer instituição pública” (Ibidem, p. 10). Outras características contribuiriam para a falta de conformidade apresentada por essas imagens, como o caráter disperso dos conjuntos acumulados, resultando no fato de que, no geral, formariam, com muito mais freqüência, coleções. Somente no caso de integrarem documentos típicos de arquivo (como relatórios, dossiês e outros) seriam consideradas como tais.

Segundo Duranti (1996), para a Diplomática, a partir do conceito de documento, a fotografia pode ser incluída por extensão, de acordo com os principais atributos característicos à definição teórica de documento. Em uma avaliação mais aprofundada, vemos uma relação ambígua no tratamento desse registro. Embora afirme que a Diplomática pode ser aplicada aos documentos privados e não administrativos, o trabalho de Duranti vai centrar-se nos documentos típicos de arquivo, com os quais a fotografia não mantém uma relação de equivalência do ponto de vista de linguagem, estrutura padronizada, reconhecimento jurídico ou legal etc. Vale indagar se esse aspecto pode ser avaliado como representativo de uma separação da fotografia dos demais documentos típicos de arquivo, no sentido dos

que surgem a partir de uma atividade administrativa prática, estando mais configurado o pertencimento “natural” das imagens fotográficas aos arquivos pessoais e privados. O trabalho de Duranti, por privilegiar a abordagem dos documentos eletrônicos e da aplicabilidade da crítica diplomática a eles, como forma de salvaguardar seu contexto funcional, não se detêm na abordagem de outros registros modernos e contemporâneos, e não tipicamente arquivísticos (como os que são criados por indivíduos em seu caráter mais privado) embora afirme, de forma vaga, a possibilidade da aplicação da metodologia diplomática “aos documentos modernos e contemporâneos” (Ibidem, p. 48).

Portanto, uma resposta à nossa indagação original vem sendo construída a partir de trabalhos que se dedicam a discutir a fotografia criada e utilizada nos ambientes de atividades burocráticas e corporativas, assim como nos domínios mais privados das atuações individuais. Nesse processo, nota-se um deslocando da questão sobre se a fotografia cumpre requisitos formais que a dotariam do caráter de documento tradicional de arquivo em direção à problematização das práticas de produção e acumulação desses registros no mundo dos negócios (privados e públicos) como fatores determinantes de reconhecimento de seu caráter documental.

2.2 O documento e o contexto de sua produção

Num determinado ponto de seu trabalho sobre a Diplomática aplicada aos documentos arquivísticos modernos e contemporâneos, Duranti (1996, p. 83) afirma que, com relação aos documentos sonoros e visuais, não haveria dificuldade em incorporar conceitos daquela ciência – engendrados a partir de análises de documentos medievais textuais e oficiais –, à análise desses documentos. Apesar dessa afirmação, seu trabalho não envereda por esse caminho, até porque tem como objetivo discutir a aplicação dessa “antiga ciência” aos mais do que contemporâneos documentos eletrônicos. Mas a afirmação, sem dúvida otimista, já suscitou reações positivas por parte de quem lida com documentos visuais, fotografias em particular, no sentido de tomar como um desafio a tarefa de aplicar a crítica diplomática às fotografias integrantes de arquivos⁸.

A Diplomática é um corpo de conceitos voltados ao estudo das formas documentais e sua articulação com as origens e procedimentos que regeram a sua produção. A crítica diplomática é a aplicação desses conceitos aos infinitos casos individuais (Ibidem, p. 20). Embora tenha sido criada numa época anterior à das burocracias modernas, na qual imperava um formalismo e uma estabilidade muito maiores em relação à produção de documentos, ela se mantém, de forma geral, como uma ferramenta teórica e metodológica aplicável aos documentos que hoje são criados pela moderna administração – pública e privada – e pelos indivíduos também. A

⁸Ver, a esse respeito, o importante trabalho de Schwartz (1995).

aplicação dessa crítica aos procedimentos documentais modernos, segundo Duranti (Ibidem, 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 [...].

Adicionado a este aspecto, temos a considerar o princípio diplomático segundo o qual “cada documento se vincula por um só nexo à atividade [...] que o produziu, um nexo qualificado pela função a que servia o documento”, que, ainda segundo Duranti (Ibidem, p. 60), continua válido e capaz de guiar a análise diplomática dos documentos modernos e contemporâneos.

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 documento. Essa análise normalmente é aplicada aos documentos regidos por formalidades padronizadas e controladas, como os documentos governamentais e notariais, por exemplo. Nesses casos, a crítica diplomática procura, a partir da identificação dos registros produzidos segundo fórmulas estipuladas num dado sistema sócio-jurídico, conectar esses documentos a seu contexto legal-administrativo. Segundo Duranti (Ibidem, 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.

Mas o que ocorre em relação aos documentos criados nas burocracias modernas e contemporâneas, bem como no universo dos arquivos privados, caracterizados por serem menos formais na sua elaboração, mais fragmentados e plurais em suas

funções? Além disso, temos as novas tecnologias de documentação e registro, sendo a fotografia a mais comum de ser encontrada nos arquivos, que não nasceram com as características formais dos documentos tradicionais, nem mesmo com elementos equivalentes a elas, não são regidas por procedimentos padronizados de criação e que são incapazes de carregar em suas próprias formas, como uma “marca”, a função para a qual foram criadas.

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 considerando o debate em torno dos documentos fotográficos em arquivos e a partir das diferenças que esses documentos apresentam na sua constituição como veículo de comunicação e documentação. Se não totalmente aplicável às fotografias nos arquivos, a crítica diplomática contribui para uma reflexão mais profunda desses registros integrantes dos conjuntos documentais na medida em que estabelece a necessidade da conexão entre documentos arquivísticos e contexto⁹.

⁹Essa 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, um deles o de se considerar um contexto legal que tenha deixado marcas de procedimento verificáveis nos documentos fotográficos. Mas uma aplicação seletiva desses conceitos aplicados à realidade de produção documental fotográfica pode, da mesma forma, buscar conexões entre esses documentos e o contexto de produção administrativo do qual se originaram.

2.3 Por uma abordagem contextual dos documentos nos arquivos

A premissa de que os documentos arquivísticos estão indissoluvelmente conectados ao seu contexto de criação administrativa, enfatizado 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 caráter dos documentos, numa perspectiva arquivística, tem propósitos diferentes dos estudos feitos pelos historiadores diante das fontes iconográficas, por exemplo. Isso é particularmente relevante para distinguir abordagens que se misturam muito 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. O reconhecimento de seu pertencimento a um arquivo, do caráter serial e muitas vezes burocrático de sua produção, passa rotineiramente despercebido por quem a utiliza como fonte, constando nos trabalhos apenas os nomes dos arquivos 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. Por outro lado, corre-se o risco de apresentar uma postura ingênua diante da fonte ao assumir, pelo não 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 pesquisador.

Uma boa quantidade das pesquisas com fontes fotográficas, tanto em arquivos quanto em coleções, é orientada em função do valor temático que essas fontes apresentam em relação ao conteúdo da pesquisa em desenvolvimento. Nesse sentido, o contato entre o pesquisador e a “fonte” é feito sem problematização, numa relação naturalizada que, em certa medida, constitui um dos fatores responsáveis pela maneira como os historiadores abordam essas fontes, que em muitos trabalhos assumem a função de ilustração do texto escrito ou o papel de objeto de análise de conteúdo. Uma aproximação entre as áreas de arquivologia e história que priorizasse o questionamento da produção de fontes, da transformação de documentos em fontes disponibilizadas e da natureza dos documentos em contextos diversificados (arquivos, museus, bibliotecas, centros de documentação) só traria vantagens para o desenvolvimento de ambas as disciplinas. Lopez (1999, p. 31) já havia assinalado esse “fosso” que separa duas áreas que deveriam compartilhar de um entendimento comum sobre cada uma delas.

Os arquivos são, ao mesmo tempo, o elemento mais importante e o menos discutido da construção histórica. A responsabilidade pela situação lamentável em que se encontram duas pontas da mesma realidade, assim como pela enorme distância que as separa, pode ser imputada à ausência de um diálogo efetivo entre historiadores e arquivistas, bem como à falta de conhecimento técnico e teórico sobre a ciência do ‘outro’. Esse estado de coisas é justificável quando se pensa no baixo conhecimento que os arquivistas têm, ao menos no Brasil, sobre as novas demandas da História. [...] Entretanto, tal situação é inadmissível se o foco for voltado para os historiadores: na maioria das vezes alimentam certo descaso por essa atividade considerada “técnica” e que, aparentemente, não demanda esforço intelectual. A falta de mobilização dos historiadores para reverter tal processo os leva a aceitar passivamente o que os arquivos põem à sua disposição¹⁰.

Numa relação objetivada entre pesquisador e fonte, noções impregnadas de significado, como a de proveniência, não são nem consideradas como elemento importante para a análise dos documentos ou apenas para o seu uso. A

¹⁰Lopez, André Porto Ancona. **Tipologia documental de partidos políticos e associações políticas brasileiras**. São Paulo, Edições Loyola, 1999.

proveniência, por exemplo, sem o entendimento do que significa numa produção arquivística, é confundida com a simples idéia de pertencimento, e não como chave para se entender funções, relações, sentidos de existência dos documentos num conjunto. Pesquisadores buscam encontrar, nos arquivos, fontes que, do ponto de vista temático, lhes sirvam para seus propósitos de pesquisa, com resultados diferenciados¹¹. 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. E tal empreendimento, numa perspectiva interna aos arquivos, não buscará apontar significados das fotografias senão para compreendê-las neste universo específico.

Nesse sentido, uma aproximação da Diplomática aos estudos sobre os documentos fotográficos permite o questionamento sobre a natureza dessa fotografia gerada por ações, transações, vontades administrativas, movimento que, de certa forma, acaba por relativizar a forte convicção de que imagens fotográficas são, fundamentalmente, obras artísticas ou produções pessoais, como também se colocar como uma fala dissonante numa cultura que distingue arte de documento de uma forma com poucas chances de conciliação (TAYLOR, 1979, p. 425)¹². Como apontado por Delmas (2003, p. 554), há uma certa concordância nos trabalhos sobre os processos fotográficos em relação à existência de uma divisão que considera de um lado, obras audiovisuais que possuem um estatuto de obras de arte e, de outro, as obras consideradas somente documentos. Em que pese os estudos e o uso dessas obras

¹¹Para uma visão geral dos usos das fontes visuais em áreas como história, sociologia e antropologia, ver o trabalho de Meneses (2003).

¹²TAYLOR, Hugh. Documentary art and the role of the archivist. **The American Archivist**. Vol 42, n. 4, October 1979, p. 417-428.

como fontes históricas, é o valor artístico o que é considerado, e quanto ao que é identificado como documentário é bem menos estudado¹³.

A fotografia em arquivos desmistifica o caráter de obra única atribuída às fotografias artísticas, embora esse valor possa estar presente em vários exemplares num arquivo. O caráter serial dos arquivos, que evidencia a produção em série de documentos, tem no aspecto quantitativo um fator que reforça a idéia de autoridade dos documentos e, no caso das fotografias, se alia ao efeito realista do discurso fotográfico, conferindo à série uma influência sobre o caráter de evidência. Mas a produção em série é constituída pela necessidade do proprietário do arquivo em produzi-la daquela forma e por isso o entendimento do arquivo deve estar subordinado à compreensão dessa lógica de produção. As fotografias nem sempre se encontram em séries estáveis, pelo contrário, podem se apresentar 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 em relação aos documentos fotográficos, chaves para se entender os modos pelos quais foram utilizadas numa dada administração, marcas essas muito mais presentes nos usos que se fazem desses registros do que numa constituição documental que lhe seria inerente.

Compreender essa lógica de produção e enunciá-la de forma clara num 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

¹³DELMAS, 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**, t. 161, 2003, p.553-601.

característico nas fotografias em arquivos: a suspensão de seus significados.

Segundo esse autor,

os significados das fotografias em arquivos estão sempre em suspenso para serem compreendidos. [...] Num arquivo, a possibilidade de significado é 'liberada' pela contingência do uso. Mas essa liberação é também uma perda [...] de contexto. Portanto, a especificidade dos usos e significados 'originais' podem ser evitados e até serem feitos invisíveis, quando fotos são selecionadas de um arquivo e reproduzidas num livro. [...] Já que arquivos fotográficos tendem a suspender o significado no 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 possibilidades¹⁴.

Concordamos com a plenitude de significados a que estão sujeitas as fontes fotográficas, mas esses poderão ser melhor compreendidos se for efetuado o trabalho de base da fonte – a correta contextualização de produção do documento.

Cientes da difícil tarefa de determinar significados às fotografias, e convencidos de que esses significados nunca poderão ser representados por sua identificação temática apenas, constituindo essa abordagem um recurso metodológico empobrecedor do documento, defendemos em contrapartida, a busca de seu contexto funcional e de produção dentro do arquivo como requisito básico para uma futura re-contextualização do documento em situações de pesquisa e de usos os mais genéricos. Cabe a quem se dedica a organizar arquivos a realização dessa tarefa. A partir da leitura e compreensão do documento numa perspectiva contextual, apresentada pelo arquivo, o pesquisador terá melhores condições de explorar a sua fonte a partir de seus próprios questionamentos. Se o trabalho arquivístico não alcança essa meta, contribui para reproduzir uma situação na qual os documentos

¹⁴SEKULLA, Allan. Reading an archive. In: Wallis, Brian (ed.). **Blasted allegories. An anthology os writings by contemporary artists**. The New Museum of Contemporary Art and Massachusetts Institute of Technology, 1997, p. 114-127.

são apresentados como integrantes inertes do que Sekula apropriadamente chama de “inventário de aparências” (Ibidem, p. 118).

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.

Voltando ao que tínhamos afirmado no início, que os estudos sobre a natureza ou caráter dos documentos, numa perspectiva arquivística, possuem propósitos diferentes dos estudos realizados por historiadores diante das fontes iconográficas, esclarecemos que não estaremos perseguindo, como forma de investigar a produção de sentido das imagens, elementos como intenção do autor, conteúdo temático, formato físico, propósito, transmissão e público alvo, nos mesmos termos em que esses elementos são investigados em relação às mais diversas temáticas históricas que utilizam fontes fotográficas. Ao contrário, estaremos lidando com todos ou muitos desses elementos numa perspectiva de produção documental, o que acarretará diferenças de perspectivas evidentes.

2.4 Características documentais: uma discussão sobre fotografias

A crítica diplomática parte do 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 (estabelecimento de sua natureza), estão presentes nos documentos. Com efeito, inúmeras espécies documentais foram criadas segundo fórmulas estritas de maneira a exibirem em sua forma de apresentação as marcas distintivas de sua natureza documental, ao 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)¹⁵.

Contudo, nos indagamos sobre a aplicabilidade desse raciocínio para os documentos fotográficos, já que sabemos das especificidades que cercam a produção desses registros. Nesse sentido, cabe perguntar quais as características impressas pelas peculiaridades dos registros visuais no processo de sua produção? 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, dentre outras, de uma mesma concepção originária em relação a uma configuração atrelada a uma função documental. O valor documentário da imagem fotográfica foi

¹⁵BELLOTO, Heloísa Liberalli. **Como fazer análise diplomática e análise tipológica de documentos de arquivo**. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 13.

socialmente construído, na medida em que o resultado da imagem não era reconhecido como uma representação, mas como um canal transparente da própria coisa representada. Se, como sublinha Schwartz, “Imagens produzidas pela câmera não possuem privilégios especiais enquanto documentos da cultura, mas possuem seus próprios recursos” (TRACHTENBERG, 1989 apud SCHWARTZ, 1995, p. 56)¹⁶, são esses recursos que ajudam a definir a natureza da comunicação fotográfica, que impõem a sua racionalidade de produção. Racionalidade de um 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 no sentido do entendimento do documento e da sua apreciação contextual arquivística.

Nos parece que, mais do que aplicar a crítica diplomática aos documentos fotográficos, seguindo o padrão dos documentos tradicionais da administração, o importante seria refletir sobre os padrões que são seguidos na formação de imagens como documentos, mas também seus desvios, suas características próprias, definindo espaços de regularidades associados a condições de produção. Esses padrões deveriam ser entendidos na situação do documento em relação ao arquivo em 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 re-contextualizáveis a cada nova situação de comunicação, a cada novo uso. Veremos também como essa característica das fotografias tem

¹⁶TRACHTENBERG, Alan. **Reading American photographs**. Images as history. Mathew Brady to Walker Evans. New York, Hill and Wang, 1989.

conseqüências para o conceito de documento original, mas por ora frisamos um aspecto que deve ser levado em consideração numa investigação sobre a fotografia como documento de arquivo – a sua alteridade – que a impede de se reduzir a uma tipificação documental calcada nas premissas estabelecidas para os documentos textuais.

Assim, 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 feita para os documentos tradicionais, nos parece ser um caminho mais promissor no que diz respeito à busca de entendimento dos significados do documento com seu conjunto, o arquivo.

Vejamos alguns pontos de interesse que os princípios da diplomática oferecem para a discussão dos documentos fotográficos¹⁷.

2.4.1 A forma do documento como representativa da sua função ou como as fotografias não se reduzem a isso

O conceito de forma para a Diplomática diz respeito ao resultado de normas internas ao contexto do criador do documento, mas que também são regidas por padrões sociais (legais, jurídicos). A forma do documento é o conjunto de suas

¹⁷Embora saibamos da importância da Diplomática para a teoria e prática arquivistas contemporâneas, não é o objetivo, no escopo deste trabalho, empreender uma análise da teoria diplomática em si, mas sim de dialogar com ela, a partir de pontos que consideramos pertinentes para o aprofundamento do tema da natureza arquivística dos documentos fotográficos.

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; Idem, 1996, p. 27)¹⁸. No caso das fotografias, a forma também precisa ser pensada como condição da própria natureza do dispositivo, relativa à estrutura da representação fotográfica, formada pelo ponto de vista e pelo enquadramento, nos quais o criador (ou criadores) do documento não pode(m) intervir de forma substancial¹⁹, 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 (no caso de documentos institucionais).

Dentro das 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 (35 mm, 6x9 cm etc) –, **processos fotográficos** (qualquer uma das técnicas que proporcione a obtenção de imagens fotográficas (MANUAL, 1992, p. 85-92)²⁰), **gêneros discursivos** (dispositivos de comunicação sócio-historicamente definidos (MAINGUENEAU 2000,

¹⁸DURANTI, Luciana. Reliability and authenticity: the concepts and their implications. **Archivaria**. The Journal of the Association of Canadian Archivists, n. 39, Spring 1995, p 6.

¹⁹Uma abordagem instigante acerca das limitadas possibilidades de intervenção do operador da máquina na estrutura do dispositivo fotográfico encontra-se em FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 2002.

²⁰Glossário em: **Manual para catalogação de documentos fotográficos**. Instituto Brasileiro de Arte e Cultura et al. Versão preliminar. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992, p. 85-92.

p. 73-75)²¹: documentário, pictórico, abstrato etc), os **gêneros fotográficos** específicos (retrato, paisagem, foto-jornalismo, fotografia familiar etc)²², todos moldados pela construção perspectiva da imagem fotográfica²³.

Nas fotografias, o aspecto externo, a articulação interna e o conteúdo não necessariamente apontam para as funções ou ações a partir das quais se originaram, como preconiza a Diplomática para os documentos de arquivo. Esses elementos são, antes, pontos de partida para se compreender a função, considerando os 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 se destinava cumprir um documento fotográfico na sua origem, mas uma análise dessas “marcas” de escolha, considerando apenas a imagem fotográfica, não aponta automaticamente para aquela 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 num relatório anual, no jornal institucional, num relatório de trabalho etc, já não pode ser pensada como imagem isolada, mas parte do documento maior no qual foi inserida e do qual virou peça integrante e indissociável; nesse caso tem-se um ponto de partida para inferências importantes quanto às funções para as quais se originou o documento. Uma outra situação diz respeito aos inúmeros documentos fotográficos avulsos que se apresentam nos

²¹MAINGUENEAU, Dominique. **Termos-chave da análise do discurso**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2000, p.73-75.

²²É 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: 143).

²³MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo, Brasiliense, 1985.

arquivos de todo tipo, institucionais ou pessoais, arquivados por sistemas de organização variados. Nesse caso há que se 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. Fotografias arquivadas, já separadas de seus empregos originais, precisam ser re-contextualizadas.

Pensar numa relação direta entre os elementos da forma documental e a função destinada ao documento fotográfico não é tarefa simples, na medida em que vários aspectos emergem. Um deles é o que diz respeito às qualidades de completude e perfeição inerentes a um documento acabado, capaz de atuar e gerar conseqüências. Para a Diplomática a forma documental constitui um complexo de regras de representação usado para transmitir uma mensagem, e a presença de seus elementos é que faz com que um documento esteja completo e perfeito. As partes do discurso documental necessárias à apresentação de seu conteúdo são o protocolo inicial (contém elementos que identificam o contexto administrativo da ação), o texto (contém a descrição da ação) e o protocolo final (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. Em que pese algumas configurações diferenciadas, 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 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 ou não estar presentes nas fotografias em arquivos ou podem estar presentes apenas de forma parcial, o que implica na 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 a imagem e o significado, ancorados na função do documento a partir do conhecimento do contexto de criação, há que se estabelecer a data e o local de produção documental (que podem se diferenciar da data e local da cena retratada), as razões da produção, além, é claro, dos conteúdos de assunto da imagem (local, data e assunto da cena retratada). Esses elementos podem ou não estar presentes nos registros fotográficos, devendo, então, ser buscados fora do documento. Alguns deles podem vir inscritos no verso, na emulsão ou em outras fontes de informação anexas, mas outros certamente só poderão ser percebidos mediante pesquisa. Mesmo o conteúdo, percebido visualmente pela semelhança que imagem guarda com relação ao seu referente, só pode ser interpretado após investigação para identificação.

Em adição, há que se conhecer o autor da imagem, o autor institucional e as pessoas que colaboraram para que a imagem fosse criada e que se tornasse capaz de cumprir uma função. Esses dados referem-se tanto à forma física quanto intelectual, dependendo de como atuem. Escolha de forma, de formato e de gênero, traz conseqüências externas e internas à imagem. Enquanto que nos documentos textuais os elementos externos da forma muitas vezes estão vinculados à função do documento de modo simbiótico, no nascedouro – um recibo tem a função de atestar uma transação financeira e essa função é claramente exposta na forma como o documento se articula, por exemplo, assim como uma declaração tem a função de declarar um fato, e se apresenta claramente como veículo dessa função –, nos documentos fotográficos tal vinculação não ocorre de forma automática. Na maioria dos casos, os elementos externos e internos não necessariamente apontam para as circunstâncias, para o fato, para o ato que deu 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 como condição para uma contextualização dos documentos fotográficos a sua articulação com outros documentos.

Por serem documentos informais em relação ao controle de forma e de trâmite, as imagens fotográficas têm muitas vezes uma trajetória institucional *sui generis*, da criação ao arquivamento. Criam-se imagens, de um lado, e utilizam-nas, de outro, sem que se consiga sempre uma conexão evidente entre esses dois momentos. Registros polissêmicos por natureza, fotografias são criadas e podem ser, posteriormente reutilizadas em outras situações de comunicação e em outros veículos, ou suportes informacionais, criando, 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 fidedigno²⁴. Idem para as fotografias, se considerarmos esses procedimentos de criação mais como práticas documentais a partir das quais foram gerados determinados tipos de documentos fotográficos num determinado universo de produção documental, e menos como 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 na forma 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 facilmente, neste 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)²⁵,

²⁴Sobre o procedimento de criação documental e suas implicações com o conceito de fidedignidade dos documentos ver Duranti (1995, p. 5–10).

²⁵GONÇALVES, Janice. **Como classificar e ordenar documentos de arquivo**. São Paulo: Arquivo do Estado, 1998.

os documentos iconográficos são mencionados, reunindo neste grupo os documentos que utilizam como linguagem básica a imagem. Neste sentido, os documentos imagéticos seriam um gênero de documentos, como o são os documentos textuais. Mas uma definição mais consensual de quais seriam os elementos específicos de cada configuração documental que pode ser criada no interior deste gênero – e a fotografia é apenas uma dessas configurações – sempre se mostrou problemática (LOPEZ, 2000, p. 207-209)²⁶.

Os elementos característicos dos documentos, presentes mesmo considerando a variedade de registros existentes, são importantes de serem levados em conta em qualquer análise documental, tipológica ou diplomática. Mas, 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.

Os documentos textuais, os mais claramente estabelecidos em termos de seus elementos constitutivos de forma e função, também necessitam consideração do ponto de vista do contexto de produção. Os documentos fotográficos, cujos atributos físicos e de configuração intelectual ainda nem sequer foram estabelecidos de forma unânime, tanto na área da história e crítica da arte, muito menos na área arquivística, fortalecem sobremaneira o papel do conhecimento do contexto funcional como instrumento chave de análise e de tratamento documental desses registros.

²⁶Lopez 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.

2.4.2 A forma dos documentos fotográficos e o conceito de original

Entende-se por forma documental, o “estágio de preparação e transmissão de documentos” e nomeia-se o estudo dessas formas de tradição documental (DICIONÁRIO, 1996, p. 39 e 74). Nos trâmites de preparação de documentos textuais, são elaborados documentos provisórios, tendo em vista servir como esboço para o aprimoramento de uma versão que será considerada o original do documento. Esses documentos provisórios são chamados de minutas ou rascunhos de documentos e encontram-se ligados ao documento original por terem feito parte do seu processo de produção. Todos os estágios de preparação e transmissão giram em torno da idéia de um documento original e único, dotado de atributos diferenciadores e incontestáveis sobre essa natureza que lhe é inerente²⁷. Pois esse conceito de original, embora presente também no âmbito dos documentos fotográficos, assume outras conotações, respeitando as especificidades da natureza da documentação visual.

Novamente devemos considerar algumas situações específicas que nos colocam frente à necessidade de estabelecer, entre formas documentais fotográficas diferentes, o valor de original a uma delas. Partindo de um ambiente analógico de produção de imagens, uma primeira situação é aquela em que a instituição produz, ela mesma, os documentos fotográficos necessários ao cumprimento de algumas de suas atividades. Nesses casos, a produção do negativo é feita por ordem e de acordo com as atribuições naturais da instituição. Para isso, fotógrafos são

²⁷Para a Diplomática, o documento tido como original é aquele que reúne as seguintes qualidades: é o primeiro na ordem e é perfeito no sentido de completo em sua configuração, o que o dota da capacidade de fazer obrigar, gerar conseqüências a partir de seu uso (DURANTI, 1996, p. 32).

contratados como funcionários permanentes com a função de produzir imagens sempre que necessário. Além dos negativos, são geradas cópias-contato como forma de operar uma triagem entre imagens produzidas e aquelas que detêm características fundamentais para serem ampliadas e utilizadas. Num terceiro momento, podemos ter as ampliações que seguirão os seus cursos, dependendo das atividades requeridas. Nessa situação, teremos o negativo, a cópia-contato (atualmente substituída por impressões de baixa qualidade na produção de imagens eletrônicas) e a ampliação fotográfica como tipos distintos de registros, mas mantendo entre si um vínculo de origem indissociável. Qual deles é o original?

De acordo com a análise feita por Lopez (2000, p. 210), esses três tipos de registros fotográficos representam “as várias fases da espécie documento fotográfico”, correspondendo “a etapas distintas da mesma informação ao longo do trâmite, definindo, portanto, formas documentais específicas”. Considerando o estabelecido pela análise diplomática em relação ao conceito de documento original, no sentido daquele capaz de produzir conseqüências por apresentar-se de forma completa, o autor assinala que

o positivo final é, por excelência, o documento final, que pode ser obtido tanto pela captação direta da luz emitida pela cena real (daguerreótipos, *polaroid*, diapositivos), quanto por intermédio de um negativo ou de recursos digitais. O negativo fotográfico é utilizado como intermediário entre a cena e a imagem final, possibilitando tanto uma escolha dos materiais a serem transformados em positivos, como utilizações posteriores e múltiplas da mesma imagem em documentos distintos. O positivo instrumental de contato é produzido a partir de negativos de pequeno formato apenas para permitir uma visualização mais precisa da imagem. Tem valor secundário e abrangência documental limitada.

A consideração do positivo fotográfico como original é, ao nosso ver, decisão contextual. Num acervo em que só os negativos foram preservados, se considerássemos de forma estrita o argumento da completude e perfeição do

original fotográfico presente apenas na imagem em positivo, teríamos que ampliar todas as imagens em papel fotográfico para obtermos as cópias positivas. Se é fato que negativos não permitem a visualização imediata do conteúdo informacional das imagens, eles no entanto são os documentos que ficam arquivados, que permitem a produção de sucessivas cópias, que salvaguardam as cópias ampliadas que são destruídas ou danificadas. Na área da preservação, inclusive, os negativos são chamados de “matrizes de segurança” e ainda hoje, em que pesem os inúmeros avanços e possibilidades tecnológicas de preservação digital, o paradigma de preservação documental – que para a imagem fotográfica é a presença do negativo – ainda não foi ultrapassado.

Além desse aspecto, devemos considerar um outro: do ponto de vista jurídico ou legal, é o negativo o único capaz de atestar a existência de uma situação de reclamação de direitos autorais e de propriedade da imagem. Se uma empresa apenas contrata um fotógrafo para produzir determinadas imagens que necessita para cumprir certas finalidades institucionais e não compra o direito de possuir os negativos dessa operação, ficando apenas com as imagens em papel, ele não pode se considerar dono da imagem e sim possuidor do direito de usar a ampliação que comprou dentro do que foi firmado em contrato com o fotógrafo²⁸. É certo que, no estabelecimento dessas relações de trabalho, os direitos de fotógrafos e clientes nunca são devidamente assentados em instrumentos jurídicos válidos, tendendo sempre para um certo descontrole, por parte do fotógrafo, dos usos posteriores que o cliente venha a fazer de suas cópias sem a devida autorização. Mas se ele possui

²⁸Nesses casos, é bom frisar, possuir o negativo significa possuir os direitos patrimoniais, mas nunca os autorais, por natureza, inalienáveis. Ver, a esse respeito SANTOS, Newton Paulo Teixeira dos. **A fotografia e o direito do autor**. São Paulo, Livraria e Editora Universitária de Direito Ltda., 1990.

o negativo e prova a sua autoria, pode requerer seus “direitos paternais” em relação à imagem que produziu.

Portanto, se estamos diante de um arquivo de negativos e de cópias positivas ampliadas, naturalmente que o valor de original tenderá a incidir sobre as imagens positivas, sem nunca desconsiderar a existência da matriz, o negativo. Se, no entanto, estamos diante de um arquivo de negativos, é necessária a produção de cópias para visualização, mas devemos considerar os próprios negativos como documentos originais. Mas chamamos a atenção para a supervalorização do termo “original” atribuído a uma cópia positiva ampliada. Ela pode ser considerada assim por convenção, pois que geralmente nunca podemos ter certeza de que ela foi a primeira cópia a ser produzida a partir daquele negativo, já que, do ponto de vista da economia de produção fotográfica, inúmeras cópias podem ser feitas em momentos distintos, a partir de um mesmo negativo, sem que se possa estabelecer com precisão a seqüência exata dessa produção. A menos que estejamos diante de um arquivo de fotografia artística, no qual as cópias são numeradas de acordo com a sua produção em relação à matriz, não é comumente possível detectar esse aspecto. Nesse sentido, o termo “original”, aplicado aos documentos fotográficos, é mais contextual, circunstancial, de acordo com as características do acervo em questão, e pode ser avaliado em cada situação documental específica que cria um original. Em outras palavras, o valor de original para o documento fotográfico em arquivos não é transmitido na imagem; a fotografia não “comunica” esse valor por si, mas ele pode ser considerado numa reconstrução hipotética a partir do contexto de produção e, principalmente, dos usos da imagem.

Outra situação diz respeito a um acervo de imagens, positivas e com negativos, mas contando também com as mesmas imagens em situações de comunicação específicas. É o caso de arquivos institucionais que, além de guardarem as imagens arquivadas, também as mantêm nas diversas configurações que assumiram pelos usos atribuídos a elas. Assim, a mesma imagem contida na fotografia guardada no arquivo da empresa, mas que está presente também num relatório científico ou de prestações de contas, ou mesmo impressa num relatório anual da instituição, será considerada sempre um original diferente em cada situação documental que tomar parte. Esse é um dos pontos mais característicos desse tipo de documento, o de poder, pelo seu caráter polissêmico e pela ausência de formalidades administrativas comuns aos documentos tradicionais, servir a situações múltiplas e diversificadas, opostas até, conformando um novo documento, considerando a autonomia de cada situação e a configuração específica que assume em cada caso.

Esta constatação reforça a dificuldade de aplicação do conceito de original aos registros fotográficos, pelo menos da mesma forma como se aplica aos documentos textuais. A Diplomática já estabeleceu as formas documentais padronizadas – original, cópia, minuta e rascunho –, como sendo o “estágio de preparação e de transmissão de documentos” (DICIONÁRIO, 1996, p. 39; DURANTI, 1996, p. 32-34). Pois um original textual se distingue de uma cópia de forma mais evidente do que as várias cópias que são produzidas a partir de um negativo. Do ponto de vista da gênese, são todos originais fotográficos em papel (mais conhecidos como cópias fotográficas em papel) e, dependendo de cada uso a partir de sua criação, será constituído e configurado um novo documento.

Importante considerar também que, no mundo contemporâneo, em que formas documentais, suportes físicos e outros atributos materiais que caracterizavam os antigos documentos vêm sendo substituídos pela criação virtual, a noção de original deve ser repensada, deslocando-a das matrizes documentais a partir das quais essa noção foi sendo engendrada. Assim, os documentos atuais passíveis de serem analisados pelo conceito tradicional diplomático de original são sempre mais restritos em relação à produção documental contemporânea, cada vez mais diversificada.

Delmas (1996, p 441) aponta esse fato ao afirmar que

[...] a noção de original encontra-se enfraquecida em relação ao documento contemporâneo. A diplomática clássica, de certa forma, santificou a idéia de original, privilegiando o meio enquanto a noção de autenticidade privilegiava o conteúdo. A origem fica enfraquecida, na medida em que títulos e assinaturas não são mais a questão, considerando a multiplicação de originais duplicados, de cópias certificadas, e, sobretudo, de fotocópias. É bastante evidente que documentos autênticos (*strito sensu*), até aqueles cujo meio é o papel, ainda estão sujeitos a regras bem precisas. Mas essas condições obrigatórias se aplicam a um número limitado e preciso de documentos (contratos, atos notariais etc) e deveriam admitir transposição para uma nova mídia na época de substituição²⁹.

2.4.3 Documento fotográfico: conteúdo e mensagem

Para o senso comum, uma imagem fotográfica é um documento devido à consideração de sua relação indicial com o referente que esteve à sua frente na hora da tomada da imagem. Portanto, dizer que uma imagem é um documento quer 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, à sua materialidade física como objeto (negativo, papel fotográfico, ou outro). Mas essa é

²⁹DELMAS, Bruno. Manifesto for a contemporary diplomatics. **American Archivist**. Vol. 59, Fall 1996, p 438-452.

apenas uma acepção do termo documento, a mais ampla, inclusive³⁰. Uma imagem fotográfica apenas se torna um documento de arquivo quando, a partir de sua existência como imagem, ela percorre um percurso de produção documental, direcionado por uma vontade de documentar uma ação, um fato, tendo em vista constituir um tipo de documento ou de suporte de comunicação, considerando um público, uma audiência um receptor, enfim, dentro do âmbito de atuação corporativa, governamental ou institucional a que pertence. Nesse processo vai se constituindo a mensagem do documento (que não se confunde com o conteúdo de assunto), definida por parte do seu “emissor” (o produtor institucional)³¹.

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 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 mais privada, da vida de um indivíduo.

³⁰Uma acepção do termo documento bem ampla, e que contempla essa descrição, é a que se refere ao documento como qualquer informação registrada num suporte.

³¹Embora 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). Conferir SCHAEFFER, Jean-Marie. **La imagen precaria del dispositivo fotográfico**. Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, p.56-64.

Quando consideramos essas várias facetas que regem a economia da produção de conjuntos de registros fotográficos, quer por pessoas ou por instituições, percebemos porque não é tarefa simples tentar rotular os diversos “tipos documentais” fotográficos em categorias padronizadas. Em alguns casos existe até a possibilidade de algumas aproximações bem sucedidas, mas logo percebemos a impossibilidade de uma redução simples a categorias pré-existentes. Daí a necessidade de nos voltarmos ao entendimento do percurso responsável pela ascensão daquela imagem à categoria de documento, podendo descobrir, inclusive, múltiplos atos de criação em relação a uma única imagem, se ela foi utilizada em diversas situações de comunicação, por exemplo.

Em seu artigo sobre Diplomática aplicada aos documentos fotográficos, 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 evidência, 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 evidência, 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 evidência não é nem absoluto nem estático, ao contrário, varia segundo as circunstâncias diferenciadas de criação do documento.

Importante explicar que a autora estabelece uma diferença importante entre mensagem e conteúdo, muito misturadas em seu emprego pelo senso comum.

Mensagem aqui, como afirmamos mais acima, se refere ao significado ou significados atribuídos ao documento fotográfico pelo conhecimento de seu contexto e função (ligado ao valor de evidência 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 pelas quais a imagem foi criada e da “biografia”³² do objeto fotográfico usado como documento, pode permitir uma experiência sobre a possibilidade de significados muito mais rica que a permitida pela simples identificação do fato visual veiculado.

2.4.4 Valores de autoridade, autenticidade e fidedignidade nos documentos fotográficos

A qualidade de verossimilhança, característica ontológica do dispositivo fotográfico, é responsável pela visão compartilhada desses registros como portadores de uma fala neutra e objetiva, uma vez que, em um dado momento um referente esteve à frente da lente e foi impressa a sua imagem na película. Mesmo para quem considera todas as operações impregnadas de valores e subjetividades que

³² O termo biografia é aqui utilizado no sentido atribuído por Willumson (2004), no qual defende a idéia 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. Conferir WILLUMSON, Glenn. Making meaning. Displaced materiality in the library and art museum. In: EDWARDS, Elisabeth; HART, Janice (eds). **Photographs Objects Histories**. On the materiality of images. Routledge, London and New York, 2004, p. 62-80. Ver também EDWARDS, Elisabeth; HART, Janice. Introduction. Photographs as objects, In: EDWARDS, Elisabeth; HART, Janice (eds). **Photographs Objects Histories**. On the materiality of images. Routledge, London and New York, 2004, p. 1-15.

antecedem e sucedem ao momento de captação da imagem, a idéia de uma relação unívoca entre imagem e referente ainda é considerado o aspecto fundamental que inclusive distinguiria a fotografia de outras formas de representação visual contemporâneas ou não a ela³³.

Enquanto a autenticidade, a autoridade e a validade do documento textual estão imbricados na forma do documento (se está completo e perfeito, se passou pelos trâmites necessários) que o liga à série de documentos similares do qual faz parte e com os quais mantém vínculos orgânicos e relacionados à atividade e função que o originou, com a fotografia essas qualidades estão ligadas, *a priori*, à sua qualidade de verossimilhança. O caráter de autoridade da fotografia, antes de ser pensada em relação à sua situação documental contextual, é baseada no atributo compartilhado de que aquele tipo de imagem é semelhante ao real que se passou. Podemos considerar várias razões históricas para isso ocorrer dessa forma, mas uma dessas razões tem relação direta com as origens mecânicas do dispositivo, sua precisão ótica, de onde parte a aura de objetividade e autoridade da fotografia. Na discussão sobre a objetividade da fotografia desenvolvida por Schaeffer (1990, p. 63) é afirmado que “toda imagem fotográfica é, de certa forma, auto-autenticada” mas essa condição relaciona-se não à informação analogicamente constituída, mas antes ao campo quase perceptivo que está na origem da lógica do dispositivo fotográfico. Por outro lado, o autor também esclarece que, ao mesmo tempo, a produção dessa imagem “é ‘humanamente’ motivada, quer dizer, que sua própria existência obedece

³³Embora não desenvolvida aqui, pois fugiria ao escopo deste trabalho, esta discussão possui longa e rica problematização e está na base de muitos questionamentos sobre a imagem fotográfica em áreas do conhecimento tão diversas como antropologia, história, sociologia, arquivística, ciência da informação, literatura, comunicação e educação, entre outras.

a uma finalidade interpretativa e, no caso da fotografia de testemunho, de comunicação”.

Portanto, na arquivística, é necessário diferenciar aquele tipo de autoridade – simbólica, socialmente compartilhada e relativa ao dispositivo que gera imagens fotográficas – da autenticidade e autoridade e validade enquanto elementos que formam o caráter dos documentos de arquivo. Sabe-se hoje indefensável a visão de que o caráter mecânico e preciso de obtenção dessas imagens lhes garantiriam uma “neutralidade documentária” e, em relação à problemática do entendimento contextual das imagens como documentos, saber se uma imagem é mais ou menos fiel a um referente é uma preocupação secundária, pois não é ela que vai ditar o estabelecimento da confiabilidade daquela imagem como documento. Uma imagem de conteúdo duvidoso do ponto de vista da coerência factual, criada com a finalidade de veicular uma informação distorcida ou manipulada, é, em última instância, prova das intenções que nortearam a sua produção naquela configuração, uma vez estabelecido seus contextos funcionais e verificada suas intenções documentais.

Com relação aos documentos fotográficos arquivísticos, os valores de autoridade, autenticidade e fidedignidade estão relacionados ao nível de contextualização funcional que possa ser obtido. Contudo, investigar a composição física, a correspondência entre imagem e realidade e a relação imagem-legenda, por exemplo, são movimentos que devem ser buscados, além de considerar as séries de imagens produzidas, e não apenas cada imagem isoladamente. A característica serial dos arquivos é um dos fatores que imprimem aos documentos o valor de autenticidade, pois que, sendo partes integrantes de uma série, naturalmente

encontram-se ligados aos outros documentos por vínculos de origem. A existência da série reforça este vínculo de origem.

Sob o prisma metodológico, uma análise diplomática em fotografias deve partir do documento, da análise de suas partes integrantes para se chegar aos procedimentos de sua criação. Mas o valor da aplicação do conceito de autoridade diplomática para os documentos fotográficos reside no fato dele levar a uma consideração do documento não como um puro veículo de um conteúdo, mas apontar para a forma como se articula enquanto documento, possível de ser compreendida pela análise dos elementos de forma e de contexto conjugados.

Segundo Schwartz (1996, p. 45),

ao tentar aplicar noções de autoridade, autenticidade e confiabilidade às fotografias (e depois distinguir entre autoridade diplomática, legal e histórica), fica claro que esses conceitos, enquanto não totalmente aplicáveis a fotografias, são na verdade úteis para romper com a relação evento-documento em direção a suas partes componentes. [...] No processo de questionamento acerca da autenticidade e genuinidade de fotografias, somos forçados a examinar a fotografia como objeto físico e como mensagem visual. O primeiro requer verificação ótica e química para confirmação de suas origens em processos que são considerados fotográficos. O segundo requer análise da fotografia em termos de conteúdo e contexto, representação e realidade. É aqui que a noção diplomática de autenticidade é útil, porque requer que analisemos a fotografia em termos de sua composição física, da correspondência entre a imagem e a realidade que representa visualmente e da relação entre a imagem e sua legenda no sentido de compreender o contexto funcional no qual a imagem fotográfica é transformada em documento fotográfico.

A autenticidade do documento deve ser estabelecida a partir da elucidação de seu contexto fundador, do entendimento de sua criação e dos propósitos que criaram o registro com intenção de servir como documento numa dada conjuntura. Isso é válido para documentos textuais e visuais. A busca dessa autenticidade para os documentos fotográficos deve ser pensada como algo diferente da qualidade de verdade ou falsidade da representação, do grau de fidedignidade do conteúdo em relação a uma realidade externa ao documento.

2.4.5 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 a utilização documental, outras pessoas concorrem para que essa produção se concretize, pessoas que compartilham funções de responsabilidade e de criatividade em relação ao documento gerado, interferindo em sua geração. É necessário perceber que o autor de uma fotografia, por exemplo, em que pese o caráter intransferível de sua condição de criador da imagem, é um elo de 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 idéia do produto final e visando comporem determinada situação de comunicação, tudo isso após sua formação como imagem positiva. Todos os envolvidos nesse processo fazem parte de uma cadeia, apropriadamente nomeado por Schwartz (1995, p. 47-48) de uma “complexidade de forças” por trás da produção documental. Ainda segundo essa autora,

os fotógrafos, cujas transformações ótico-químicas produzem as imagens, não estão sozinhos no delineamento do registro fotográfico. Os que contratam a produção de retratos e vistas, tanto quanto os responsáveis por sua comunicação a uma audiência mais ampla, tem que ser reconhecidos (governo, grandes ou pequenas empresas etc); os que participam na elaboração de legendas, na compilação de álbuns, na publicação de *portfolios* também contribuem para a ação na qual a fotografia participa.

Atualmente outros atores podem estar envolvidos, dependendo do ambiente de produção mais ou menos complexo responsável pela aparição do documento. O importante é investigar a atuação dessas diferentes pessoas que intervêm na criação do documento fotográfico e indagar qual é a natureza do documento em relação a elas.

2.4.6 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. É estabelecido que são conceitualmente distintos o autor do ato 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 e suas relações com o documento contribui para investigar as origens funcionais da relação evento-documento na imagem fotográfica, relação essa tão naturalizada socialmente pela forma como consideramos o dispositivo fotográfico. Nesse sentido, e como vimos acima, 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 a sua fabricação. A construção da imagem torna-se possível na medida em que os atores envolvidos neste processo possuam certos "saberes" relativos aos procedimentos inerentes ao suporte no qual estão envolvidos, distanciando-se 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, todas as ligações entre os diferentes preceitos que as constituem³⁴. 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.

³⁴Uma análise que aborda o processo de produção especificamente devotado à fotografia de imprensa, comparando algumas diferenças de normas relativas à sua constituição entre diferentes jornais franceses, por exemplo, encontra-se em 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, 1965. p.173-98.

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, muitas trocas e influências ocorrem³⁵.

Como afirma Schwartz (1996, 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 situa-se num momento em uma seqüência 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

³⁵Não 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.

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 “a 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 é a “pessoa ou pessoas para quem o documento está dirigido” (DURANTI, 1996, p. 70), a figura do escritor emerge como categoria interessante para o documento fotográfico. Diplomáticamente, o escritor é a “pessoa responsável pelo teor e articulação do escrito. Pode coincidir com o autor do documento. Tem que possuir autoridade delegada para escrever o documento” (DURANTI, 1996, p. 71). Pensando em termos fotográficos, o fotógrafo poderia ser pensado como atuante no papel desse escritor, o que contribui com a forma da escritura do documento — no caso, o documento visual. Ele pode coincidir ou não com 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, cuja criação da imagem fotográfica é um dos elos. Mas ele efetivamente possui autoridade delegada para escrever o documento, pois detêm o conhecimento técnico e de expressão desse tipo de imagem, 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 os documentos textuais, podemos pensar numa aproximação interessante do fotógrafo como “redator” do documento fotográfico, principalmente numa 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 vão contribuindo 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.

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

A Diplomática, ao lidar com os documentos textuais, repousa seu discurso no sistema jurídico ou legal que serve de base às normas mais ou menos controladas de produção e de configuração de documentos. Este controle da produção, baseado numa normatização, tem por objetivo atingir a eficiência esperada de um documento, o de ser capaz de fazer obrigar, a partir de sua qualidade de autoridade, de validade, de autenticidade e 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 *de per se*, mas de aferir se ele é realmente o que se propõe ser dentro dos parâmetros de sua produção e validade sócio-jurídica.

Quando se busca 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 e nos deparamos com um cenário marcado por formas diferenciadas de produção, muito menos normatizadas, mas não 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. Com 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 para um propósito num tempo e num contexto específicos). Partir de uma análise de conteúdo em direção a uma análise documental nos força a ver, também pela diferença, que a necessidade de ultrapassar o documento para conhecer seu contexto funcional, como condição de entendimento da própria forma documental, é imperativa para os documentos fotográficos. A busca do contexto funcional, tradicional para o tratamento de documentos textuais, é mais do que necessária para as fotografias, que também, 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 a todos os documentos, considerando as diferentes alteridades. Todos esses movimentos, juntos, começam a vir de encontro à forma pela qual as fotografias nos arquivos são, de forma geral, consideradas. A busca de leitura da imagem diretamente por seu valor factual, de conteúdo informativo apenas, começa a ser considerada como incapaz de dotar a imagem de seu valor de evidência dos fatos e atos que lhe deram origem. Para o campo arquivístico, cuja vocação é o tratamento de documentos arquivísticos nos seus mais variados suportes, torna-se importante a problematização de seus objetos e de seus métodos. Tal é a relevância que a abordagem diplomática pode trazer.

Capítulo 3

**A FUNDAÇÃO ROCKEFELLER NO BRASIL:
O DOCUMENTO FOTOGRÁFICO NUM
AMBIENTE DE PRODUÇÃO INSTITUCIONAL**

Analisaremos neste capítulo algumas características presentes em registros visuais numa situação de produção institucional de documentos como forma de relacioná-las à pesquisa do contexto de produção desses registros. Para isso, tomaremos como estudo de caso o arquivo fotográfico resultante das atividades da Fundação Rockefeller no Brasil¹, fruto dos trabalhos desta instituição norte-americana, exercidos por meio de convênio com o governo brasileiro – junto, primeiramente, ao Serviço Cooperativo de Febre Amarela (SCFA) e, depois, ao Serviço Nacional de Febre Amarela (SNFA) – durante os anos de 1930 e 1940 no combate a doenças endêmicas no país, como a febre amarela e a malária.

Partiremos da análise da configuração do arquivo – forma de arquivamento, características presentes tanto nas unidades documentais quanto no conjunto – para investigar as racionalidades de produção das imagens para os trabalhos institucionais, procurando compreender as funções para as quais os documentos foram gerados. Esses aspectos não se encontram presentes apenas numa análise de configuração do arquivo, embora indícios possam ser observados na forma de produção dos documentos, na disposição de sua acumulação e arquivamento, nas referências que acompanham os registros – conjunto de características que denominamos aqui como “marcas de produção e circuito documental”. Pretendemos ter como ponto de partida a observância e a descrição dessas várias “marcas” para, com a adição de um investimento de pesquisa em fontes relacionadas ao arquivo, buscarmos compreender as razões do surgimento dos documentos fotográficos no contexto das atividades empreendidas. Nesse sentido, faz-se necessária uma investigação sobre o contexto de produção dos registros numa perspectiva funcional

¹ Este arquivo encontra-se sob a guarda do Departamento de Arquivo e Documentação da Casa de Oswaldo Cruz, da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), no Rio de Janeiro.

para que uma análise contextual arquivística possa ser realizada. A orientação assumida é partir do documento fotográfico para entender sua existência na história e trajetória institucional responsáveis por sua produção.

3.1 As origens da constituição do arquivo

A longa parceria entre americanos e brasileiros no combate a doenças endêmicas, especialmente a febre amarela, na primeira metade do século XX, constitui um dos capítulos mais marcantes na história da saúde pública brasileira². Apesar de os primeiros contatos entre médicos da Fundação Rockefeller e membros do governo brasileiro terem ocorrido em 1916, com a vinda de comissões americanas para avaliação do cenário de saúde nacional, data do ano de 1923 o estabelecimento de convênio entre o governo brasileiro e aquela instituição, que dotou o país de recursos financeiros e garantiu a cooperação médico-sanitária e educacional para programas de erradicação das endemias, problema grave que afetava todo o país,

² Para uma visão de conjunto sobre o tema da trajetória da Fundação Rockefeller no Brasil, consultar, entre outros, FRANCO, Odair. **História da febre amarela no Brasil**. Rio de Janeiro, Ministério da Saúde, Departamento Nacional de Endemias Rurais, 1969; FARIA, Lina Rodrigues de. **A fase pioneira da reforma sanitária no Brasil: a atuação da Fundação Rockefeller (1915/1930)**. Rio de Janeiro. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Instituto de Medicina Social, 1994; WILLIAMS, Steven C. Nationalism and public health: the convergence of Rockefeller Foundation technique and brazilian federal authority during the time of yellow fever, 1925-1930. In: Cueto, Marcos (org). **Missionaires of Science: the Rockefeller Foundation and Latin America**. Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 23-52; LÖWY, Ilana. Epidemiology, immunology and yellow fever: The Rockefeller Foundation in Brazil, 1923-1939. **Journal of the History of Biology** 30: 397-417, 1997; LÖWY, Ilana, Les missionnaires de la fièvre jaune. Les méthodes autoritaires des experts américains au Brésil (la Fondation Rockefeller), **La Recherche**, 300: 88-92, juillet-août 1997; LÖWY, Ilana. Representação e intervenção em saúde pública: vírus, mosquitos e especialistas da Fundação Rockefeller no Brasil. **História, Ciências, Saúde: Manguinhos**. v. 5, n. 3 (nov. 1998 – fev. 1999), Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, Casa de Oswaldo Cruz, 1997; BENCHIMOL, Jaime (org.). **Febre amarela, a doença e a vacina, uma história inacabada**. Rio de Janeiro, Editora Fiocruz, 2001.

principalmente as regiões do interior, onde os trabalhos se concentraram no combate à febre amarela e mais tarde à malária.

A origem da Fundação Rockefeller situa-se no contexto de remodelação dos códigos sanitários internacionais vivido no início do século XX. Com o objetivo de implantar medidas sanitárias uniformes no continente americano, consolidou-se nessa época uma ampla rede de organizações internacionais cujo financiamento provinha em sua maior parte dos Estados Unidos. Assim, foi criada em 1913, a Fundação Rockefeller, instituição de cunho científico e com fins filantrópicos que atuaria prioritariamente nas áreas de educação, medicina e sanitarismo, associada a um grande grupo industrial e comercial americano liderado pelo milionário John D. Rockefeller. Priorizando o campo da saúde pública e inicialmente atuando no sul dos Estados Unidos³, a Fundação visava a estender seus métodos de trabalho a outros países que apresentassem a necessidade de controle e erradicação de moléstias, tais como ancilostomíase, febre amarela e malária. Por meio da recém-criada Junta Internacional de Saúde (*International Health Board – IHD*), uma das juntas filantrópicas patrocinadas pela família Rockefeller desde o século XIX, e a partir de convênios de cooperação com instâncias governamentais a nível estadual e federal em diversos países, a Rockefeller viu sua atuação estendida a grande parte da América Latina, chegando ao Brasil numa visita de reconhecimento, como visto, ainda em 1916. Vale registrar que esse período, próximo ao fim da I Guerra Mundial, coincide com a concentração das atividades da Fundação em educação médica e saúde pública.

³ Para uma análise dos esforços da Fundação Rockefeller no combate à ancilostomíase no sul dos Estados Unidos e as relações das atividades filantrópicas da família Rockefeller com a área de saúde pública, consultar ETTLING, John. **The germ of lazyness: Rockefeller Philantropy and public health in the new south.** Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1981.

Inicialmente atuando como coadjuvante junto aos serviços estaduais e municipais no combate a doenças como ancilostomíase, organizando e administrando os trabalhos de campanha e prevenção, a Fundação Rockefeller amplia sobremaneira sua participação e influência no interior da área governamental de saúde pública, principalmente a partir da década de 1930, combatendo a febre amarela. Essa doença foi considerada à época o maior desafio para a equipe americana e contou, durante os anos de 1930 e 1940, com um aparato organizacional ímpar na história de combate sistemático a uma endemia. À medida que intensificava e institucionalizava suas atividades no país, atuando lado a lado com organismos governamentais, a Fundação Rockefeller mobilizou seu *staff* em duas grandes áreas de atuação: de um lado, as campanhas de erradicação do mosquito *Aedes aegypti* e as pesquisas epidemiológicas em campo e, de outro, as atividades em laboratório tendo em vista aprofundar os conhecimentos sobre a doença e produzir uma vacina eficaz contra ela.

Possuindo uma estratégia definida, que visava ao completo extermínio do então considerado único vetor da doença – o mosquito *Aedes aegypti* –, aos poucos e por força das circunstâncias – a verificação comprovada da existência da forma silvestre da doença –, a Fundação intensifica as atividades de pesquisa em laboratório com o objetivo de aperfeiçoar uma vacina contra a moléstia. Esse processo é simultâneo a uma associação da Fundação Rockefeller com organismos governamentais criados para atuar nesse mesmo cenário – como o Serviço Nacional de Febre Amarela (SNFA), o Serviço de Malária do Nordeste (SMNE) – o que concorre para ampliar o alcance de suas ações, ao mesmo tempo em que propicia uma troca de

experiências e influências entre as instituições brasileiras e a norte-americana. A consequência mais marcante da parceria foi a incorporação de um modelo de campanha de saúde pública no Brasil, que marcaria a área muitos anos após a saída formal da Rockefeller do país. A partir da década de 1940, com laboratório já montado e fabricando a vacina anti-amarela, a instituição americana paulatinamente se retira e transfere o controle das campanhas e de suas pesquisas ao então já estruturado Serviço Nacional de Febre Amarela, cujo laboratório de produção da vacina acaba sendo incorporado, em 1950, ao Instituto Oswaldo Cruz, atualmente uma das unidades da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz).

3.2 Um arquivo, dois produtores: contornos da documentação

Esses anos de trabalho de pesquisa, dentro e fora dos laboratórios, foram registrados de diversas formas e, hoje, podem ser recuperados por meio de pesquisa a dois arquivos institucionais que guardam documentos sobre este episódio de cooperação entre Brasil e Estados Unidos. Trata-se da documentação sob a guarda da Casa de Oswaldo Cruz, da Fundação Oswaldo Cruz, no Brasil, e da documentação sob a guarda do *Rockefeller Archive Center (RAC)*, nos Estados Unidos.

O arquivo existente no Brasil reflete as atividades exercidas no país, enquanto o acervo norte-americano diz respeito à instituição como um todo, em sua atuação em várias áreas e em diversos países de todos os continentes, incluindo documentação

referente ao Brasil. Ao se retirar do país ao final da década de 1940, e com a incorporação do laboratório de pesquisas e estudos, e de produção da vacina ao Instituto Oswaldo Cruz, a documentação fotográfica produzida e acumulada durante os anos de vigência do convênio de cooperação entre a Rockefeller e o SNFA permaneceu no laboratório – o *locus* de produção, tanto das atividades de estudos, pesquisas e fabricação da vacina, quanto do arquivo de registros sobre elas – e, recolhida posteriormente, hoje integra o acervo institucional de caráter permanente sob a guarda da Casa de Oswaldo Cruz⁴ sob o título de Fundo Fundação Rockefeller, numa alusão formal à titularidade única exercida pela instituição norte-americana em relação ao arquivo.

A referência a dois arquivos que guardam relações com esse episódio de cooperação internacional merece uma consideração mais detalhada. Trata-se de caso em que temos um fundo gerado (no caso, no Brasil) por uma instituição (com sede nos Estados Unidos e, conseqüentemente, com arquivo sendo constituído lá) em conseqüência de uma de suas atividades, ou ramificações operacionais. A existência de uma “matriz” norte-americana presente em todo o processo de

⁴ Em documento produzido na década de 1980, pesquisadores da recém-criada Casa de Oswaldo Cruz apontam o cenário de abandono e descaso com o qual se depararam ao empreenderem um mapeamento e diagnóstico do patrimônio documental disperso pelas unidades da Fiocruz. Muitos conjuntos documentais foram encontrados despejados em pilhas e abandonados num balcão. A trajetória do arquivo fotográfico das atividades da Rockefeller com o governo brasileiro, desde a sua incorporação pelo Instituto Oswaldo Cruz até seu recolhimento definitivo à COC não é completamente conhecida. Por outro lado, a documentação arquivística textual (protocolos, relatórios, fichas, correspondências etc) gerada em função das coleções científicas criadas pelos estudos e pesquisas sobre a febre amarela – como a coleção de amostras de fígado e de lâminas – permaneceram no Departamento de Patologia do Instituto Oswaldo Cruz – IOC, e foi recolhida ao arquivo histórico da COC em 1994. Essa documentação possui também fotografias em número reduzido (58 itens) coladas a relatórios. A existência de uma relação mais evidente entre, por um lado, o arquivo fotográfico e, de outro, toda essa documentação, ainda não foi estabelecida. Os materiais foram tratados separadamente, respeitando sua identidade como fundos distintos (Fundação Rockefeller e IOC) Ver Casa de Oswaldo Cruz / Departamento de Arquivo e Documentação: fundo Casa de Oswaldo Cruz. “A Casa de Oswaldo Cruz e a preservação de acervos científicos e culturais” e Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz. Departamento de Arquivo e Documentação. Fundo Instituto Oswaldo Cruz: inventário dos documentos das coleções científicas. Rio de Janeiro, FIOCRUZ, 2001, p. 25-56.

constituição do acervo no Brasil merece ser considerada, embora não tenha a força de impor uma autoridade de titularidade. Isso porque devemos considerar mais uma variável nesse cenário, a presença, primeiro do Serviço Cooperativo de Febre Amarela (SCFA), que em 1940 transfere suas operações ao recém-criado Serviço Nacional de Febre Amarela, os organismos governamentais brasileiros associados à instituição americana para efetuar os trabalhos de saúde pública no país. A Fundação Rockefeller e esses Serviços de Febre Amarela (vinculados por sua vez ao Departamento Nacional de Saúde Pública – DNSP e, após 1930, ao Ministério da Educação e Saúde – MES, por intermédio de seu Departamento Nacional de Saúde - DNS), associados, produziram e acumularam esse arquivo no Brasil e, nesse sentido, deveríamos considerar o caso como um exemplo de arquivo possuidor de uma titularidade compartilhada, já que a produção documental efetuou-se em conjunto.

O caso do arquivo das atividades da Rockefeller e do SNFA no Brasil pode ser considerado um exemplo do que Cook (1997, p. 36-37) já havia apontado⁵ em relação às formas modernas de constituição de arquivos, nas quais uma série de variáveis relacionadas a formas de produção, acumulação e custódia, entre outras,

⁵Chamamos a atenção para a existência de uma longa e rica problematização, na área de teoria arquivística, sobre os conceitos de fundo arquivístico, de proveniência e de ordem original, tal como foram cunhados na história da teoria e prática arquivísticas, e sua aplicação nas diversas conjunturas institucionais, corporativas, organizacionais que caracterizam o cenário de produção documental moderno e contemporâneo. Ver, entre outros, os trabalhos de COOK, Terry. The concept of the archival fonds in the post-custodial era: theory, problems and solutions. **Archivaria** The Journal of the Association of Canadian Archivists, Spring 1993, n. 35, p.24-37; DUCHEIN, Michel. O respeito aos fundos em arquivística: princípios teóricos e problemas práticos. **Arquivo & Administração**. Rio de Janeiro, n. 10-14, abr. 1982/ago. 1986, p. 14-33. BEARMAN, David A.; LYTLE, Richard H, The power of the principle of provenance. **Archivaria**, The Journal of the Association of Canadian Archivists, Winter 1985-1986, n. 21, p. 14-27; EASTWOOD, Terry (ed). **El fondo de archivo: de la teoría a la práctica**. Córdoba, 1996; MILLAR, Laura. The death of the fonds and the resurrection of provenance: archival context in space and time. **Archivaria**, The Journal of the Association of Canadian Archivists, Spring 2002, n. 53, p. 1-15; BROTHMAN, Brien. Orders of value: probing theoretical terms of archival practice. **Archivaria**, The Journal of the Association of Canadian Archivists, Summer 1991, n. 32, p. 78-100.

tem como conseqüência conjuntos arquivísticos multi-relacionados a titularidades e proveniências diversas. É o caso dos conjuntos que têm sua identidade – no sentido embutido no conceito de proveniência – criada muito mais em função das atividades que uma associação organizacional gerou, do que na idéia de um pertencimento documental a uma origem única. É o que acontece com o nosso objeto de estudo. No decurso normal de suas atividades corporativas, a Rockefeller se associou a outra entidade, em outro país, como forma de tornar possível a execução de suas finalidades institucionais, e nesse cenário de associação administrativa, científica e médica, participou da constituição de um arquivo. Esse conjunto gerado guarda conexões importantes com o fundo existente nos Estados Unidos – principalmente conexões de uso, conforme veremos no próximo capítulo –, mas os dois não devem ser confundidos⁶, já que os registros produzidos no Brasil são, sem sombra de dúvida, substratos das atividades e funções exercidas no cumprimento dos deveres impostos pelo convênio de cooperação entre as instituições responsáveis pelos estudos e pelo combate da febre amarela no país.

A idéia de considerar uma titularidade compartilhada nesse caso nos parece bastante operativa, pois permite identificar aspectos de produção específicos dessas duas culturas organizacionais distintas refletidos no acervo. A pesquisa aos arquivos norte-americanos, nesse sentido, foi etapa fundamental para a possibilidade de uma abordagem comparativa, levando em consideração parâmetros detectados tanto lá quanto aqui. Tanto americanos quanto brasileiros, embora trouxessem suas

⁶ Abordaremos no próximo capítulo algumas características importantes do acervo sediado nos Estados Unidos no que elas trazem de pontos de conexão com a documentação produzida no Brasil e, sobretudo, pela evidência da existência de um generoso fluxo de documentos entre as instituições – brasileira e americana –, o que nos permitiu rastrear e demarcar alguns pontos desse circuito, a partir das marcas presentes nos próprios documentos fotográficos. Assim, a documentação sobre o Brasil nos Estados Unidos será problematizada na medida em que trará luz sobre o entendimento da produção, circulação e consumo dos documentos produzidos no Brasil.

experiências corporativas específicas, foram responsáveis por produzir um arquivo que traduziu as formas de trabalho resultantes desse intercâmbio. Um dos principais aspectos focalizados pelos pesquisadores que se detiveram na análise histórica dessa parceria é a tese do poder modulador da instituição americana. Segundo Benchimol (2001, p. 111-224), embora tenha havido um “ajuste no órgão público [brasileiro] ao estilo gerencial dos norte-americanos” e que a “modelagem dos serviços de saúde brasileiros [tenha sido] profundamente influenciada pelas ações e pelo modelo organizacional da Fundação Rockefeller”, que “imprimiu um sistema de registro e controle minucioso” de todas as atividades em andamento, a Rockefeller foi forçada também a se adaptar aos padrões culturais, políticos, econômicos e organizacionais vigentes no Brasil das décadas de 1930 e 1940, como forma a possibilitar a execução, com sucesso, dos objetivos da empreitada em que se envolvera. Nem a tese de um domínio operacional e institucional da fundação americana em relação ao SNFA, nem a idéia de uma produção autóctone do arquivo devem prevalecer numa análise de produção da documentação, e sim um entendimento de uma certa “tradução” do modelo norte-americano à realidade organizacional e governamental brasileira, de um lado, e de uma “adaptação” dos métodos da Fundação, no seu exercício em administração de saúde pública a nível internacional, ao cenário brasileiro.

3.3 Configuração do arquivo

O arquivo reúne predominantemente imagens relativas às campanhas sanitárias e aos estudos científicos empreendidas pela Fundação Rockefeller no Brasil, responsável pela direção dos trabalhos realizados através de contratos de cooperação com organismos nacionais. Contando com cerca de quinze mil registros fotográficos, em sua maioria produzidos pelo próprio corpo de funcionários⁷ – brasileiros e estrangeiros –, apresenta em seu conteúdo imagens relativas às pesquisas científicas e aos serviços e campanhas realizados, e em menor escala, ao corpo de empregados, além de registrar aspectos das regiões onde a Fundação atuou.

Apesar da existência de registros produzidos na década de 1920, o acúmulo sistemático de documentos visuais se faz notar principalmente nas décadas de 1930 e 1940, quando os trabalhos de campanha pela erradicação do mosquito *Aedes aegypti* se espalhavam por praticamente todo o território brasileiro. Os esforços produzidos pelas campanhas foram registrados em diversos estados e o acervo apresenta maior concentração de imagens realizadas no Rio de Janeiro, na Bahia, no Ceará, em Goiás e em Minas Gerais. Vale observar a existência de imagens relativas a vários países da América Latina que acolheram a Missão Rockefeller, por intermédio da participação do Serviço de Febre Amarela brasileiro nos estudos e, em alguns casos, no controle da doença nesses países, mas esse conjunto apresenta-se em montante reduzido. Além dos registros das campanhas, o arquivo possui

⁷ A produção fotográfica ficava a cargo dos próprios médicos e sanitaristas envolvidos com as pesquisas em campo e em laboratório.

vasta documentação visual sobre os trabalhos desenvolvidos nos laboratórios, que ocorreram paralelamente ao combate do mosquito. As atividades resultantes do acordo específico com o governo brasileiro para o extermínio do *Anopheles gambiae*, vetor da malária, presente no nordeste do país no final dos anos de 1930, também deixaram seus registros neste arquivo⁸.

Os documentos fotográficos se apresentam na forma de cópias-contato⁹, coladas no verso de fichas catalográficas, que contêm informações resumidas de cada imagem registrada, como por exemplo, o número de registro da imagem – provavelmente dentro do arquivo institucional que as originou –, o assunto, o nome do fotógrafo autor do registro, a data em que a foto foi tirada ou recebida no arquivo – nesse caso, por quem teria sido encaminhada –, o tamanho do filme fotográfico etc. Paralelamente, há um arquivo de negativos de onde foram produzidos os contatos. Essa forma de apresentação do acervo é bastante peculiar e importante, pois sugere uma sistematização tanto do ato de tirar fotografias quanto de seu processamento, registro e arquivamento (Figura 1).

⁸ Trata-se do episódio de cooperação da Fundação Rockefeller com o Serviço de Malária do Nordeste, criado em 1939 para atuar no combate e extermínio do vetor da malária, que ameaçava o Nordeste e que, em tempos de iminência de um conflito mundial, punha em risco uma região considerada estratégica tanto para brasileiros quanto, e principalmente, para americanos. A esse respeito ver, entre outros, HOCHMAN, Gilberto; MELLO, Maria Teresa Bandeira de; SANTOS, Paulo Roberto Elian dos. A malária em foto: imagens de campanhas e ações no Brasil da primeira metade do século XX. **História, Ciências, Saúde. Manguinhos**. Vol. 9, Supl. 0, Rio de Janeiro, 2002; GADELHA, Paulo E.; PACKARD, Randall. A land filled with mosquitoes: Fred L. Soper, The Rockefeller Foundation and the *Anopheles gambiae* invasion of Brazil, 1932-1939. **Parassitologia**, 36: 197-214, 1994; SOPER, Fred; WILSON, D. B. **Campanha contra o *Anopheles gambiae* no Brasil, 1939-1942**. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1945; SOPER, Fred Lower. **Ventures in world health**. The memoirs of Fred Lower Soper. Pan America Health Organization, Washington, D.C., 1977; BARATA, Rita B. **Malária e seu controle**. São Paulo, Hucitec, 1998; DEANE, Leônidas. A malária no Brasil. **Cadernos de Saúde Pública**. 1:1, p. 71-111, jan-mar 1985.

⁹ No universo de produção analógica fotográfica, a cópia-contato é uma imagem não ampliada de um negativo fotográfico e serve como imagem de prova, não considerada como produto final, localizando-se entre o negativo e a cópia ampliada, tendo como função visualizar o conteúdo da imagem em negativo a um custo de produção mais baixo, para que se façam cópias apenas das imagens selecionadas.

FOTO N.º 2435 TAMANHO FILME, CHAPA 6 x 9	
ASSUNTO Acidente com o carro 216 em uma estrada do município de Blumenau,	
Sta. Catarina	
FOTÓGRAFO	DATA TIRADA
RECEBIDA DE	
FR(SPA-UB) 17-21	DATA RECEBIDA
DIAPOSITIVO N.º	DESENHO N.º
L-286 3.000-8-42	FA-F-IV-842



Figura 1

A ação sistemática de produzir fotografias e arquivá-las gerou a necessidade de desenvolvimento de padrões de arquivamento. A análise da configuração apresentada pelo arquivo busca descrever e compreender esses padrões. Para os trabalhos de constituição do arquivo, fichas catalográficas foram adquiridas e apresentavam campos de informação que, via de regra, eram preenchidos com os dados considerados básicos a respeito da imagem que se arquivava. Além disso, era adicionada ao catálogo uma imagem apenas para efeito de visualização e reconhecimento, na forma de cópia-contato, que como vimos, é uma cópia provisória, de proporções pequenas, basicamente com o intuito de dar visão ao conteúdo do negativo, sem os acréscimos financeiros que uma ampliação fotográfica implicaria. Essa cópia tem o efeito de descrever visualmente o conteúdo da imagem, e referendar as informações textuais presentes na frente da ficha catalográfica. Essa característica presente no arquivo fotográfico da Rockefeller aponta para um padrão mais elaborado de procedimentos em relação à formação de um arquivo fotográfico.

Para termos uma referência, no mesmo período, por exemplo, era constituído o arquivo fotográfico do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) no governo de Getúlio Vargas, e, pelo que podemos acessar hoje dessa documentação, encontramos um imenso arquivo de negativos com arquivo de fichas catalográficas em paralelo, sem a existência da imagem de referência para arquivo¹⁰. Os detalhes dessa forma de organização apontam para uma possibilidade de aspectos diferenciadores entre as instituições, como maior poder financeiro, uma rotina organizacional mais eficiente e racionalizada, mas, sobretudo, podem indicar que, para a Fundação Rockefeller era necessário o controle sobre os registros

¹⁰ O arquivo fotográfico do DIP encontra-se depositado no Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro. Nos anos 1980 houve um esforço para se produzir cópias-contato do imenso grupo de negativos que compunha a coleção, com vistas a permitir a identificação de seu conteúdo.

produzidos, que mantinham estreita relação com as pesquisas e as atividades em desenvolvimento, que por sua vez eram responsáveis pela produção de conhecimento em torno da doença. O binômio descrição-controle vai orientar tanto a execução das ações, quanto a forma de registrá-las e manter os registros organizados, visando a uma constante manipulação de dados. A comparação entre as duas instituições serve apenas como exemplo de que tanto os aspectos de produção quanto os de gestão documentais são relacionados aos modelos institucionais de operação. Essa é uma relação importante para se levar em conta na investigação do contexto de produção documental.

A crença paradigmática na natureza evidencial da fotografia alimentou uma cultura de produção de conhecimento médico-científico e de administração desse serviço, calcada na adoção de um sistema de registro e controle minuciosos de todos os aspectos em estudo. Nesse sentido, é interessante mencionar o que pensava um dos mais importantes atores envolvidos nessa operação no Brasil, Fred Lower Soper, médico-sanitarista da Fundação Rockefeller que a partir de 1930 torna-se o responsável pelas atividades do controle da febre amarela no país. Em suas memórias, ele relata que já na década de 1920, quando encontrava-se envolvido com as atividades em torno das campanhas de combate à ancilostomíase no Brasil, começa a pensar em soluções para enfrentar o problema das estatísticas provenientes dos *surveys*, os documentos de levantamento de dados sobre a doença em várias localidades trabalhadas, e dos relatórios das atividades da campanha. Na sua narrativa, vai tornando-se evidente ao leitor como o médico-sanitarista “administrador em saúde pública” vai tomando consciência da importância de mecanismos de descrição e de formas de reportagens estatísticas de atividades,

ou de relatos dos trabalhos de campo, como obstáculos à falsificação de dados pelos funcionários (SOPER, 1977, p. 44-46). Quando os esforços se concentram no combate à febre amarela, considerada por ele, devido à importância que representou, como um exercício de administração em saúde pública a nível internacional, essa concepção de produção de registros como forma de conhecimento e controle amadureceria e seria constantemente aprimorada na prática.

A gama variada de registros produzidos pelas atividades no Brasil era constantemente processada tendo em vista as mais diversas finalidades, incluindo aí a prestação de contas. O registro fotográfico, além de servir para “anotar” visualmente aspectos a serem considerados nas pesquisas sobre a febre amarela, aspectos esses presentes na natureza, na vida em sociedade, na própria atividade científica relacionada à doença, além das imagens microscópicas das suas manifestações nos corpos das cobaias e humanos infectados, também era utilizado na reprodução de outros registros produzidos por essa mesma atividade científica, como mapas, gráficos, desenhos, além de documentos textuais. O arquivo possui um bom número de fotos que reproduzem esses documentos originais¹¹. Nesses casos, o recurso de utilizar a fotografia foi feito provavelmente com a intenção de preservar a aparência dos objetos, no caso os documentos gráficos, julgados como de valor permanente, além de reduzirem seu tamanho para proporções facilmente arquiváveis.

¹¹ Entre reproduções fotográficas de mapas, desenhos, gráficos, documentos textuais datilografados e impressos e microfotografias, constam cerca de 650 registros.

O arquivo fotográfico remanescente das atividades é o que se constitui das fichas catalográficas com as cópias-contato e os respectivos negativos¹². Porém, uma avaliação mais aprofundada em outros produtos gerados em função das mesmas atividades que criaram as fotografias, conduz à constatação da existência daquelas imagens em outros documentos e veículos de comunicação institucionais, tais como revistas científicas, diários, *surveys*¹³, relatórios de atividades e relatórios anuais, todos produzidos segundo as necessidades institucionais de registro das pesquisas empreendidas, de divulgação destas, de ilustração de publicações e informativos etc. Foi necessário ultrapassar o arquivo em busca de um caminho que pudesse ligar aquelas imagens já arquivadas com as manifestações concretas de sua trajetória funcional. Isso foi possível em parte com a pesquisa aos arquivos da Fundação Rockefeller nos Estados Unidos, e, por outro lado, com o material remanescente depositado no laboratório de produção da vacina da febre amarela, em Manguinhos, não recolhido¹⁴.

¹² Na Casa de Oswaldo Cruz, os documentos considerados “originais” – a partir dos quais tanto a classificação quanto a descrição arquivísticas foram elaborados –, são as fichas contendo as imagens não ampliadas coladas em seu verso. Os negativos foram arquivados e seu código de localização referenciado, constituindo a cópia de segurança do arquivo, a partir da qual outras reproduções podem ser geradas. Os originais foram assim considerados pois, ao contrário dos negativos, apresentam a imagem acoplada ao material escrito (fichas) numa forma condizente com a função que se pretendia dar ao material – referência e arquivamento.

¹³ Os *surveys* eram os primeiros levantamentos de dados numa comunidade a ser alvo de estudos e/ou campanhas. Uma equipe era enviada para realizar uma avaliação das condições locais para que, a partir das informações coletadas, pudesse ser confirmada a infestação de uma população. Essa atividade dava origem a amplo relatório, chamado pelo mesmo nome da atividade e se diferenciavam dos relatórios de prestação de contas e de atividades pela função que tinham – a do primeiro estudo, o estudo de reconhecimento.

¹⁴ Os diversos documentos institucionais, onde figuram esses registros fotográficos, encontram-se em grande parte nos Estados Unidos devido ao grande fluxo de informações que caracterizava a dinâmica operacional entre a Rockefeller no Brasil e a matriz norte-americana (veremos mais de perto esse aspecto no próximo capítulo). No que se refere ao que foi acumulado no Brasil, o quadro é de total dispersão, já que o arquivo fotográfico, o único conjunto recolhido, é apenas um dos vários conjuntos documentais produzidos neste período, como as coleções entomológicas, histopatológicas, os registros textuais etc. Sem um esforço por entender a unidade subjacente à dispersão, uma pesquisa de contexto de produção documental fica comprometida.

A desvinculação operada entre a imagem original e as múltiplas cópias que são geradas em função das necessidades institucionais fica evidente na dispersão dos materiais que deveriam estar incluídos no arquivo da Fundação Rockefeller. E mesmo que se mantenham próximos, como é o caso dos documentos existentes no arquivo norte americano, a falta completa de conexão entre o arquivo fotográfico e os relatórios anuais, *surveys*, diários dos cientistas em trabalho de campo, registros das atividades em laboratório e publicações científicas, é o padrão encontrado. Portanto, uma investigação que tenha como objetivo o entendimento do contexto de produção dos documentos fotográficos num acervo demanda o empreendimento de pesquisa mais abrangente, considerando o universo de produção e circulação institucional dos documentos. Sem esse esforço, contaríamos apenas com a forma de arquivamento das imagens para considerar. Sabemos que o arquivamento desses materiais, muitas vezes, é feito em total falta de sintonia com uma preocupação de registrar as funções. A lógica de arquivamento pode ou não estar associada à de produção e de função. Nesse sentido, vale a pena examinar quais lógicas podem ter contribuído tanto para o arquivamento, quanto para o circuito e uso dos documentos.

Do ponto de vista temático, são muitos e absolutamente diferenciados os assuntos retratados: de trabalhos de captura e sangria de animais silvestres a aspectos urbanos de cidades e vilarejos; de atividades de vacinação em postos de atendimento a aspectos de um carnaval de rua; de paisagens rurais a grupos de cientistas durante atividades de pesquisa ou diante de instalações da Fundação. Essa pulverização de temas nos permite pensar que a motivação que conduzia a produção das fotografias misturava muitas vezes tanto o caráter estritamente

“científico” da missão, como também o registro de aspectos sociais, culturais e econômicos das regiões brasileiras em questão. Esse mapeamento visual pode ser imputado, como resultado de rotina de trabalho, à reestruturação que o Serviço Cooperativo de Febre Amarela sofre a partir de 1930, com a chegada de Fred Soper para assumir a sua direção, e que culmina em 1932, com a regulamentação do Serviço de Profilaxia de Febre Amarela. Nessa reorganização institucional, destaca-se a importância adquirida pelo estudo das populações e do ambiente em seu conjunto, como forma de mapear a extensão da doença. Inclusive, os primeiros mapas aéreos são confeccionados em 1936. Segundo Benchimol (2001, p. 129),

importantes componentes dessa ‘maquinaria’ eram as representações cartográficas detalhadas dos lugares onde surgiam casos suspeitos de febre amarela, numa escala que permitisse marcar com relativa precisão os contornos do foco, e a ecologia do lugar.

Não por acaso, o arquivo fotográfico vai se formalizando, a partir de 1934, de acordo com a estrutura descritiva e documental que se ia desenhando para as atividades a serem executadas.

Em relação à investigação sobre a origem funcional dos registros, vale considerar as temáticas como evidências das razões de produção, embora não coincidam necessariamente com elas (LOPEZ, 2000)¹⁵. Em outras palavras, um conteúdo pode se diferenciar totalmente, em termos puramente factuais, das razões para as quais foi representado visualmente, mas a importância de se considerar esse conteúdo manifesta-se na possibilidade de articulação entre esses dois momentos: o projeto de documentação visual – ligado à função do documento para a instituição – e sua materialização concreta em registros fotográficos – quando assume a forma

¹⁵ Lopez analisa esse aspecto relacionado às características dos documentos imagéticos, apontando para a armadilha em considerar apenas o conteúdo factual como o elemento definidor do arranjo desses documentos e para a necessidade de problematizar as razões funcionais de seu aparecimento. Schwartz (1995), embora com enfoque diverso, defende a mesma tese.

representativa de registrar um fato ligado a uma função. Muitas vezes o conteúdo não tem relação direta com a função, mas a forma de tratamento desse conteúdo pode indicar uma razão que tenha ligação com a função institucional que deu origem ao documento.

3.4 A classificação do arquivo

Embora cada ficha possua um número de arquivamento, o arranjo aplicado ao conjunto dos documentos foi baseado em critérios temáticos de avaliação, considerando os conteúdos das imagens. Assim, os números de arquivamento passaram a ser itens secundários e, embora mantenham seqüências numéricas, as fichas não apresentam, no conjunto, essa ordem de forma estável. A numeração impressa nas fichas é a mesma registrada nas cópias-contato, o que sugere uma codificação de localização entre essas e o arquivo de negativos, hipótese não comprovada pelo fato de o arquivo de negativos ter recebido notação diferenciada quando organizado na Casa de Oswaldo Cruz. Em relatório de cooperação técnica e financeira enviado à Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP), relativo à ampliação e organização do arquivo iconográfico do então Museu do Instituto Oswaldo Cruz, há menção a esse fundo como um dos primeiros a serem recolhidos pela Casa de Oswaldo Cruz. Nesse relatório estão registrados aspectos dignos de nota sobre o arquivo e em relação a seu arranjo, é mencionado que

os negativos componentes deste acervo estão organizados seqüencialmente de forma aleatória. Possui um catálogo por regiões, que fornecem dados bastante completos sobre o assunto, o local da cena

registrada, a data e a autoria e cujas fichas apresentam em seu verso uma cópia fotográfica obtida pelo processo positivo direto¹⁶.

Inferimos pela leitura que a disposição temática das fichas, por regiões, teria sido a ordem em que se apresentava o arquivo quando de seu recolhimento.

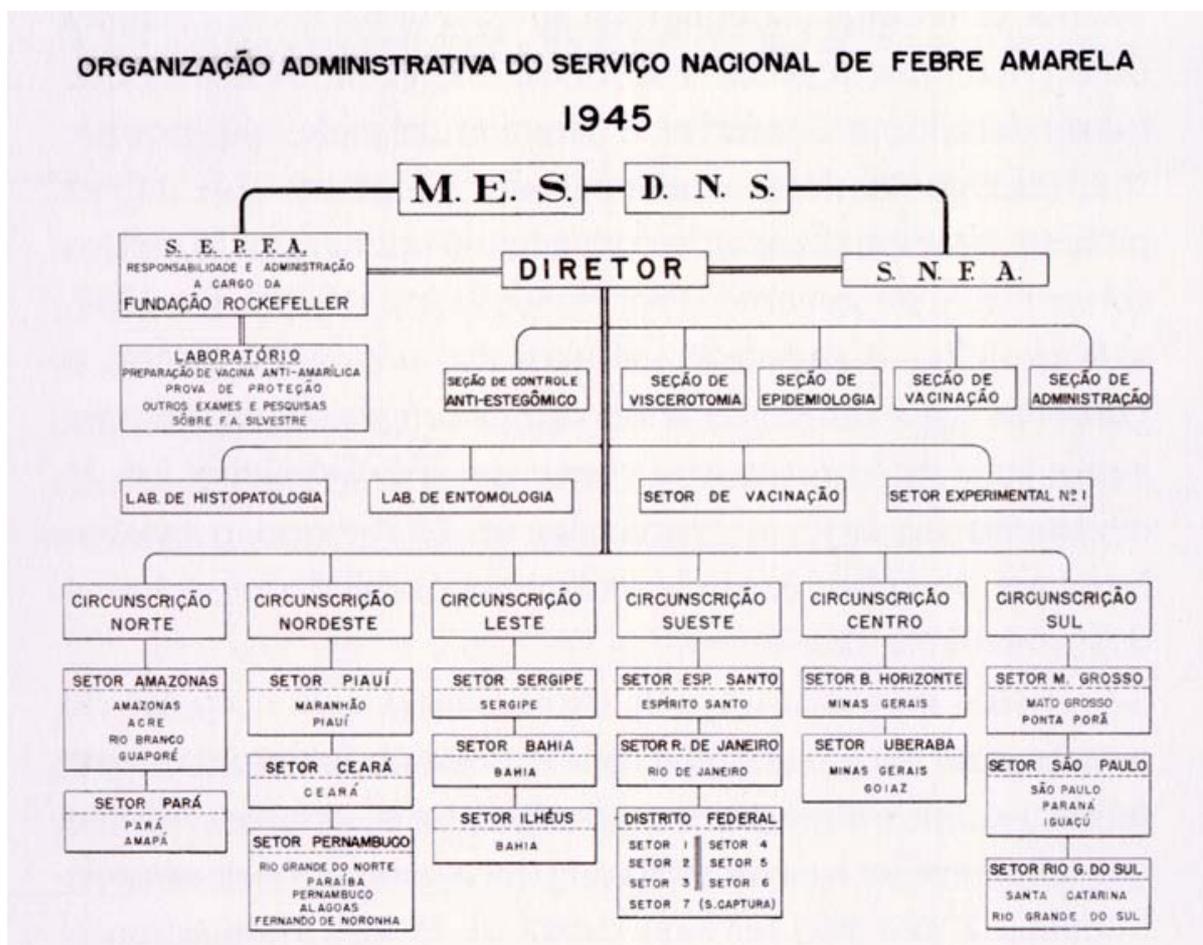


Figura 2

Se considerarmos o organograma do Serviço Nacional de Febre Amarela em 1945 (Figura 2), temos mais um motivo para julgar que as fichas podem ter sido, de fato, dispostas segundo a lógica institucional que dividia as atividades por circunscrições

¹⁶ Casa de Oswaldo Cruz / Departamento de Arquivo e Documentação: fundo Casa de Oswaldo Cruz. "Fiocruz – SAG. Acompanhamento Físico de Projetos de Cooperação Técnica e Financeira. Relatório Técnico. Organização e ampliação da documentação iconográfica do Museu do Instituto Oswaldo Cruz". N. 1, Março/outubro, p 10. Entre 1986 e 1988.

regionais e, destas, para setores que coincidiam com os estados pesquisados¹⁷. Ao longo do tempo, a documentação sofreu novas organizações que, se por um lado preservaram a disposição das fichas por regiões, por outro mesclaram a essa classificação outras de cunho temático-funcional como as atividades científicas, as exposições do SNFA e do SMNE com as suas subdivisões atuais. Quanto à seqüência “aleatória” apresentada pelos negativos, pode ter sido o motivo para a nova notação, mas não sabemos se, uma vez que existia uma seqüência, se a sua base era a numeração existente na ficha e no contato. Intervenções de conservação posteriores foram responsáveis pela troca do invólucro original dos negativos por material de acondicionamento mais adequado e, nesse processo, uma possível numeração original existente pode ter se perdido.

Atualmente, e considerando o arranjo temático existente, o conjunto de imagens que forma o arquivo das atividades da Fundação Rockefeller no Brasil se divide em quatro séries: Serviço de Febre Amarela, Serviço de Malária do Nordeste, Fotos Aéreas e Exposições do Serviço de Febre Amarela e do Serviço de Malária do Nordeste (Figura 3).

Integram a série Serviço de Febre Amarela 3.660 registros relativos à atuação desse órgão nos trabalhos de erradicação do mosquito *Aedes aegypti* e nas pesquisas epidemiológicas sobre a doença (atividades identificadas com o modelo campanhista adotado pela Rockefeller) em diversas localidades brasileiras, bem como imagens da produção da vacina antiamarílica, de estudos científicos e práticas laboratoriais desenvolvidas para diagnosticar a existência da doença em nível nacional, levados a

¹⁷ No inventário dos documentos das coleções científicas, a documentação originária dos trabalhos de pesquisa e constituição da coleção de histopatologia também apresenta uma ordenação por estados. Ver Fundação Oswaldo Cruz (2001, p. 25-56).

Fundo Fundação Rockefeller	
Quadro de Arranjo	
1 - SÉRIE SERVIÇO DE FEBRE AMARELA	
<p>1.1 – Subsérie Campanha no Brasil (2060 itens)</p> <p>1.1.1 - Acre 1.1.2 - Amazonas 1.1.3 - Bahia 1.1.4 - Ceará 1.1.5 - Espírito Santo 1.1.6 - Goiás 1.1.7 - Maranhão 1.1.8 - Mato Grosso 1.1.9 - Minas Gerais 1.1.10 - Pará 1.1.11 - Paraíba 1.1.12 - Paraná 1.1.13 - Pernambuco 1.1.14 - Piauí 1.1.15 - Rio de Janeiro 1.1.16 - Rio Grande do Sul 1.1.17 - Santa Catarina 1.1.18 - São Paulo 1.1.19 - Sergipe 1.1.20 - Locais não identificados</p> <p>1.2 – Subsérie Campanha na América do Sul (511 itens)</p> <p>1.2.1 - Argentina 1.2.2 - Bolívia 1.2.3 - Colômbia 1.2.4 - Equador 1.2.5 - Guiana Francesa 1.2.6 - Suriname 1.2.7 - Guiana Inglesa 1.3.8 - Paraguai 1.2.9 - Peru 1.2.10 - Venezuela 1.2.11 - Trinidad 1.2.12 - Local não identificado</p>	<p>1.3 – Subsérie Estudos Científicos (1015 itens)</p> <p>1.3.1 - Instituto Butantã 1.3.2 - Criação de Amblyomma 1.3.3 - Entomologia 1.3.4 - Vacina Anti-Amarílica 1.3.5 - Ornitologia 1.3.6 - Paca 1.3.7 - Opossum 1.3.8 - Tatu 1.3.9 - Pupiparas 1.3.10 - Mapas África 1.3.11 - Mapas América do Sul 1.3.12 - Mapas Brasil 1.3.13 - Zoologia – Equipamentos para captura de animais 1.3.14 - Zoologia – Macaco Cebus 1.3.15 - Zoologia – Outros Macacos 1.3.16 - Técnicas de Laboratório – Prova de Fixação de Complemento 1.3.17 - Técnicas de Laboratório - Viscerotomia 1.3.18 - Técnicas de Laboratório – Inoculação de Camundongos 1.3.19 - Gráficos 1.3.20 - Miscelânea 1.3.21 - Microfotografia 1.3.22 - Trabalhos Científicos Publicados</p> <p>1.4 - Subsérie Diversos (74 itens)</p> <p>1.4.1 - Retratos de Médicos 1.4.2 - Médicos e familiares 1.4.3 - Grupos de trabalho 1.4.4 - Fotos de Documentos</p>
2 - SÉRIE SERVIÇO DE MALÁRIA DO NORDESTE	
<p>2.1 - Subsérie Campanha no Nordeste (398 itens)</p> <p>2.1.1 - Ceará 2.1.2 - Rio Grande do Norte 2.1.3 - Locais não identificados 2.1.4 - Locais não identificados - Serviço Marítimo 2.1.5 - Locais não identificados – Instrumentos de Captura de Alados</p>	<p>2.2 - Subsérie Estudos Científicos (95 itens)</p> <p>2.2.1 - Mapas 2.2.2 - Gráficos 2.2.3 - Desenhos</p> <p>2.3. – Subsérie Diversos (27 itens)</p> <p>2.3.1 – Retratos de Médicos</p>
<p>3 - SÉRIE EXPOSIÇÕES DO SERVIÇO DE FEBRE AMARELA E DO SERVIÇO DE MALÁRIA DO NORDESTE (52 itens)</p> <p>3.1 - Conferência Sanitária Pan-americana 3.2 - Exposição de Chicago 3.3 - Exposição do DIP</p>	<p>4 - SÉRIE FOTOS AÉREAS (11887 itens)</p> <p>4.1 - Ceará 4.2 - Minas Gerais 4.3 - Rio Grande do Norte 4.4 - Locais não identificados 4.5 - Locais não identificados (fotos rasgadas)</p>

Figura 3

cabo, primeiramente no laboratório na Bahia¹⁸, depois, em instalações provisórias no Rio de Janeiro, até março de 1937, quando as atividades exercidas pelos dois laboratórios são unificadas no novo prédio construído no *campus* de Manguinhos com recursos do governo brasileiro e da agência norte-americana (BENCHIMOL, 2001, p.141).

A série Serviço de Malária do Nordeste conta com 520 registros e diz respeito à documentação visual proveniente da campanha de erradicação do mosquito *Anopheles gambiae* no nordeste brasileiro, entre os anos de 1939 e 1941. Essa campanha foi encabeçada pelo governo brasileiro e contou com a coordenação da Fundação Rockefeller, obtendo um saldo altamente positivo com a erradicação do vetor da doença da malária em apenas dois anos. Foi realizada nos moldes da campanha da febre amarela e, por isso, os registros também se referem às atividades em campo e aos trabalhos em laboratório, mas, nesse caso, para pesquisas sobre o vetor e não para a fabricação de uma vacina.

A Série Fotos Aéreas, a maior em volume de imagens – 11.887 – reúne fotografias aéreas de diversas regiões brasileiras, porém sem apresentar informação que aponte para uma inserção mais precisa nos trabalhos do Serviço de Febre Amarela ou no Serviço de Malária do Nordeste. Inclusive, do ponto de vista da forma de arquivamento e mesmo da configuração que exhibe, esse conjunto se apresenta de forma totalmente distinta dos demais. São cópias ampliadas, sem negativos, sem fichas de registro, o que pode apontar para o fato de não terem sido produzidas pela

¹⁸ O laboratório da Fundação Rockefeller na Bahia foi construído em 1928 quando as atividades da Fundação se restringiam ao Nordeste. A partir de 1934 tem parte de suas atividades transferidas para um espaço cedido pela Fundação Gaffré Guinle no hospital que mantinha na Tijuca, no Rio de Janeiro. Ambos funcionam até 1937, ano de inauguração do novo prédio do laboratório em Manguinhos.

instituição nos moldes rotineiros, mas sim adquiridas e acumuladas por força das necessidades impostas pelos levantamentos epidemiológicos em andamento (Figura 4). Há indícios de que essas imagens teriam sido feitas em parceria com o exército brasileiro tendo em vista, pelo lado da Rockefeller, um controle visual mais amplo das regiões sob suspeita de abrigarem o mosquito *Anopheles gambiae* - vetor da malária - e, pelo lado do exército, ampliar os esforços militares para a defesa do território nacional por ocasião da II Guerra Mundial¹⁹.

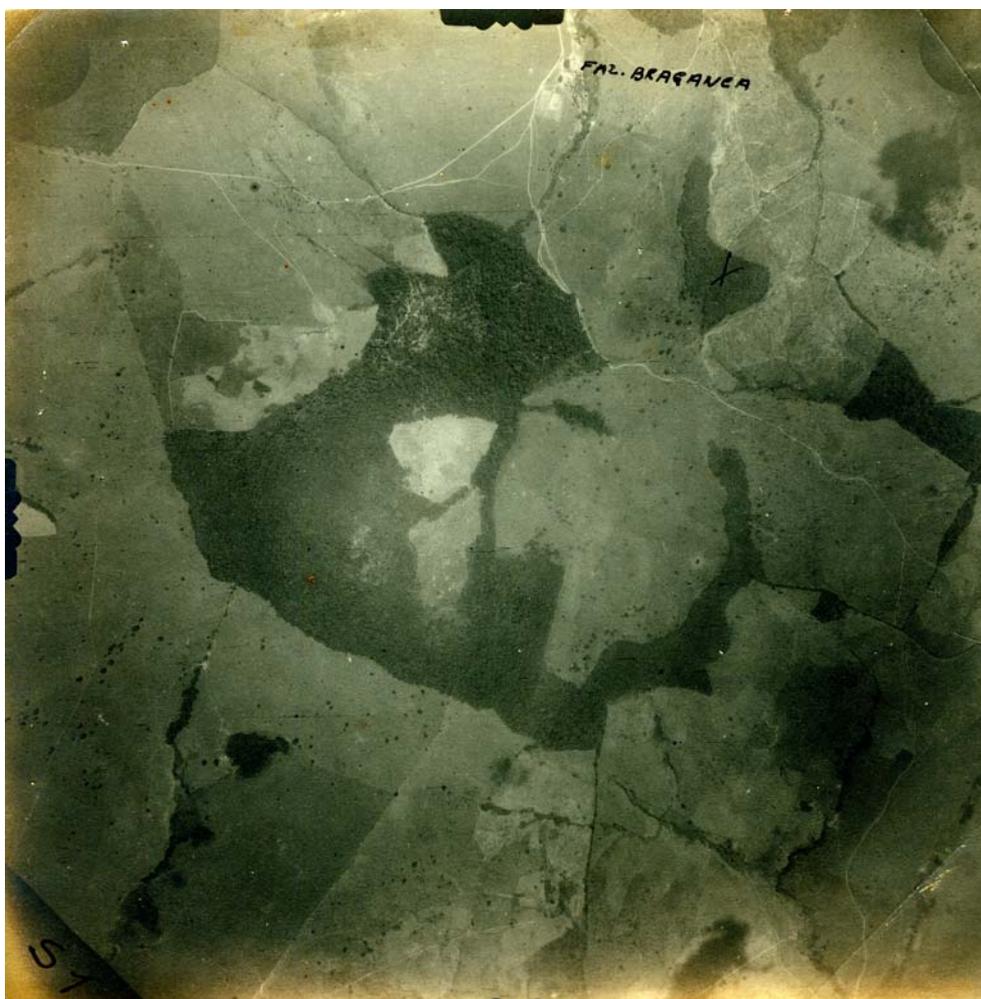


Figura 4

¹⁹ Em correspondência de 15 de julho de 1941, Dr. Wilson, médico sanitário americano e componente da diretoria da Fundação Rockefeller no Brasil junto com Soper, avisa que o laboratório (acreditamos se tratar do laboratório fotográfico) em Aracati seria transferido para Fortaleza e que, após recebimento de carta do General Coelho Neto, do Serviço Histórico e Geográfico Militar, seria permitido o uso deste laboratório pelo Serviço da Marinha. E complementa: "Fico feliz em ver que os gastos com o mapeamento aéreo das regiões com o *gambiae* serão bem empregados por outro serviço governamental, preocupado com o problema da defesa do hemisfério no presente momento". R.G. 1.1 – Projects – Serie 305 O – Box n. 33 – Folder n. 217 – Brazil Yellow Fever Service Diary. Vol. X A 1941-1943. Rockefeller Archive Center.

Mas as fotos aéreas poderiam ter servido também ao grande inquérito epidemiológico realizado após a constatação da forma silvestre da febre amarela, que reforçava a necessidade de estabelecer a relação das habitações rurais próximas às regiões de matas fechadas. A imagem apresentada é um exemplo que reforça essa hipótese, pois vemos a inscrição “Fazenda Bragança” na parte emulsionada da imagem, fazendo menção a uma área onde esta se localizava e, no aspecto geral da imagem, a relação dessa área habitada com as áreas de mata circunvizinhas. Embora não conclusivas, essas hipóteses encontram no fato de ser a fotografia aérea um tipo de registro visual de produção difícil e não acessível a qualquer interessado (necessidade de avião para a obtenção de imagens e de aparelhagem fotográfica específica) um argumento de peso para considerarmos essa imagem técnica sofisticada como de difícil produção pelos funcionários encarregados dos serviços de rotina. De qualquer forma, não existe nenhuma evidência sobre a origem dessa documentação, incorporada ao arquivo, ao que tudo indica, pela ação de acumulação e não pela de produção documental.

A menor série – Exposições dos Serviços de Febre Amarela e de Malária – possui 52 itens e reflete a preocupação que tinha a instituição de prestar contas publicamente das atividades empreendidas, empenhando-se em demonstrar o desenvolvimento satisfatório das operações utilizando vários recursos gráficos e visuais que eram competentemente orquestrados nas exposições presentes em diversos eventos – nacionais ou internacionais – como feiras, congressos e exposições. Os registros das exposições sobre esses serviços – exibidas durante a Conferência Pan americana no Rio em 1942, e nas exposições que o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do governo Vargas promovia regularmente – se

somam aos veículos de comunicação já citados anteriormente cuja função era prestar contas dos trabalhos e construir uma imagem positiva do empreendimento em saúde pública realizado.

3.5 Conhecendo o contexto de produção dos registros: mapeamento das suas funções nas atividades realizadas

O trabalho de investigação do contexto funcional de origem dos documentos fotográficos envolve algumas tarefas. É necessário analisar a constituição do acervo de imagens e suas características, com vistas a reconstruir a trajetória de sua produção e acumulação, procurando refletir sobre as intenções que orientaram o surgimento do conjunto, os atores envolvidos (quem fotografava), as dinâmicas de produção e aquisição de imagens (quem fotografava e quem apenas encaminhava fotografias), a incidência com que os diferentes temas foram registrados e a forma com que foram abordados pelas imagens.

Os dados levantados a partir das considerações anteriores são fundamentais para dotar as imagens de significados provenientes da atuação de sua fonte geradora, permitindo apontar os possíveis usos e atribuições do documento fotográfico nos trabalhos efetuados. A idéia central que orienta a análise é a de como fotografias produzidas rotineiramente na qualidade de instrumentos de trabalho da missão Rockefeller no Brasil e dos serviços nacionais de combate à febre amarela e à malária, podem também apontar para uma lógica operacional desses serviços, bem

como para um modelo de organização institucional que a junção desses organismos terminou por imprimir em seus trabalhos. Acreditamos que esses fatores devam estar na base de um questionamento sobre a função dos documentos visuais nos trabalhos médico-científicos voltados ao combate dessas doenças.

Vale registrar que a Fundação Rockefeller já mantinha uma prática de colecionar imagens sobre o Brasil desde meados da década de 1910 e durante os anos de 1920, como provam os abundantes registros que formam sua coleção fotográfica sobre o país em depósito nos arquivos encontrados nos Estados Unidos. Contudo, a natureza daquelas imagens e, sobretudo, a forma de sua acumulação diferem do arquivo que viria a ser formado a partir da inserção mais efetiva da Rockefeller na política de saúde brasileira, após 1930. A partir desse momento, quando adquire poderes executivos para realizar plenamente a lógica operacional do modelo campanhista, tem início a formação do arquivo de imagens²⁰. Nas duas décadas seguintes, os trabalhos se concentrariam, por um lado, nas regiões propícias ao aparecimento da doença e, por outro, no interior dos laboratórios. A diferenciação campo-laboratório produziu nítida clivagem na documentação iconográfica, mas é importante observar que, nos assuntos fotografados, esses universos se interpenetram, pois muitas pesquisas em campo guardam estreita relação com questões suscitadas pela produção da vacina em laboratório, como os testes de proteção, as sangrias, a vacinação e as investigações pós-vacinais. Além disso, as análises das amostras de fígado, atividade laboratorial por excelência, eram totalmente vinculadas ao trabalho de campo, como parte do levantamento epidemiológico sobre a doença. Reflexo dessas conexões entre trabalhos de campo

²⁰ As datas limites do arquivo são os anos de 1934 e 1947.

e de laboratório pode ser sentido pela implantação do laboratório de histopatologia logo em 1931, e do laboratório de produção da vacina e de testes para diagnóstico, ainda em 1928.

Embora tendo sido geradas em função de necessidades cotidianas de trabalho, as imagens ambientadas no campo ou em laboratório retratam o grande empreendimento organizado pela Fundação Rockefeller e executado por intermédio do SNFA, que incluía o diagnóstico da febre amarela, o mapeamento de sua distribuição no território brasileiro, a pesquisa e detecção de vetores e hospedeiros, o estudo dos ciclos e da lógica dos surtos epidêmicos e dos períodos de calmaria da febre amarela. Considerando sua natureza polissêmica, a imagem fotográfica pode se prestar a vários objetivos, atuando como instrumento em atividades tanto dentro quanto fora dos laboratórios, servindo como veículo de informações em produtos de circulação tanto interna quanto externa às instituições que as criavam. Nesse sentido, e atentando para esse aspecto de inconstância nos usos dos registros, a força da autoria institucional se sobrepõe às autorias pessoais registradas nas fichas que acompanham os registros fotográficos. Relacionar a produção fotográfica de cada médico e funcionário é importante para aferir a intensidade da prática por alguns e não outros, por exemplo. Essa maior ou menor intensidade pode estar relacionada às funções exercidas pelo funcionário. Mas esses estudos de “autoria” individual não são definidores, nesse caso, de uma “identidade”, já que o fotógrafo não é a única pessoa que concorre para a formação de um documento fotográfico²¹

²¹ Schwartz (1995, p. 48) aponta que a própria Diplomática nos ensina isso, ao mostrar a complexidade de forças criativas por trás de um documento, a partir da identificação do autor do ato, do autor do documento, do seu destinatário e do escritor do documento. Segundo ela, “a Diplomática elucida a relação entre fotografia e fotógrafo ao indagar quem são as pessoas intervenientes na criação da fotografia e qual é a natureza do documento em relação a elas. Os fotógrafos, cujas transformações ótico-químicas produzem as imagens, não estão sozinhos no delineamento do

– ao contrário do que ocorre numa produção artística. Essa dimensão é possibilitada pela autoria institucional.

Pelo exposto, as atividades básicas que organizavam o serviço, revelador da estrutura operacional responsável pelo funcionamento dessa cooperação institucional estão divididas entre campo e laboratório, os dois eixos de análise a partir dos quais analisaremos a documentação produzida.

3.5.1 Os trabalhos de campo: inquérito epidemiológico

Com relação ao diagnóstico da doença, importantes desenvolvimentos permitiram uma notável precisão acerca dos casos suspeitos pesquisados que realmente eram positivos para a febre amarela. A técnica de laboratório chamada “prova de proteção ou de neutralização para diagnóstico retrospectivo” – técnica de diagnóstico em pacientes vivos – consistia em inocular no cérebro de camundongos ou macacos, soro de suspeito de portar a doença ou de já ser imune a ela, por já ter sido uma vez infectado. Logo após essa inoculação, a mesma cobaia era infectada pelo vírus da doença. Se o soro a protegesse da infecção, isto significava que o indivíduo era imune à febre amarela. Além desse diagnóstico, existia a análise das lesões típicas causadas pela moléstia no fígado, mas apenas para a confirmação das mortes suspeitas, já que só podia ser feito o exame de viscerotomia em pacientes mortos. O

registro fotográfico. Aqueles que contratam [...], tanto quanto os responsáveis pela comunicação dos registros a uma audiência mais ampla, têm que ser reconhecidos”.

Serviço de Febre Amarela usa ambos os exames de diagnóstico amplamente após 1931.

Esses avanços nas técnicas de diagnóstico, anteriormente só realizadas clinicamente pelos sintomas (não conclusivas), foram responsáveis por permitir a realização de um grande inquérito epidemiológico até 1937, já que os casos confirmados pelas análises em laboratório acionavam uma série de medidas para estudo das formas de infecção na região de onde partira a amostra analisada. Segundo Benchimol (2001, p.139),

as necropsias parciais feitas [...] no interior e as provas de imunidade feitas por técnicos que a Rockefeller enviava a todos os lugares suspeitos do Brasil foram as bússolas do grande inquérito epidemiológico que se prolongou até 1937. Os dados assim obtidos passaram a nortear todas as rotinas do novo programa estruturado por Soper: a confecção de mapas e estatísticas, o combate ao *Aedes aegypti* nas cidades e povoações rurais, o uso da vacina assim que ela se tornou tecnicamente factível, as investigações zoológicas e entomológicas visando a identificar outros vetores e hospedeiros da febre amarela, principalmente depois que a modalidade silvestre foi reconhecida.

A conseqüência mais marcante para os trabalhos foi a ligação das atividades de campo e de laboratório, a partir de então, na produção de diagnóstico.

Outro marco fundamental nesses estudos foi o reconhecimento da existência da modalidade silvestre da febre amarela no início dos anos 1930²². A relação entre as moradias rurais e as florestas que as circundavam passou a ser cuidadosamente observada e deu origem a numerosos registros fotográficos, que revelam o

²² Considerada uma doença típica das cidades com concentrações populacionais e a presença do vetor *Aedes aegypti*, responsável pelas ondas de infecção, a descoberta da forma silvestre da doença simplesmente significava uma reviravolta nas concepções que embasavam os trabalhos de erradicação da moléstia no país, pois mostrava que, ao contrário, o reservatório viral se encontrava nas matas espalhadas por amplas regiões, e que as cidades eram infectadas pelo reservatório permanente das regiões de mata. Além disso, reconhece-se que o *Aedes aegypti* não era o único vetor da doença, que na realidade possuía uma cadeia de hospedeiros e vetores. Para uma ampla descrição dos desenvolvimentos dos estudos e pesquisas sobre a febre amarela no período em que a Fundação Rockefeller esteve no país, ver Benchimol (2001).

acompanhamento sistemático dos locais com incidência de febre amarela silvestre ou apenas com suspeita, inventariando-se a situação das matas, campos, água, densidade populacional, entre outros aspectos. Esses estudos deram origem a ampla documentação iconográfica sobre a ecologia de várias regiões, com cenas de paisagens amplas, sem figuras humanas, com ênfase nos aspectos de vegetação e acidentes geográficos (Figura 5).

FOTO N.º	3014	TAMANHO FILME, CHAPA	24 mm.
ASSUNTO	Ecologia. Forest on slopes between Apiai and Iporanga.		
Estado de São Paulo,			
FOTÓGRAFO	Dr. Davis	DATA TIRADA	16.8.43
RECEBIDA DE			
FR(SFA-CB)38-29		DATA RECEBIDA	8.9.43
DIAPOSITIVO N.º		DESENHO N.º	
L - 286 2.000-3-43	FA-F-II-694		



Figura 5

A existência de diversas classes de imagens, não só em termos temáticos, mas sobretudo em relação às técnicas de obtenção de registros visuais, nos levou a considerar que, de forma geral, qualquer produção institucional tende a se rotinizar e padronizar. Produzir imagens de determinados “temas” a partir de necessidades de trabalho é um tipo de atividade que requer a elaboração de métodos de produção. Esses métodos – ou técnicas – de como focar os diferentes “temas”, gera um padrão de produção de imagens. Essas técnicas rotinizadas dão consistência aos documentos produzidos, o que reforça a constatação de que as séries de registros, no seu encadeamento e na sua relação orgânica, são elementos de constituição do caráter de autenticidade de uma documentação. Isso é válido para documentos textuais ou visuais. Chamamos a atenção, nessa documentação, para a existência de padrões variados de forma de tratamento de temas fotografados. Um deles foi descrito acima, referente ao tratamento dado aos diversos aspectos que deveriam ser registrados relativos ao inquérito epidemiológico em curso. Outro padrão de tratamento distinto, como veremos, foi o encontrado na documentação cuja função era registrar as inúmeras etapas que compunham a fabricação da vacina no interior do laboratório. Uma análise do conjunto, considerando o caráter serial da documentação, permite detectar diferenças em padrões de tratamento assumidos ao longo do trabalho de registro fotográfico. Esses padrões não são produzidos de forma aleatória ou natural, mas antes sua presença se relaciona com formas de entendimento compartilhadas pela instituição em relação a quais aspectos deveriam ser abordados privilegiadamente em relação a outros em cada tipo de documento a ser feito e, é claro, em relação à função atribuída ao documento no momento de sua produção. Essas consistências, que agregam imagens e as diferenciam de outro conjunto de imagens dentro de um mesmo arquivo, podem ser descobertas somente

por meio de comparação e contraste entre as classes de imagens. De outra forma, só as especificidades de conteúdo das imagens são visíveis.

Pois bem, as diversas “posturas” assumidas diante da cena ou do tema a ser registrado fotograficamente, na linguagem técnica da área de teoria fotográfica, poderia ser chamada de enquadramento, ponto de vista, composição do assunto. Nas palavras de um estudioso do tema, esses elementos formariam a “estrutura da representação” (BURGIN, 2003, p. 130-137)²³. Se transportarmos essas modalidades discursivas presentes no dispositivo fotográfico para a área de produção documental fotográfica, poderíamos ter uma forma de composição intelectual do documento equivalente à que encontramos nos documentos textuais e que a Diplomática denomina forma intelectual, no sentido de uma articulação interna do documento.

Para a Diplomática, a forma documental é entendida como um

complexo de regras de representação usado para transmitir uma mensagem, isto é, o conjunto de características de um documento que pode ser separado da determinação dos temas particulares, pessoas ou lugares que o afetam (DURANTI, 1996, p.119).

Ela pode ser tanto física quanto intelectual. “O termo forma física se refere ao revestimento externo do documento, enquanto o termo forma intelectual se refere à sua articulação interna” (Ibidem, p.119). É evidente que a estrutura de articulação de um texto escrito é de natureza diferente da que alicerça a articulação da mensagem visual, mas ambos os dispositivos de comunicação efetivamente comunicam. Na mensagem visual essa comunicação se faz a partir da composição, ou seja, pelo

²³ BURGIN, Victor. Looking at photographs. In: WELLS, Liz (Ed.). **The photography reader**. London and New York, Routledge, Taylor and Francis Group, 2003, p. 130-137.

modo a partir do qual os elementos constituintes do todo se dispõem, se integram e se organizam nesse todo que se quer comunicar. Nos documentos textuais, ainda segundo a Diplomática, estão presentes os elementos internos da forma intelectual, que são “todos os componentes da articulação intelectual do documento. O modo de apresentação do seu conteúdo ou as partes que determinam o teor do conjunto (Ibidem, p. 125). Assim, os documentos apresentariam uma estrutura composta por três seções – protocolo (contém contexto administrativo da ação); texto (contém a ação) e *escatocolo* (contém o contexto de documentação da ação) – estruturantes da forma com a qual se dá a perceber o seu conteúdo. Na fotografia, essa não é a estrutura típica, mas esse tipo de documento apresenta suas próprias formas de expressão das idéias que quer comunicar, formas que são, de uma só vez – como preconiza a Diplomática – objetivadas (documentais) e sintáticas (regidas por regras de ordenação) (Ibidem, p. 26), mas oferecidas à leitura a partir da composição visual, e não de uma estrutura de leitura linear característica da linguagem verbal. O contexto administrativo da ação e o de documentação dessa ação, participantes da produção do documento, no caso das fotografias, podem ser identificados tanto na própria imagem, quanto nas marcas de produção inscritas no verso, nas fichas ou documentação anexas ao documento, na própria emulsão fotográfica, em selos ou carimbos dispostos em capas, *passe-partouts* etc²⁴.

Assim, nas imagens realizadas nesses trabalhos de campo, a tomada de vista dos diferentes assuntos tratados tinha como orientação mostrar um quadro no qual aspectos importantes que tivessem relação com o desenvolvimento da doença

²⁴ Como observou Schwartz (1995, p. 49) “essas partes componentes 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* presentes num lugar físico (frente, verso, cantos) e expresso na forma visual ou verbal”.

fossem registrados. Essa perspectiva relacional que embasava a produção de imagens visava também a utilização da foto em diversas abordagens, como os trabalhos de viscerotomia, o combate aos focos dos mosquitos e às suas larvas, a produção da vacina etc. Uma simples tomada de vista deveria levar em conta aspectos dignos de nota que auxiliassem todas as outras atividades que, juntas, procuravam compor um quebra-cabeça compreensivo sobre a doença. Nesse sentido, os documentos fotográficos produzidos em campo “tratam” visualmente de temas e aspectos de forma mais geral e abrangente, como uma coleta de dados para análise posterior.

Entendamos como funcionava uma das cadeias de atividades nas quais o documento fotográfico desempenhava uma função específica. Imagens de habitações se conectavam ao serviço de viscerotomia²⁵, na função de auxiliar o levantamento da história do paciente que tinha a sua morte pela moléstia comprovada. Na relação da fotografia com esse serviço, cada amostra de fígado enviada ao laboratório para exames dava origem a um relatório epidemiológico. Neste documento constavam informações sobre o paciente e imagens sobre as condições de vida do indivíduo, apenas suspeito de ser portador da enfermidade ou já um caso confirmado (Figura 6). Nas duas situações, a pesquisa epidemiológica

²⁵ De acordo com um documento de trabalho da Casa de Oswaldo Cruz, esse conjunto fotográfico “é parte integrante de um acervo documental maior acumulado no *campus* de Manguinhos em função dos trabalhos da Fundação Rockefeller no Brasil. Encontram-se, hoje, sob os cuidados do Departamento de Patologia, as coleções de registros de ocorrência e acompanhamento de casos de febre amarela, de lâminas histológicas e de blocos de fragmentos de tecidos viscerais, que compõem juntamente com o arquivo de fotografias, sob a guarda da Casa de Oswaldo Cruz, o maior acervo existente sobre a matéria”. Conferir Casa de Oswaldo Cruz / Departamento de Arquivo e Documentação: fundo Casa de Oswaldo Cruz. “Fiocruz – SAG. Acompanhamento Físico de Projetos de Cooperação Técnica e Financeira. Relatório Técnico. Organização e ampliação da documentação iconográfica do Museu do Instituto Oswaldo Cruz”. N. 1, Março/outubro, p 10. Entre 1986 e 1988. A conexão do arquivo com as coleções científicas é evidente, porém, ainda desconsiderada devido ao destino de cada conjunto na instituição, as coleções permanecendo nos laboratórios e departamentos de pesquisa, e apenas o arquivo fotográfico tendo sido recolhido ao arquivo permanente. Essa conexão é tarefa a ser realizada.

em campo era acionada, visando rastrear a região e descobrir possíveis focos e formas de infecção. As imagens assumem a função de documentar esses aspectos sócio-econômicos da população em relação à topografia do lugar – presença de matas próximas às casas com casos da doença, o registro dos componentes familiares do paciente etc. Na série de fotos colhidas no estado da Bahia, por exemplo, a imagem de uma habitação rural vem acompanhada da seguinte observação: “Palhoça onde residia a menor Cleonice, cuja amostra de fígado foi tida por algum tempo como suspeita para febre amarela”. (Figura 7). Ou então na foto tirada em Cidade de Mecejana, Ceará: “Frente da casa de Pedro, vendo-se o seu mano Assis montado num jumento equipado para o carregamento de mandioca. Relatório epidemiológico de Pedro Celestino da Silva, 1937” (Figura 8).

FOTO N.º 455		TAMANHO FILME, CHAPA	8 x 14
ASSUNTO Fazenda Santa Maria onde adoeceu e morreu José Levindo Faleiros. Adoeceu 22 e faleceu 27.12.35			
BRASIL - Minas - Fazenda S. Maria, Santa Rita de Cássia.			
FOTÓGRAFO	DATA TIRADA 1935		
RECEBIDA DE	E. Central, carta 3734 de 3.8.36		
FR. (SFA. 243) 9-42	DATA RECEBIDA		
DIAPOSITIVO N.º	DESENHO N.º		
L - 286 3.000 - B - 42	FI - F - II - 135		



Figura 6

FOTO N.º 18		TAMANHO FILME, CHAPA 6 x 9
ASSUNTO Palhoça à rua 1º de Janeiro, Pontal, (Ilheus), onde residia a menor Cleonice, cuja amostra de fígado foi tida por algum tempo como suspeita para FA.		
BRASIL - Estado da Baía - Ilheus		
Baía		
FOTÓGRAFO	Dr. Cliveira	DATA TIRADA 3/7/35
RECEBIDA DE	Dr. R. Marques, carta 214-35	
FR (SFA-OB) 3-20	DATA RECEBIDA	
DIAPOSITIVO N.º	DESENHO N.º	
L-288 3.000-8-42	F11-IV-423	



Figura 7

Chamamos a atenção, nesse caso, para a informação registrada na ficha, que se constitui num tipo de inscrição que deve ser considerado como marca de produção e circuito documental de registros fotográficos, e que, quando analisado, pode permitir o entendimento de funções. Essas inscrições nos levam a considerar a relação legenda e imagem que, nesse arquivo, segue um padrão bem definido, tendo a primeira a função de estabelecer o sentido do que quer mostrar o olhar do cientista-médico-fotógrafo. Além disso, é pouco explicativa, cumprindo mais a função de categorizar a imagem mostrada, provavelmente em função de seu arquivamento. É nesse sentido que devemos entendê-la – como uma legenda para arquivamento. Uma mesma imagem arquivada encontrada publicada em artigo científico ou num relatório anual da Rockefeller, provavelmente apresentaria legenda diferente. Nos

campos de informações “Fotógrafo” ou “Recebida de” temos indícios de como eram produzidas e encaminhadas as imagens. Alguns médicos e funcionários eram os responsáveis pela produção da fotografia, outros documentos chegavam ao arquivo encaminhados por alguém do *staff*, sem informação sobre autoria, enquanto em outras fichas há a menção de que as imagens teriam sido encaminhadas por carta, ou pelo escritório central. No sistema de arquivamento ficaram registrados os traços desse circuito interno pelo qual o documento fotográfico era produzido e circulava (Figuras 9 e 10).

FOTO N.º 1231 TAMANHO FILME, CHAPA 6 x 9	
ASSUNTO Frente da casa de Pedro, vendo-se o seu mano Assis montado num jumento equipado para o carregamento de mandioca. Relatório Epidemiológico de Pedro Celestino da Silva.	
BRASIL - Estado do Ceará, Mecejana.	
FOTÓGRAFO	DATA TIRADA 1937
RECEBIDA DE	
FR (SFA-CD) 4-68	DATA RECEBIDA
DIAPOSITIVO N.º	DESENHO N.º
L-288 3.000-B-42	FR-F-IV - 426



Figura 8

FOTO N.º <u>342</u>		TAMANHO FILME, CHAPA	<u>4½ x 6</u>
ASSUNTO <u>Vacinação na Fazenda Bananal.</u>			
BRASIL - Minas Gerais - Varginha			
<i>Entomologia</i>			
FOTÓGRAFO	DATA TIRADA <u>Junho ou</u>		
RECEBIDA DE <u>Dr. Soper</u>	<u>Julho 1937</u>		
<u>FR (SFA-03) 9-115</u>	DATA RECEBIDA		
DIAPOSITIVO N.º	DESENHO N.º		
L - 286 3.000-B-42	<i>FR. F. IV - 210</i>		



Figura 9

FOTO N.º <u>452</u>		TAMANHO FILME, CHAPA	<u>6 x 9</u>
ASSUNTO <u>Alçapões para capturar macacos armados na Fazenda Bananal</u>			
BRASIL - Minas - Patos			
FOTÓGRAFO	DATA TIRADA <u>1935</u>		
RECEBIDA DE <u>Dr. Kerr, carta R 498 de</u>	<u>26.11.35</u>		
<u>FR (SFA-02) 9-39</u>	DATA RECEBIDA		
DIAPOSITIVO N.º	DESENHO N.º		
L - 286 3.000-B-42	<i>FR. F. IV - 121</i>		



Figura 10

O tratamento abrangente dado à composição das fotos pode ser verificado nas tomadas frontais, panorâmicas, com pouquíssimos closes, desprezando o detalhe, em acentuado contraste, como veremos, com o tipo de descrição fotográfica produzida no ambiente de laboratório. Até mesmo o tema “vacina”, quando fotografado em sua manifestação concreta no campo, adquire essa abordagem como pode ser percebido na Figura 11, o que aponta para variações na configuração intelectual desses documentos, de acordo com a função exercida, relativa ao tipo de trabalho para o qual as imagens estavam sendo feitas. As imagens dos trabalhos efetuados em campo se revestem de um caráter de reconhecimento e registro, no qual animais, vegetação, costumes, habitações eram alguns elementos importantes de um cenário que apenas se descortinava e cujas relações com a doença seriam tecidas numa cadeia de outras atividades exercidas ao mesmo tempo nos laboratórios.

Os estudos epidemiológicos compreendiam também as atividades de captura e sangria de diversos vertebrados e insetos em florestas para se fazerem exames que determinassem a presença do vírus naqueles possíveis hospedeiros ou transmissores da doença. Várias espécies de animais, especialmente macacos, eram capturadas por armadilhas confeccionadas pelos próprios funcionários da Rockefeller, e esse processo, da confecção à instalação das arapucas, bem como o momento da captura do animal era documentado fotograficamente. O registro visual dos procedimentos prosseguia durante os trabalhos realizados nos laboratórios improvisados no campo, o que nos faz supor a intenção de documentar um processo, com a existência de uma seqüência de fatos documentados.

FOTO N.º 1327 TAMANHO FILME, CHAPA 6 x 9	
ASSUNTO Vacinação. Vacinação no bairro do Pí- nhal em 10.1.39. Pessoal entrando em fila para a vacinação.	
Taubaté, São Paulo	
Alcaçôes	
FOTÓGRAFO	DATA TIRADA 10.1.39
RECEBIDA DE	
FR(SFA-CB) 18-12	DATA RECEBIDA
DIAPOSITIVO N.º	DESENHO N.º
L-296 3.000-B-42	FR-V-II-1402



Figura 11

Em menor quantidade constam as imagens de doentes e de familiares de doentes que chegaram a óbito. Revelam apenas seus rostos, com poses quase sempre estáticas em frente às casas. É interessante notar que, no arquivo de imagens que restou, a doença propriamente dita jamais é apresentada em suas manifestações agudas: as imagens de doentes são residuais, e dizem respeito principalmente a casos que evoluíram para a cura. Os óbitos são mencionados a partir das fotos de familiares em luto. A doença está presente em todo o arquivo, mas a sua abordagem visual parte do ponto de vista das técnicas de combate, prevenção, imunização, numa pluralidade de ações que remetem à idéia de controle, sem a preocupação de documentar quer o padecimento dos indivíduos quer os aspectos clínicos de seu mal.

Nas suas memórias, Fred Soper menciona a produção, pelo Serviço Cooperativo de Febre Amarela, desde 1930, de um manual de operações detalhado, além de uma série de formas de relatórios que permitiam à direção do serviço acompanhar de perto o que se passava nos distritos espalhados pelas regiões infestadas pelo *Aedes aegypti* (SOPER, 1977, p. 129). A idéia de normatizar procedimentos, compatível com o empreendimento em administração de saúde pública que significavam os esforços empreendidos, aliada à estrita observância das regras a serem cumpridas e da possibilidade de controle sobre todas as operações foram os ingredientes principais de uma cultura institucional que via na “manutenção de um arquivo detalhado²⁶” das atividades uma necessidade de importância equivalente à manutenção do arquivo financeiro das operações.

3.5.2 As atividades em laboratório: construindo um modelo de produção científica

Os documentos fotográficos produzidos no interior dos laboratórios, como parte dos estudos e pesquisas ali efetuados, concentram-se na série Serviço de Febre Amarela (SFA), sub-série Estudos Científicos, divididos em conjuntos temáticos. Essa classificação, embora tendo merecido atenção por parte dos documentalistas que organizaram o arquivo, foi em parte mantida respeitando sua apresentação original, ou seja, a forma como a documentação deu entrada no arquivo histórico.

²⁶ No original “detailed record-keeping”.

A sub-classe temática “Estudos Científicos” compreende as imagens de atividades de pesquisa realizadas no ambiente do laboratório, e que podem se referir tanto a estudos e testes diversos utilizando cobaias e análise laboratorial para diagnóstico retrospectivo, quanto às etapas de produção e aos equipamentos empregados na fabricação da vacina. Os exames de viscerotomia fazem parte do primeiro universo de estudos científicos, ligados diretamente aos trabalhos de campo. Como visto, esses estudos estão associados à fabricação da vacina, já que o resultado positivo de um tecido ou de uma técnica de diagnóstico poderia ser o responsável por revelar uma região, até então insuspeita para a existência da doença, como próximo alvo de combate ao mosquito, ou de recebimento de lotes de vacina. O tema viscerotomia, atividade desenvolvida em laboratório, é representado de forma semelhante à produção da vacina, isto é, com imagens das diversas etapas constituintes do exame, os aparelhos e instrumentos empregados, além da forma de arquivamento do material de exame (Figura 12).

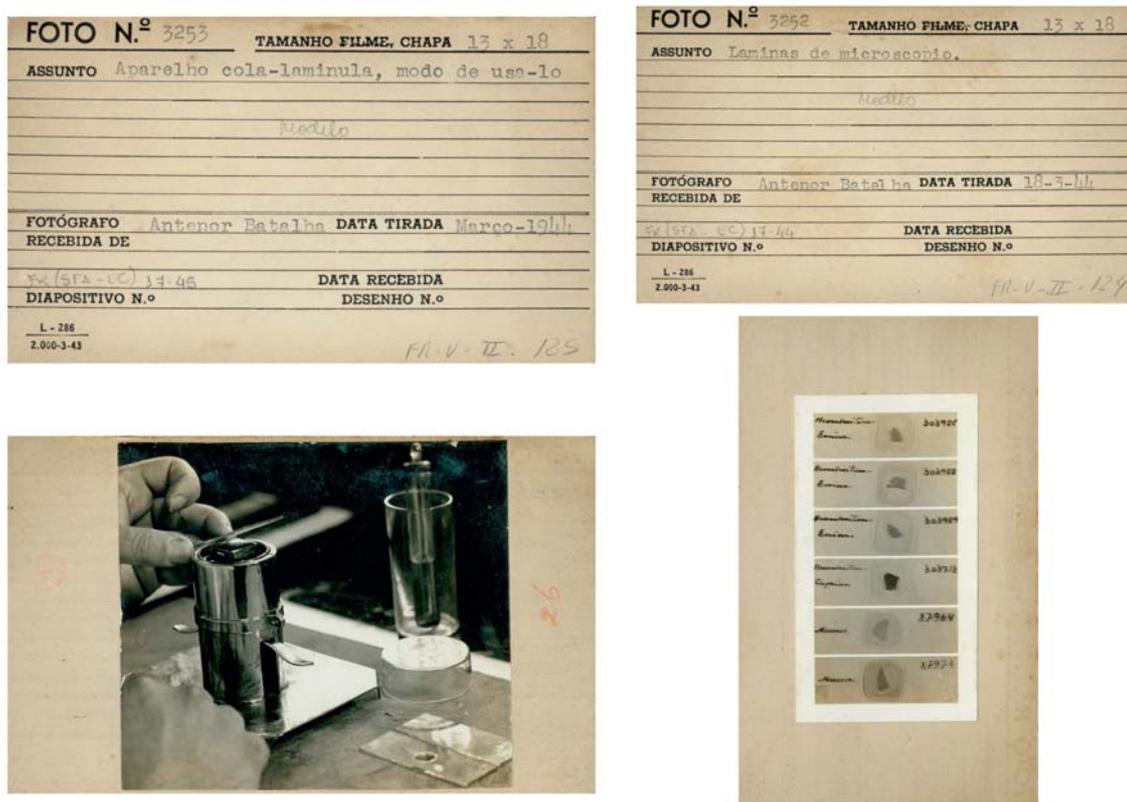


Figura 12

Conforme mencionado, com a reorganização do Serviço Cooperativo de Febre Amarela a partir de 1930, criam-se estratégias para se lidar com a nova realidade trazida pelo desenvolvimento das pesquisas epidemiológicas – a impossibilidade de erradicação da doença devida às reservas infindáveis de vírus selvagem nas matas do país. Assim, as atividades de combate sistemático ao mosquito *Aedes* prosseguiriam e se otimizariam nos centros urbanos, como forma de evitar uma possível epidemia advinda das áreas silvestres. Ao mesmo tempo, uma vacina, mais do que nunca, se tornava um elemento imperativo no combate à doença, para que se pudesse imunizar as populações que viviam próximas a essas áreas de risco – oferecendo uma proteção individual para pessoas que não podiam ser protegidas por medidas mais gerais –, impedindo, dessa forma, um possível deslocamento de um surto epidêmico dessas para as regiões das grandes aglomerações urbanas. Além disso, nas áreas rurais se aprofundariam estudos mais sistemáticos da população e do ambiente na tentativa de se entender as formas pelas quais as contaminações se faziam.

Vimos que a confecção de registros visuais, tais como mapas e gráficos, passa a ser uma das rotinas do Serviço, possibilitando, para os trabalhos de campo, a produção de um quadro compreensível da presença da doença no país. Mas para as atividades de laboratório esses documentos gráficos também foram importantes formas de registro, pois propiciaram o controle das informações resultantes dos exames no laboratório, agora traduzidas numa linguagem gráfica, com maior poder de síntese. Esses recursos visuais ajudavam tanto na tarefa de conhecimento das regiões em que os trabalhos de combate ao *Aedes aegypti* deveriam ser intensificados, quanto na tradução dos resultados de testes e pesquisas científicas

realizadas em laboratório, visando tornar viável, tecnicamente, uma vacina eficaz contra a doença (BENCHIMOL, 2001, p. 178). Esses registros, assim como os fotográficos, são exemplos de documentos produzidos para servir às atividades específicas, mas extremamente relacionadas, integrantes dos estudos, pesquisas e produção do imunizante contra a febre amarela.

Vejamos algumas peculiaridades das atividades em laboratório. Os procedimentos de produção do imunizante deram origem a manuais. Ou talvez tenham nascido com eles, pois na documentação remanescente no laboratório encontramos imagens ampliadas (cópias ampliadas de contatos colados às fichas do arquivo fotográfico), anexadas aos manuais que se fizeram produzir durante os anos de 1930 e 1940²⁷, período em que os procedimentos estavam sendo revistos constantemente em função de problemas de fabricação pelos quais a vacina passou até o alcance de um modelo mais estável de produção e estoque do imunizante. Desenvolvida originalmente nos laboratórios da Fundação Rockefeller em Nova Iorque, a técnica de obtenção da vacina foi modificada inúmeras vezes no laboratório do Rio, tendo em vista um melhor resultado, tanto na etapa de cultivo do vírus – que passa a ser feito em embrião de galinha e não mais em cultura de tecido –, quanto com relação a problemas de contaminação relacionados à manipulação em algumas etapas da produção e à estocagem.

²⁷ Esses manuais permaneceram no laboratório de origem, não tendo sido recolhidos ao arquivo fotográfico. Foram produzidos sob a chancela do Serviço Nacional de Febre Amarela, com o título “SNFA – Manual de Vacina”. Ao que tudo indica, o arquivo fotográfico já deveria ter sido apartado do restante do material produzido no laboratório, considerando a informação de que se encontrava junto à coleção de documentos históricos relativos aos primórdios do Instituto Oswaldo Cruz, empilhadas num galpão (ver nota 5). O recolhimento teve como objetivo a salvaguarda desse material com ameaça de perda iminente. O arquivo fotográfico permanece separado até hoje do restante do acervo das atividades da Fundação Rockefeller e do SNFA.

Após as primeiras vacinações em público mais amplo, começaram a ser detectados vários problemas, o que obrigou a interrupção das vacinações e a produção de testes que levavam a uma revisão dos procedimentos que se mostrassem inadequados. Essa dinâmica do “fazer e refazer”, foi acompanhada pela produção dos registros visuais que tematizavam não só as etapas como um todo, mas perscrutavam aparelhos empregados, cobaias usadas e materiais de laboratório manipulados. As técnicas de fabricação, muitas vezes modificadas neste primeiro período da história da produção da vacina, deram origem a um generoso material de arquivo, que reflete em parte o momento de “tentativa e erro” pelo qual passou o trabalho em laboratório. Assim, as imagens provenientes dessas atividades mostram todas as etapas da produção da vacina e a sucessão de técnicas e equipamentos que foram testados durante o período de consolidação da produção do imunizante.

Do ponto de vista do conteúdo apresentado nas imagens, são intercalados aspectos dos aparelhos técnicos empregados com imagens das ações, ou seja, a manipulação destes aparelhos em determinada etapa de produção, sublinhando seu emprego e seu funcionamento. Assim, uma série de imagens mostrando o suporte rotativo com os ovos prontos para serem inoculados, a inoculação, o ovo no suporte pronto para ser aberto com a chama do maçarico, a tampa do ovo, já cortada, pronta para ser levantada depois da chama cortante, e a remoção dos embriões da casca, mais do que uma sucessão de etapas operacionais, constituem de fato um retrato de um processo, estabelecendo sua cronologia, e desenvolvendo a idéia de uma ação contínua, mesmo em se tratando de imagens fixas (Figura 13). Este parece ser um recurso muito comum nas imagens das atividades de laboratório, sobretudo, por propiciarem um entendimento de operações encadeadas, comuns a este universo.

FOTO N.º 1111 TAMANHO FILME, CHAPA 13 x 18
 ASSUNTO Manual de Vacina. Suporte rotativo com ovos prontos para inoculação.
 Manual de vacinas

FOTÓGRAFO RECEBIDA DE DATA TIRADA
 DATA RECEBIDA 9.6.43
 DESENHO N.º

FR (5F2-CC) 4-1
 DIAPOSITIVO N.º

L - 286
 2.000-3-43

FOTO N.º 1112 TAMANHO FILME, CHAPA 13 x 18
 ASSUNTO Manual de Vacinação. Inoculação de ovos.
 VACINAÇÃO

FOTÓGRAFO RECEBIDA DE DATA TIRADA
 DATA RECEBIDA 9.6.43
 DESENHO N.º

FR (5F2-CC) 4-2
 DIAPOSITIVO N.º

L - 286
 2.000-3-43

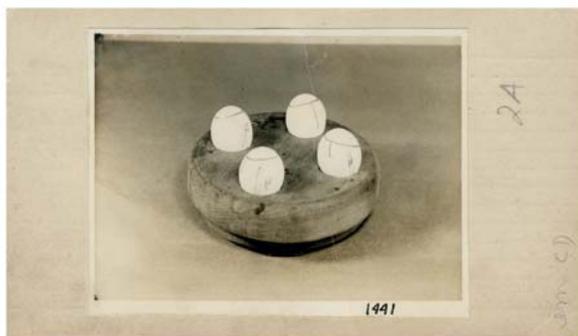


FOTO N.º 2742 TAMANHO FILME, CHAPA 13 x 18
 ASSUNTO Vacina. Inoculando ovos.
 Manual de vacinas

FOTÓGRAFO RECEBIDA DE sylvio Cunha DATA TIRADA Abril 1943
 DATA RECEBIDA Abril 1943
 DESENHO N.º

FR (5F2-CC) 4-96
 DIAPOSITIVO N.º

L - 286
 3.000-B-42

FOTO N.º 1113 TAMANHO FILME, CHAPA 13 x 18
 ASSUNTO Manual de Vacina. Ovo no suporte pronto para ser aberto com a chama
 VACINAÇÃO

FOTÓGRAFO RECEBIDA DE DATA TIRADA
 DATA RECEBIDA 9.6.43
 DESENHO N.º

FR (5F2-CC) 4-3
 DIAPOSITIVO N.º

L - 286
 2.000-3-43



Figura 13 (parte 1)

FOTO N.º 1444 TAMANHO FILME, CHAPA 13 x 18	
ASSUNTO Manual de Vacina. Ovo com a tampa pronta para ser levantada depois de aplicação da chama cortante.	
FOTÓGRAFO	DATA TIRADA
RECEBIDA DE	Em CP
FR(SFA-EC) 4-4	DATA RECEBIDA 9.6.43
DIAPOSITIVO N.º	DESENHO N.º
L - 286	11-4-30
2.000-3-43	



FOTO N.º 1445 TAMANHO FILME, CHAPA 13 x 18	
ASSUNTO Manual de Vacina. Operação completa de remoção dos embriões da casca.	
FOTÓGRAFO	DATA TIRADA
RECEBIDA DE	Em CP
FR(SFA-EC) 4-5	DATA RECEBIDA 9.6.43
DIAPOSITIVO N.º	DESENHO N.º
L - 286	11-4-31
2.000-3-43	



Figura 13 (parte 2)

Vários recursos visuais são explorados no conjunto de imagens, como o enquadramento que se fixa no detalhe em determinado momento (o ovo no suporte, por exemplo), passando a mostrar elementos mais complexos da engenharia de produção (o aparelho rotativo que suporta o ovo para o corte), até apresentar uma cena mais abrangente que registra uma ação se completando (técnico manipulando o aparelho com o maçarico para abertura da calota do ovo). Esses recursos são reconstruídos a cada “etapa” do processo de fabricação da vacina visualmente produzido (Figura 14).

Numa leitura tanto do arquivo quanto dos manuais nota-se a exibição de imagens de partes de um processo (os elementos constitutivos de um aparelho ou as etapas

constitutivas de um procedimento), até chegar a imagens do aparelho ou procedimento “exemplar”, mostrado integralmente. Cria-se, assim, uma expectativa em torno da utilização ou do desempenho real dos objetos, e cria-se, igualmente, uma operação mental de junção das partes, já que, isoladas, não teriam funcionalidade. Ao final, apresenta-se a figura do aparelho num enfoque total, com as partes constituintes previamente “comentadas”, agora apresentadas completando o sentido de sua existência para os trabalhos realizados (Figura 15).

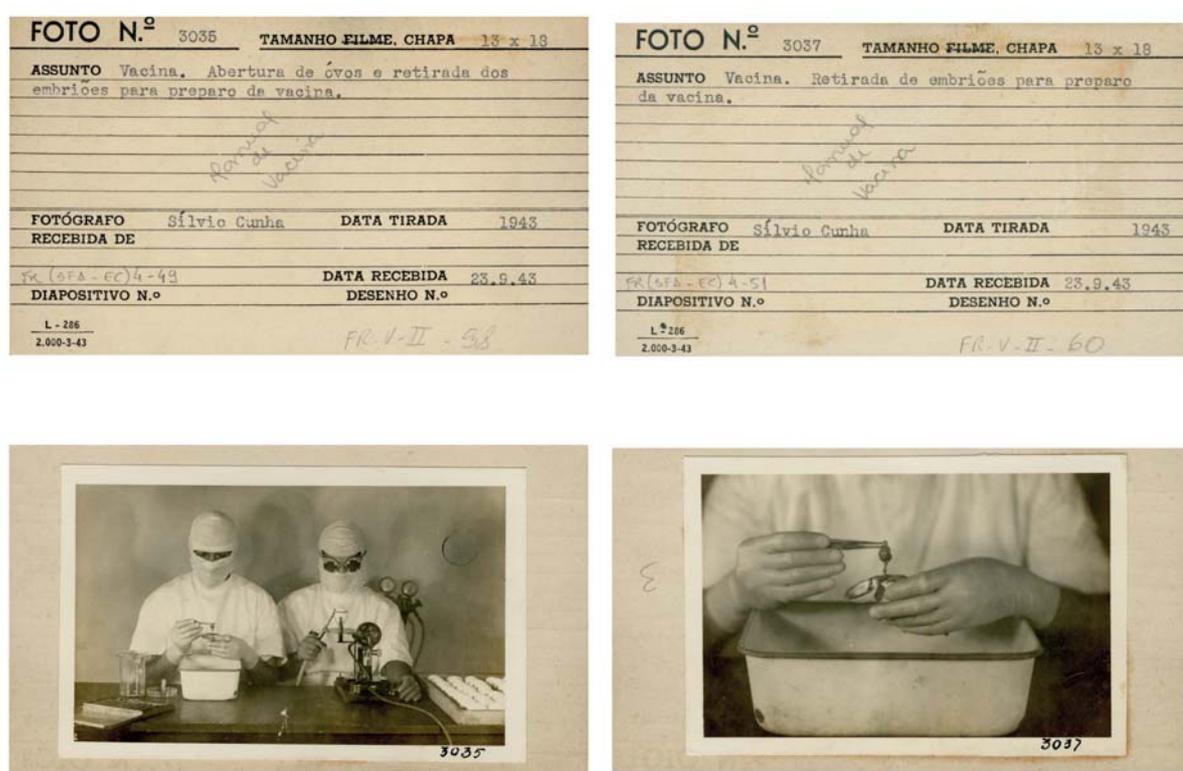


Figura 14

O que nos permite uma leitura em série das imagens das etapas de fabricação da vacina, ou seja, o que nos faz perceber o esforço de mostrar um processo é a numeração das imagens, nas fichas catalográficas, numa ordem seqüencial. Embora não infalível²⁸, a forma de arquivamento pode nos oferecer uma chave para o entendimento das operações, se considerarmos a forma seqüencial de arquivamento

²⁸ Lembramos que essa ordem não foi conservada no arquivo, ou já era característica do conjunto a ordenação por séries regionais e não por uma lógica numérica, conforme comentado anteriormente.

como forma de preservação da operação que as originou. A ordem original apresenta lacunas na numeração, ou por fichas que se perderam, ou por descontinuidades no próprio processo de arquivar, ou seja, começava-se uma numeração que iria compor uma série sobre um assunto, e outra numeração que diria respeito a outro assunto, e assim por diante. Nas fichas com as fotos sobre o manual de vacinação, temos a série de número 1441 a 1465, para depois pular para 1920, com novo pulo para 2011 a 2016, passando a exibir as fichas de número 2645 em diante. Quanto aos manuais, a leitura é abertamente proposta por meio da montagem das imagens nas páginas do instrumento.

FOTO N.º 1454		TAMANHO-FILME, CHAPA 13 x 18	
ASSUNTO Manual de vacina. Dessecador de alumínio mostrando o arranjo das empôlas e o suporte para P ₃₀₅			
<i>Manual de vacina</i>			
FOTÓGRAFO RECEBIDA DE		DATA TIRADA	
		Eam CJ	
FR (SFA - EC) 4-14		DATA RECEBIDA 9.6.43	
DIAPOSITIVO N.º		DESENHO N.º	
L - 286		FR. V - II - 48	

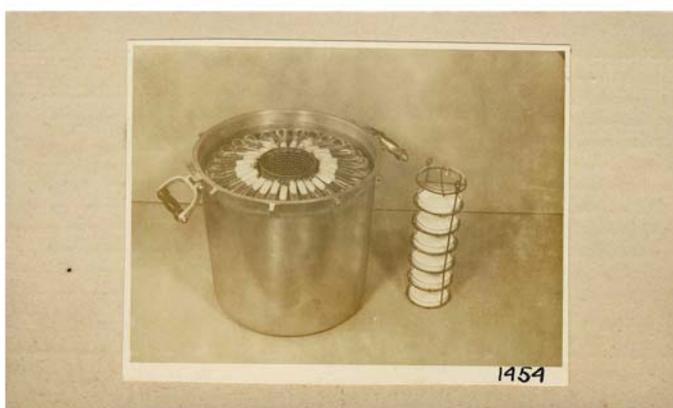


Figura 15 (parte 1)

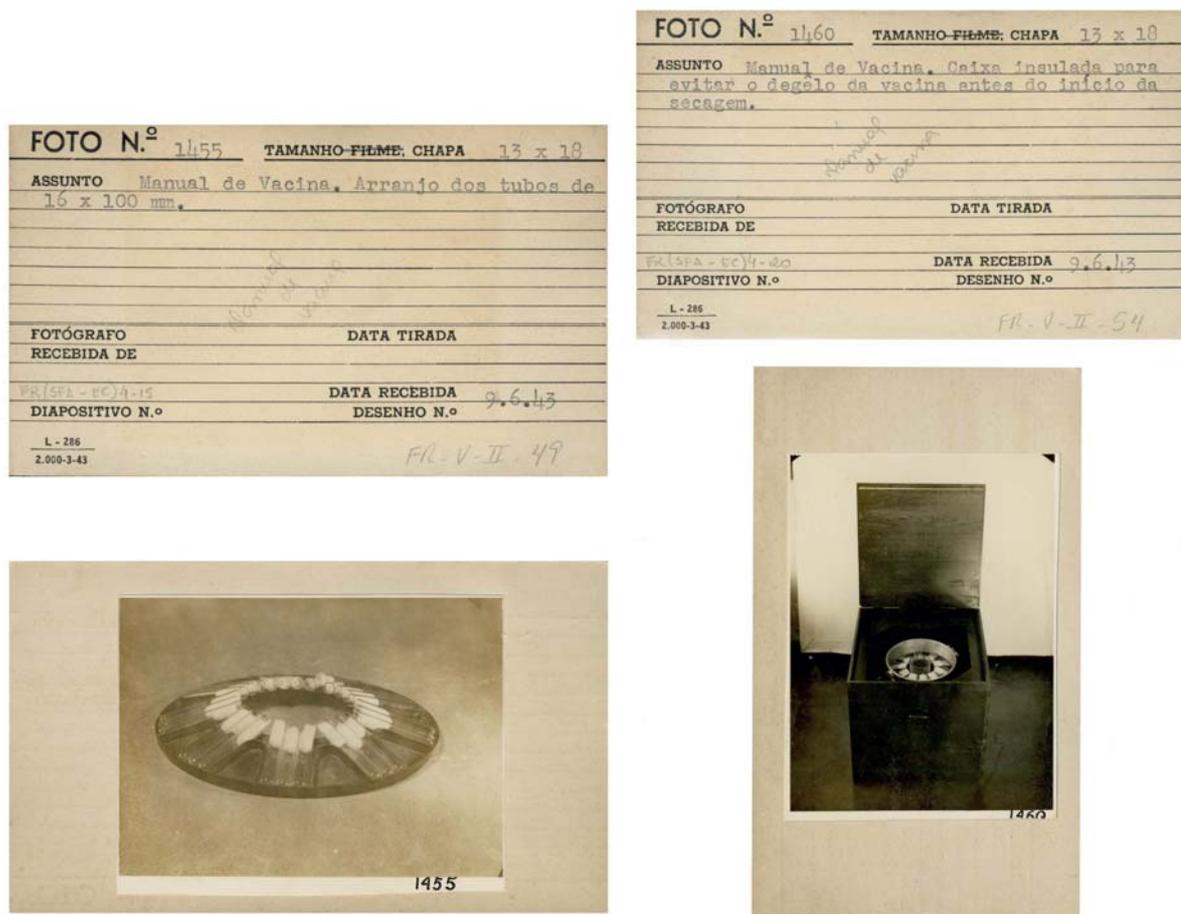


Figura 15 (parte 2)

Mas, se por um lado as imagens arquivadas podem propiciar uma leitura de conjunto, é necessário ter em mente que elas cumpriram funções na rotina dos trabalhos antes de serem, afinal, arquivadas. As diferentes trajetórias das imagens podem ser investigadas na sua inclusão em estudos e artigos que discutiam questões específicas sobre etapas da vacina, nas exposições que integravam, entre outras possíveis finalidades.

Além das séries de imagens dos processos, restam registros que apresentam os vários aparelhos e materiais necessários aos trabalhos, como filtros para os soros ou vacina, aparelhos para introdução do soro no frasco de moinho que triturava os embriões, o próprio moinho de bolas, usado numa etapa anterior ao processador

mais moderno que triturava os embriões inoculados, o aparelho que retirava a suspensão proveniente da trituração dos embriões, o frasco destinado à aspiração do sobrenadante da vacina após centrifugação, o moinho usado na trituração, etc. Nas suas partes, como num todo, o trabalho de laboratório era arquivado em imagens que permitissem um controle completo das operações ali realizadas, convivendo soluções temporárias, que com o tempo foram cedendo lugar a modificações na operação, com técnicas que se revelaram mais estáveis, e que, portanto, tiveram vida mais longa nos trabalhos. Todos os objetos eram fotografáveis e, conseqüentemente dignos de nota, desde os aparelhos maiores como a mesa fria com os dessecadores, responsáveis por retirarem a água da vacina e torná-la uma pastilha, para com isso tornar-se mais estável à estocagem, até os tubos e ampolas usados para armazenar a vacina no congelamento preliminar, o que nos permite pensar que havia o interesse em colecionar todos os aspectos envolvidos na fabricação (Figura 16).

Os registros de máquinas e aparelhos apartados de seus contextos funcionais remetem à estética industrial do início do século XX²⁹ e enfatiza o realismo, utilizando o foco exato e evitando os efeitos especiais de luz e enquadramento, adotando um estilo factual da apresentação. Fotografias industriais tiram proveito da noção de que ver é acreditar, de que as coisas são do modo como aparentam ser. Além disso, o fotógrafo, ao fotografar as máquinas e aparelhos, manipula a luz para eliminar sombras e contornos vindos do espaço próximo ao objeto e usa o fundo neutro para se fazer perceber distintamente o objeto e seus contornos e detalhes. Esse tipo de fotografia teve sua origem nos desenhos mecânicos os quais, no

²⁹ Uma análise sobre a produção institucional fotográfica de uma grande corporação industrial como a *General Electric* pode ser encontrada em NYE, David E. **Image worlds**. Corporate identities at General Electric. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts; London, England, 1985.

passado, forneciam descrições abstratas similares de máquinas. Segundo Nye (1985, p. 49),

as fotografias que imitam esses desenhos são extremamente frias e possuem a aparência das formas que as engendram. 'Aqui está o objeto como pura informação, sem nenhum contexto o envolvendo'".

No arquivo temos uma série de imagens como essas, que são re-contextualizadas nos manuais da vacina, na edição que as ligam à cadeia de procedimentos de fabricação do imunizante.

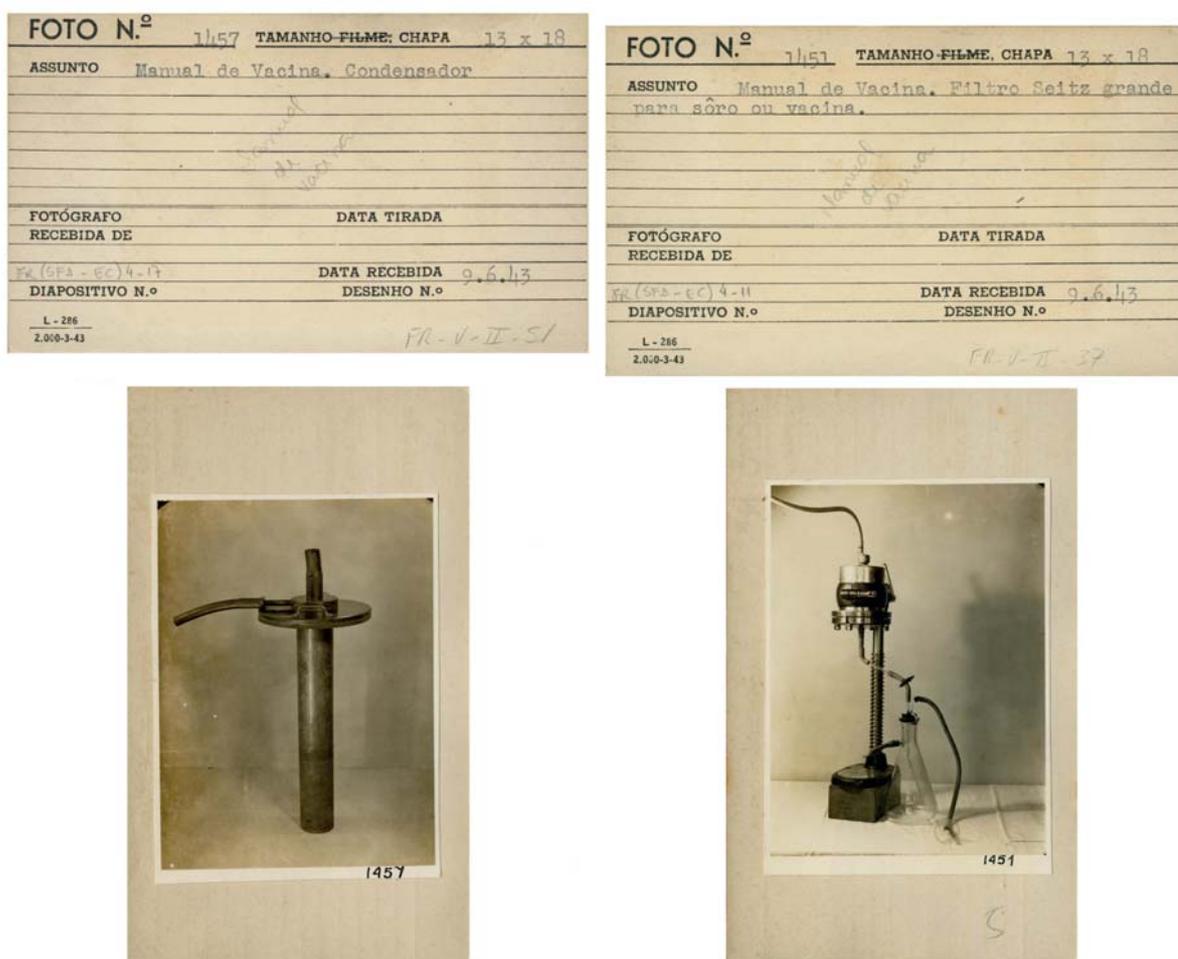


Figura 16

As imagens registravam, igualmente, a trajetória da vacina após a etapa de produção no laboratório, isto é, o momento das vacinações. Existem fotografias que apresentam o chamado “kit vacina”, o aparelhamento básico e, portanto, compacto,

destinado a acompanhar um lote de vacinas para o campo. A etapa de vacinação torna-se rotina no Serviço de Febre Amarela tão logo o imunizante se tenha tornado estável e mais confiável. O *kit* dispunha de material para que a vacina fosse reidratada no local, diluindo-se em solução específica, esterilizada, sempre acompanhada do preenchimento de formulários, como a ficha para vacinação (preenchida pela pessoa a ser vacinada) e a ficha do município (uso do médico responsável pela unidade, encarregado de traçar um perfil do município objeto da vacinação) (Figura 17).

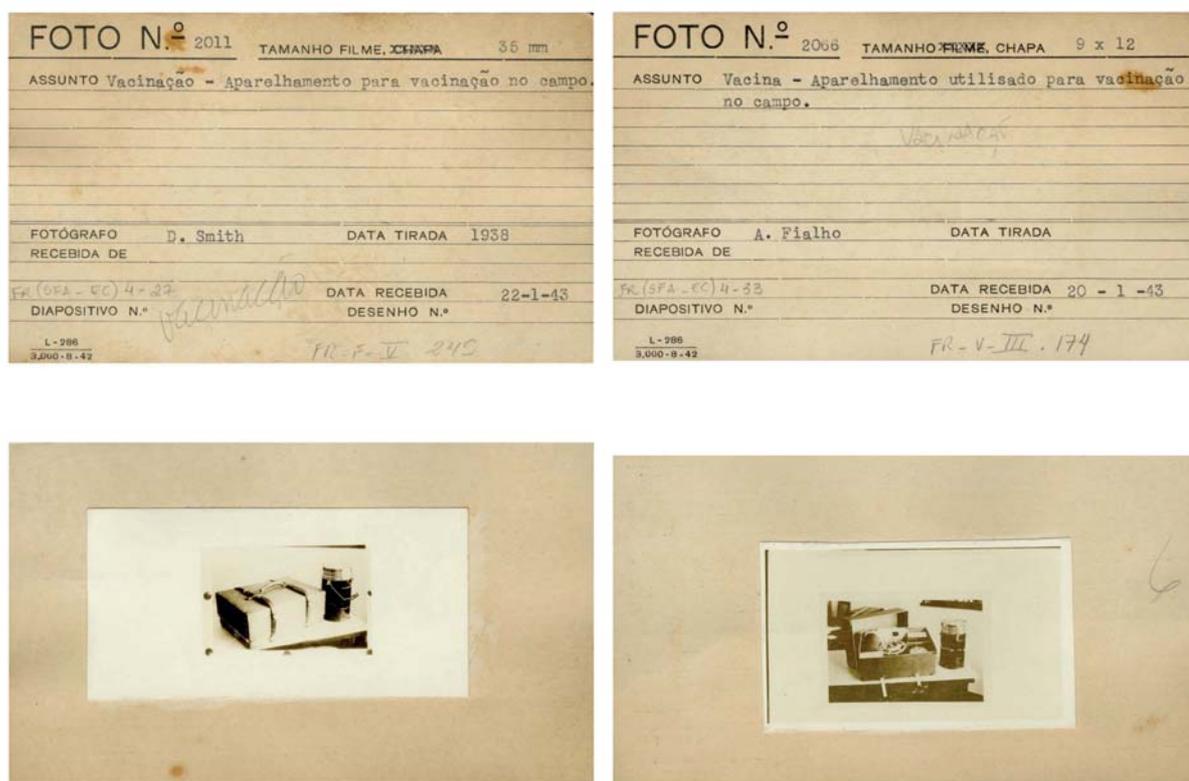


Figura 17

Vale notar que, embora presente, o tema vacinação está representado no conjunto por poucos registros, se comparado com a etapa de produção em laboratório. Por outro lado, como já notado anteriormente, esse tema é “apropriado” pelos trabalhos de campo, que também registravam em imagens os dias de vacinação nas diversas localidades escolhidas para sediar a atividade. Compreende-se que a etapa final da

fabricação da vacina, realizada fora do espaço do laboratório, pertencesse, como tema a ser representado documentalmente, aos procedimentos de campo, responsáveis pela conexão da produção tecnológica com a sua aplicação no ambiente concreto das operações de combate à doença. Ligadas à função cabida ao laboratório no processo de combate à doença, restavam as imagens do *kit* vacina pronto, como resultado final do processo iniciado com a produção do imunizante.

Como já foi dito, nos primeiro dez anos de produção da vacina coexistiram no laboratório de Manguinhos técnicas de produção diferentes, decorrentes do período de estudos e implementação do processo. O arquivo de imagens reflete esse período de mudanças ao apresentar essas variadas formas de produção misturadas nas seqüências arquivadas. São recortes de um mesmo processo, que hoje podem ser apreendidos como histórias paralelas que ajudaram a compor o quadro dos esforços para a obtenção de uma técnica eficaz de produção da vacina que, diga-se de passagem, manteve-se praticamente inalterada desde o final dos anos 1940, atualizando-se, com o passar do tempo, basicamente pela incorporação de novas tecnologias de produção.

Da mesma forma que apontamos padrões presentes na abordagem documental dos trabalhos em campo, notamos igualmente padrões de enquadramentos nos registros dos trabalhos em laboratório. Nesse domínio de atividades, a tomada de vista das imagens assume posição perscrutadora, buscando diferentes ângulos e planos, dos mais específicos aos mais abrangentes, para dar uma visão documental e ostensivamente pedagógica. Assim, os *closes* são tomadas recorrentes que, conjugadas aos planos médios e gerais, abordam a temática do trabalho em

laboratório de forma didática e mais exaustiva. Talvez levando em conta a utilização desse material em recursos didáticos – *papers*, artigos – ou explicativos/normativos – como os manuais – as imagens tenham recebido um tratamento mais pedagógico.

Quanto à utilização de mapas, gráficos, tabelas e desenhos nos trabalhos em laboratório, esses registros repartem com as fotografias a presença em relatórios e nos manuais de procedimentos laboratoriais para a fabricação da vacina e figuram, com grande constância, nos artigos científicos publicados pelos membros do *staff* na época, em que, ao lado de fotos, participavam igualmente do texto científico ali publicado. A presença dessa pluralidade de representações visuais nos textos científicos possibilita pensar que os documentos, além de resultantes das práticas e pensamentos puramente institucionais/organizacionais, podem também refletir as formas de comunicação do conhecimento científico utilizadas no período.

Dessa forma, todo um aparato técnico-administrativo foi montado para dar conta das tarefas cotidianas de produção e processamento desses insumos iconográficos imprescindíveis às práticas editoriais e discursivas próprias ao campo científico. Para se ter idéia da relevância que “serviços auxiliares” como fotografia, cartografia, microfilmagem e desenho possuíam, basta olhar o projeto do pavilhão construído para abrigar o laboratório de febre amarela em Manguinhos. Dois pavimentos eram reservados às atividades administrativas, técnicas e científicas – a produção da vacina, o laboratório de viscerotomia, os biotérios, os laboratórios usados pelos zoólogos e epidemiologistas que estudavam a febre amarela – e todo o primeiro pavimento era destinado aos estúdios e equipamentos de fotografia e microfilmagem e aos serviços de cartografia e de desenho científico. Depoimentos de ex-servidores

da Rockefeller confirmam a importância que tinham esses serviços auxiliares e a “parte burocrática” que assegurava a circulação e arquivamento de relatórios, cartas, diários etc³⁰. Um ex-funcionário, que participou dos trabalhos de campo entre os anos de 1936 e 1940, relaciona a cartografia à reputação de eficiência disciplinar e organizacional da Rockefeller, já que a partir dela eram produzidos os mapas e plantas que serviam e ajudavam a manter o serviço de focos nas cidades. Esses instrumentos auxiliavam o controle do roteiro diário seguido pelos guardas e demarcava as áreas sob intervenção do serviço. Segundo seu depoimento,

o Serviço de Febre Amarela treinava quem fizesse cartografia, né? A seção de cartografia era a base da organização do Serviço. Porque não é possível você manter um serviço de foco em qualquer cidade, que você não tenha planta atualizada daquela cidade. Por que planta atualizada? Pra você saber o roteiro dos guardas, aonde eles podiam ser encontrados...”[...] Isso é um serviço muito importante, porque só podia haver disciplina e organização com essa seção de cartografia funcionando com toda a eficiência”.[...] [A] cartografia [era] feita por especialistas (cartógrafos) e também pelos guardas, alguns eram verdadeiros artistas³¹.

Produzidos em quantidade, esses instrumentos visavam à aferição de aspectos das atividades e processos realizados, cobrindo desde tarefas das pesquisas epidemiológicas em campo, até os procedimentos em laboratório. Em ambos os recursos, nota-se a função de traçar um quadro de evolução dos trabalhos, formas de comportamento de testes realizados com a vacina, alterados em cada problema surgido, construindo assim um quadro espaço-temporal não atingido pelo uso de fotografias (Figura 18). Com relação à produção da vacina, as informações trazidas pelos gráficos representavam insumos fundamentais aos estudos, já que durante um período as técnicas eram constantemente revistas, dando lugar a modificações que

³⁰ Cunha, José Fonseca da. José Fonseca da Cunha. Depoimento, 1988. Rio de Janeiro – Fiocruz/COC. p. 5 (4ª entrevista).

³¹ Silveira, Fausto Magalhães da. Depoimento, 1995. Rio de Janeiro – Fiocruz / COC. A respeito de uma série de depoimentos de médicos sanitários que atuaram em diversas instituições de saúde pública, especialmente entre 1930 e 1970, consultar FONSECA, Cristina M. Oliveira. Trabalhando em saúde pública pelo interior do Brasil: lembranças de uma geração de sanitários (1930-1970). **Ciência & Saúde Coletiva**, 5(2): 2000, p. 393-411.

buscavam otimizar a produção. Se, por um lado, em determinado momento chegaram a coexistir três vacinas diferentes produzidas no laboratório – com soro humano filtrada, com soro humano não filtrada e sem soro e sem filtragem (BENCHIMOL, 2001, p. 231), por outro, o esforço se dava no sentido de padronização das metodologias de produção e de controle no laboratório e no campo. Os mapas e gráficos muitas vezes eram produzidos como bússolas que indicavam os esforços realizados e/ou a realizar, ao mesmo tempo em que criavam um quadro relacional entre atividades, matérias de pesquisas, resultados parciais, diferentes resultados de estudos congêneres efetuados paralelamente etc.

FOTO N.º 2045 TAMANHO FILME, CHAPA 9 x 12

ASSUNTO Graph - Comparison of the maintenance of antibody level in desiccated and in undessiccated sera over a nine month period

graphico CD 1310 3
foto digitalizada

FOTÓGRAFO A. Fialho DATA TIRADA 9-42

RECEBIDA DE

FR(5FA-FC)19-5 DATA RECEBIDA 22-1-43

DIAPOSITIVO N.º DESENHO N.º

L - 286
3.000 - 8 - 42

PR-U-III-317

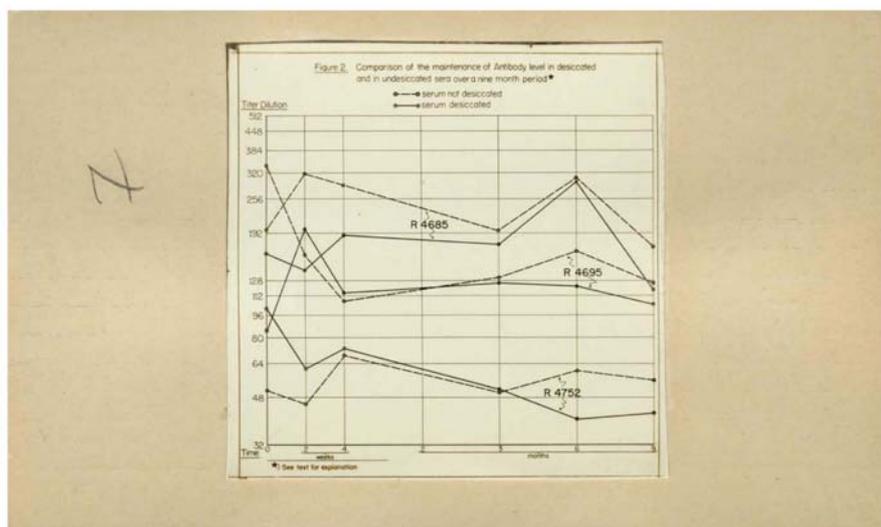


Figura 18 (parte 1)

FOTO N.º 1983		TAMANHO FILME, CHAPA 18 x 24	
ASSUNTO Gráfico. Circulating virus and febrile reactions in monkeys inoculated intracerebrally with different substrains of 17D virus.			
FOTÓGRAFO S. Cunha		DATA TIRADA Jan. 1943	
RECEBIDA DE		DATA RECEBIDA 23.1.43	
FE. (SFA-EC) 19-29		DESENHO N.º 758	
DIAPOSITIVO N.º			
L - 286 2.000-3-43		FR-V-I-103	

FOTO N.º 1924		TAMANHO FILME CHAPA 9 x 12	
ASSUNTO Distribuição de vacinas icterogênicas no sul do Estado de Espírito Santo			
Dapoz ES		CD 810-2 foto digitalizada	
FOTÓGRAFO A. Fialho		DATA TIRADA 1941	
RECEBIDA DE		DATA RECEBIDA 9-1-43	
DIAPOSITIVO N.º		DESENHO N.º 477	
L - 286 3.000-8-42		FR-V-III-356	

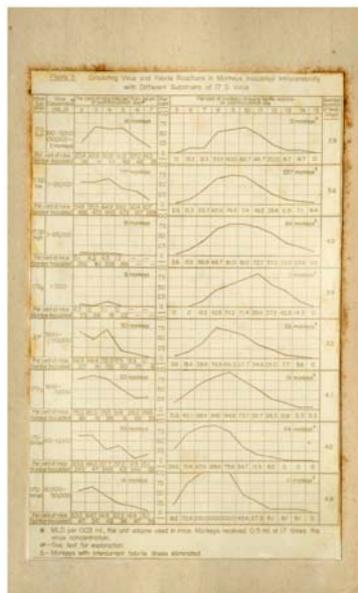


Figura 18 (parte 2)

As fotos dos mapas se concentram nos anos de 1943 a 1946, mas vários deles se referem a estudos realizados anteriormente, na década de 1930. Existem mapas cuja função é claramente de conhecimento das regiões sob estudo epidemiológico, como é o caso das cartas populacionais e de vegetação de diversos municípios e estados. Existe uma série dessas cartas, denominada “Ecologia” (lembramos de uma série análoga de fotografias que leva esse nome), que traz informações sobre a topografia natural das regiões observadas, como mapas hidrográficos (indicando rios e córregos de fazendas visitadas), mapas das temperaturas anuais de regiões, mapas de altitudes. Gráficos também auxiliavam nesses assuntos, como os que demonstravam as variações pluviométricas de regiões em estudo, além, é claro, das fotografias, que completavam as descrições da geografia das regiões (Figura 19).

FOTO N.º 2566		TAMANHO FILME, CHAPA 18 x 24
ASSUNTO Mapa. Fazenda da Boa Fé. Município de Teresópolis. Estado do Rio de Janeiro		
(D) 1310 foto digitalizada		
FOTÓGRAFO	S. Carneiro Cunha	DATA TIRADA Fev. 1943
RECEBIDA DE		
JR(SFA-EC)12-22		DATA RECEBIDA Março 1943
DIAPOSITIVO N.º		DESENHO N.º 755
L-286 3.000-8-42	FR-V-I-91	

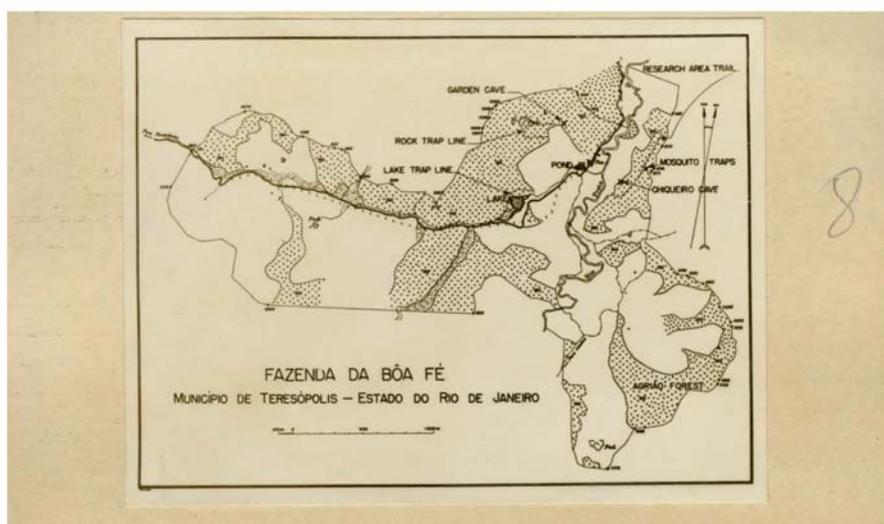


Figura 19

Os mapas também cumpriam a função de mostrar o progresso de epidemias num estado ou região durante um período, possibilitando a articulação das dimensões espaço e tempo aos estudos, fundamental para a compreensão dos diversos fenômenos observados e para o controle de sua progressão. Com relação à atividade de viscerotomia, os mapas ajudaram a traçar um painel da incidência de outras patologias hepáticas apontadas pelo exame, indicando as regiões e localidades brasileiras de onde provinham os exames positivos, com a evolução e distribuição dos casos (Figura 20). O serviço de cartografia auxiliava na aferição da

eficiência dos trabalhos, numa função de controle interno da instituição, como atestam os registros cartográficos dos postos que remetiam amostras positivas tanto para a febre amarela, quanto para outras patologias hepáticas (Figura 21). Em relação aos gráficos – embora presentes também na construção de um painel dos trabalhos em campo – são as atividades de pesquisa científica em laboratório as responsáveis por um significativo volume deles.

É preciso considerar que, se por um lado toda essa iconografia servia ao registro da evolução das pesquisas, por outro cumpria a função de documentar as próprias atividades desenvolvidas, como numa prestação de contas institucional – lembremos das exposições realizadas pela Fundação, bem como seus *Annual Reports*³². Essas duas variáveis podem apontar para o entendimento da presença marcante da tomada de vista geral ou panorâmica, no caso das fotos – com exceção das de laboratório, como indicado –, e da utilização da linguagem de síntese que os gráficos em mapas oferecem.

³² *The Rockefeller Foundation Annual Report* é uma publicação anual cujo objetivo é prestar contas das atividades desenvolvidas pela Fundação Rockefeller em todo o mundo. Apresenta relatórios financeiros, administrativos e operacionais dos trabalhos em desenvolvimento nas suas várias juntas e divisões internas, sempre acompanhados de documentação fotográfica.

FOTO N.º	2838	TAMANHO-FILME, CHAPA	18 x 24
ASSUNTO	Mapa Município Cachoeiro de Itapemirim Distribuição mensal (Dez. 1939 a maio 1940) dos casos de FA confirmados histopatologicamente		
	Espírito Santo		
	Mapa nº 23 CD 101 foto digitalizada		
FOTÓGRAFO	Silvio Cunha	DATA TIRADA	Maio 1943
RECEBIDA DE			
	FR(SER-FC)140-43		
	DATA RECEBIDA	17.5.43	
DIAPOSITIVO N.º	DESENHO N.º		
L - 286	FR-U-I-62		
2.000-3-43			

FOTO N.º	3792	TAMANHO	Papel FILME, CHAPA	18 x 24
ASSUNTO	Gráfico - Viscerotonia - número de amostras de fígado examinados 1930-45			
FOTÓGRAFO	Machado	DATA TIRADA	5-46	
RECEBIDA DE				
	FR(SER-FC)19-144			
	DATA RECEBIDA	DESENHO N.º		
DIAPOSITIVO N.º	FR-PT-303			
L - 286				
2.000-3-43				

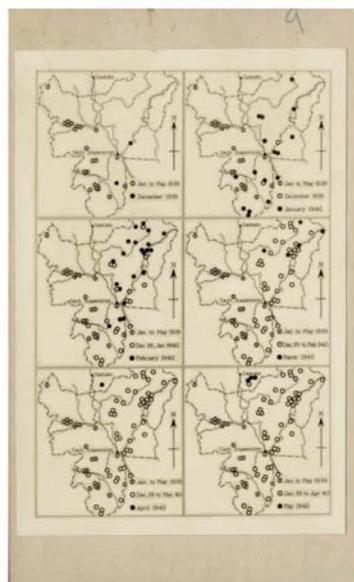


Figura 20

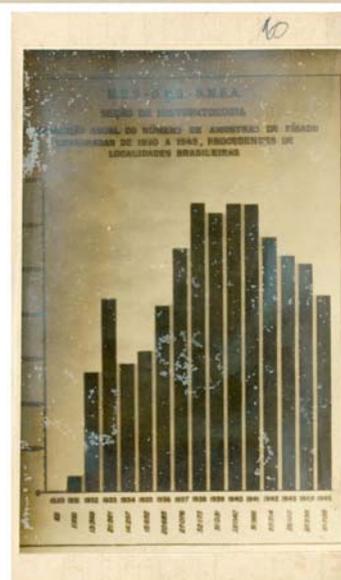


Figura 21

3.6 A fotografia como instrumento dos métodos de observação e de descrição próprios às atividades médico-científicas: registro, comprovação e controle das ações de pesquisa

Gostaríamos de concluir com um comentário sobre a importância da tarefa de descrição para as atividades da Fundação Rockefeller, já que parece ser uma das chaves para o entendimento do papel dos registros visuais na dinâmica dos trabalhos. Reforçando o que foi dito anteriormente, um aspecto marcante do cotidiano institucional foram os diversos registros de caráter compulsório que os

técnicos, pesquisadores e funcionários atuantes tanto nos laboratórios quanto no campo deveriam produzir. Assim, uma massa de reportagens, em forma de diários, relatórios, cartas etc era constantemente elaborada e posta em circulação internamente, propiciando a troca de informações e experiências entre pares ou entre diferentes níveis hierárquicos, cuidando os superiores de avaliar, depurar, condensar ou completar o que vinha sendo relatado pelo pessoal situado na base da pirâmide. Esse hábito peculiar à instituição norte-americana possibilitava o rígido controle dos conhecimentos gerados e das rotinas executadas. A obrigação de descrever estava implícita na existência de dezenas de formulários, relatórios e outros registros preenchidos no cumprimento de tarefas diárias, como no serviço de combate ao *Aedes aegypti*, onde tudo era anotado, desde o número de casas visitadas, os focos encontrados, até a apresentação, o vestuário e o estado dos equipamentos dos guardas encarregados do serviço.

A atividade de descrição se fazia presente também em momentos menos objetivos do trabalho, quando a opinião de um médico sobre um ambiente ou paisagem em estudo tinha um valor utilitário para as pesquisas. Nas andanças pelos estados, as equipes eram obrigadas a registrar nos diários, no máximo a cada quinze dias, não só as atividades, como os ambientes por onde circulavam. Relatórios semanais também eram remetidos para o “controle perfeito” das atividades em andamento em todo o país. Segundo o depoimento de José Fonseca da Cunha, que trabalhou em campo para a Rockefeller no desenvolvimento de pesquisa epidemiológica, por vezes os médicos tinham que se deslocar de uma cidade a outra e nessas ocasiões era atribuição do funcionário ir descrevendo num caderno ou diário a paisagem que via:

saí em direção a Divinópolis. Então, assentado ao lado do motorista com caderno, lápis na mão, indicava a quilometragem do carro e dizia: 'do lado direito um capão do mato, na altura de grande extensão ou de pequena extensão, do lado esquerdo terreno plano próprio para cultura', mas dali a quinze minutos, ou vinte minutos, ou meia hora, dependia das mudanças que eu fosse observando, 'do lado esquerdo capão de mato bastante denso e com possibilidade de existência de mosquitos na região'. Mais adiante: 'quilômetro tal', assim até chegar ao final da viagem, era um trabalho muito cansativo. Era uma espécie de um retrato da região através da minha descrição³³.

A Fundação contou com um eficiente aparato técnico-administrativo que dotou a organização de uma eficiência ímpar no controle das informações provenientes das atividades médico-científicas em andamento. Nesse aparato destacamos a rotina institucional que determinou diversas formas de descrição das atividades, que poderiam se apresentar de forma escrita – diários, relatórios, *papers*, *surveys* – ou visual – fotografias, mapas, gráficos, desenhos. Se partirmos em busca da compreensão dos motivos que regem o cumprimento de simples rotinas institucionais, talvez encontremos algumas chaves de compreensão das noções que sustentavam tais práticas. Assim, ao lado dos documentos de trabalho produzidos em série, a fotografia era um poderoso auxiliar na tarefa de descrição, na tentativa de se descortinar, num país de dimensões continentais, os cenários possíveis de manifestação da doença. Além disso, a possibilidade de se obter um inventário visual sobre o problema, aliada a toda estrutura de descrição manuscrita, ampliava sobremaneira as possibilidades de conhecimento, mas sobretudo de controle tanto objetivo dos estudos – maior pluralidade de observações – quanto simbólico das paisagens fotografadas – pela simples posse e descrição de suas imagens. A visão compartilhada, desde o século XIX, da fotografia como fato, ou seja, a crença na verdade fotográfica – baseada não apenas na ilusão ótica do realismo fotográfico, mas fundada também nas suas origens mecânicas e na sua capacidade de

³³ Depoimento de José Fonseca da Cunha à autora em 09 de março de 2001.

reprodução exata –, aliada ao fundamento que sustentava o pensamento de coleta e classificação da informação na busca pelo conhecimento³⁴, são elementos que contribuíram para a ampla utilização do recurso fotográfico na realização de um inventário de “fatos” na sua dimensão visual. O registro fotográfico oferecia um modo de observação, descrição, estudo, ordenação, classificação e conhecimento, função cara ao pensamento empirista, baseado na premissa de que “através da posse de objetos, fisicamente adquire-se o conhecimento (FINDLEN, 1994 apud SCHWARTZ, 2000, p. 31)³⁵”.

Acima de tudo, porém, a imagem fotográfica serviu para registrar, como num texto subliminar, o funcionamento endógeno da instituição: os serviços, atividades, dispositivos mobilizados para as várias operações, etc, além de apresentar a relação instituição/população a partir de seu próprio ponto de vista. Evidentemente sem possuir uma consciência clara desses atos, na verdade a Fundação Rockefeller acabou por ajudar a construir uma memória visual sobre si mesma e sobre o problema com o qual se defrontou, com muita eficiência, seja na forma sistemática com que pacientemente produziu e processou todos os materiais e registros de sua atuação – incluindo não só fotografias mas também as coleções científicas e os escritos produzidos – seja na própria valorização do papel desses materiais nos trabalhos empreendidos.

Veremos no capítulo a seguir que a produção fotográfica sobre o Brasil já vinha sendo produzida antes mesmo da formalização de convênio específico para o

³⁴ Para uma interessante exposição sobre a noção de verdade e o caráter de testemunho historicamente imputado ao dispositivo fotográfico, conferir Schwartz (2000: 1-39).

³⁵ FINDLEN, Paula. **Possessing nature**: museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy. Berkeley and Los Angeles, 1994, p.3.

combate da febre amarela. Essa produção inicial não permaneceu no Brasil, antes seguindo o rumo em direção aos arquivos da Fundação Rockefeller nos Estados Unidos. Por outro lado, muitas imagens produzidas no período mais profícuo dos trabalhos no Brasil, e que foram arquivadas aqui, seguiam igualmente esse curso em direção à matriz norte-americana, na forma de cópias ampliadas e por meio de encaminhamentos os mais diversos. Nosso objetivo é descrever e analisar as formas de produção e o circuito interno que os registros percorreram entre as instituições, além de apontar as variadas funções que animaram essa circulação ao longo dos trabalhos.

Capítulo 4

O BRASIL NA FUNDAÇÃO ROCKEFELLER:

NOVAS FUNÇÕES PARA AS IMAGENS

A PARTIR DO CIRCUITO DOCUMENTAL ENTRE INSTITUIÇÕES

Durante o tempo em que foi gerado e acumulado o arquivo fotográfico referente às atividades de pesquisa e combate à febre amarela nas instalações onde os trabalhos de estudo, pesquisa e produção da vacina eram desenvolvidos no Brasil, acumulava-se igualmente uma documentação sobre o Brasil nos arquivos da Fundação Rockefeller nos Estados Unidos. Fruto dos trabalhos empreendidos pela instituição norte-americana no país desde 1916, essa documentação tinha como destino a sede da instituição, em Nova York. Neste local, foi sendo acumulada e hoje integra um dos fundos que compõem o acervo do Rockefeller Archive Center (RAC)¹.

Este capítulo caracteriza o arquivo fotográfico acumulado na América do Norte e seus pontos de interseção com o arquivo produzido pela Rockefeller e o SNFA no Brasil, procurando indicar as diferenças e semelhanças entre os conjuntos documentais e, sobretudo, investigar o circuito de registros efetuados entre o Brasil e os Estados Unidos durante a condução dos negócios em saúde pública instituídos entre os dois países além das conseqüências desses intercâmbios de registros nas funções documentais das fotografias. Iniciamos com uma descrição do conjunto de imagens que compõe a coleção sobre o Brasil, para tornar mais claros tanto sua configuração, quanto seus pontos de identidade e diferença com os registros analisados no capítulo anterior. Em seguida, levantamos o contexto de produção e principalmente as razões para a existência de amplo circuito de envio de imagens, e, com base em material fotográfico selecionado, analisamos algumas marcas inscritas

¹ The Rockefeller Archive Center foi fundado em 1974 como um repositório dos arquivos The Rockefeller University, The Rockefeller Foundation, The Rockefeller Brothers Fund, The Rockefeller Family, além de arquivos de organizações sem fins lucrativos e de indivíduos, todos relacionados aos esforços empreendidos pelas organizações da família Rockefeller. A pesquisa ao RAC foi possível a partir de concessão de bolsa à autora pela Fundação Rockefeller, por intermédio de seu Grant-in-aid Program. A pesquisa, que ocorreu em maio de 2000, ficou concentrada no fundo The Rockefeller Foundation, mais especificamente na sua coleção fotográfica sobre o Brasil.

nas próprias fotografias que, aliadas a indícios presentes em outros documentos integrantes do acervo, nos possibilitam entender alguns usos das fotografias em contextos distintos permitidos por essa circulação institucional².

4.1 As coleções fotográficas pertencentes ao Rockefeller Archive Center³

As imagens sobre o Brasil encontradas no arquivo da Fundação Rockefeller fazem parte das coleções de fotografias que, reunidas, formam o acervo fotográfico sob a guarda do Rockefeller Archive Center⁴. Essas fotografias são provenientes dos arquivos e coleções de manuscritos (de organismos e indivíduos) ali depositados e, nesse sentido, guardam estreita relação com toda a documentação, constituindo um conjunto orgânico com informações em muitos casos complementares. Tanto as organizações quanto os indivíduos de cuja documentação as imagens são parte integrante estão relacionados com as atividades das organizações filantrópicas que, desde o início do século XX, tiveram uma atuação marcante nas áreas de medicina, ciências biológicas e físicas, agricultura, saúde pública, educação, humanidades e ciências sociais.

² Agradeço ao Rockefeller Archive Center (RAC), na pessoa de seu diretor Darwin Stapleton, o convite e a concessão de bolsa para a realização de pesquisa aos seus arquivos, ocorrida em maio de 2000.

³ Uma versão das duas próximas partes deste capítulo pode ser encontrada em LACERDA, Aline Lopes de. Retratos do Brasil: uma coleção do Rockefeller Archive Center. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, Casa de Oswaldo Cruz, vol. 9(3): 625-645, set.-dez. 2002.

⁴ As informações subseqüentes foram extraídas de ROCKEFELLER ARCHIVE CENTER. **Photographic Collections in the Rockefeller Archive Center, 1986** (publicado em 1990). Nessa época, somente os registros visuais processados foram incluídos neste guia de acervo.

O fundo The Rockefeller Foundation – o maior em termos de volume de documentos – possui outros conjuntos de imagens, para além das fotos produzidas a partir das atividades realizadas no Brasil, perfazendo um total de cerca de 100 mil itens entre fotografias monocromáticas e coloridas, negativos, álbuns e slides produzidos no período de 1913 a 1966. Trata-se de um conjunto de imagens extremamente rico sobre as atividades de todos os “braços” da Fundação dentro e fora dos Estados Unidos⁵. Grande parte da coleção reflete o interesse inicial da instituição pelas ciências médicas, doenças tropicais e saúde pública, tanto em âmbito nacional quanto internacional.

Do ponto de vista de sua atuação fora do território americano, a coleção é muito significativa, pois traz imagens dos trabalhos realizados em vários países do Terceiro Mundo, mostrando doenças prevalentes e atividades de assistência médica, assim como o cenário local, vida social e condições de existência das populações daqueles países. A maior parte dessas imagens são anteriores a 1940. As fotografias foram arquivadas em separado, formando as “Coleções Fotográficas do Rockefeller Archive Center”, embora seja perceptível a ligação de muitas imagens com a documentação textual presente nos arquivos e coleções de manuscritos. Encontram-se classificadas por país e então, subdivididas em categorias temáticas gerais.

Os assuntos que concentram o maior número de registros visuais são os relativos às **Ciências Médicas** – escolas de medicina, laboratórios, hospitais, pesquisas com animais; produção de vacinas –; **Enfermagem** – formação de enfermeiras, incluindo

⁵ Como a *China Medical Board, International Health Commission / Board e Rockefeller Sanitary Commission for the Eradication of Hookworm Disease*.

suas atividades práticas; **Saúde Pública** – exposições, demonstrações, campanhas de leite, laboratórios e clínicas de saúde pública, aulas de nutrição, inoculação para febre tifóide, instalações de latrinas, campanhas de higiene pessoal.

Além desses assuntos mais gerais, algumas doenças são temas presentes, como **Ancilostomíase** – pacientes antes e após o tratamento, exposições, clínicas rurais, mobiliário de laboratório e equipamentos, instalações de latrinas e condições de vida da população afetada; **Malária** – tentativas de controle (destruição do mosquito), exame de pacientes, distribuição de quinina; **Febre Amarela** – tentativas de controle, captura de mosquitos, exame e tratamento de pacientes; **Tuberculose** – condições ambientais gerais, exposições e clínicas de tratamento.

Há ainda imagens que documentam as pesquisas em desenvolvimento, como é o caso da então incipiente área **Virologia** (*virus studies*). Por último, estão documentadas as atividades que resultaram da atuação da Fundação Rockefeller em outras áreas do conhecimento, como **Humanidades** – exposição de artes, aulas de teatro e música, estúdios de rádio e televisão, programas de língua inglesa e estrangeira, programas de história da América, Ásia e história islâmica, coleções de museus e bibliotecas e programas de conservação; **Ciências Sociais** – computação, economia, estudos internacionais e de população; **Ciências Naturais** – incremento em pesquisa e laboratórios em física, biologia, química, microbiologia, genética, pesquisa atômica, astronomia, e outros campos de estudos científicos; **Agricultura** – maquinário agrícola, controle de pragas e de doenças em plantas, novos métodos de colheita.

4.2 O Brasil nas coleções fotográficas do Rockefeller Archive Center

Integra o conjunto de registros visuais do fundo Fundação Rockefeller uma série de imagens sobre o Brasil⁶, objeto de nossa atenção. Ao longo dos anos em que esteve estreitamente relacionada com projetos nas áreas de saúde pública, ensino e pesquisa no país, a Fundação Rockefeller produziu, assim como permutou com o governo brasileiro, amplo material iconográfico relativo às áreas de interesse de atuação. Por possuir escritórios no Brasil, esse material circulava entre os profissionais que ali trabalhavam e em muitos casos era remetido ao escritório central da instituição nos Estados Unidos, numa conexão natural a partir da necessidade de transferência de informações. Esse circuito de produção e troca não se efetuava aleatoriamente, isto é, não se tratava apenas de troca de informações visuais ou de remessa de imagens sobre o país no qual os trabalhos vinham se concentrando.

Como vimos no capítulo anterior, as fotografias eram peças importantes na lógica de funcionamento da Fundação Rockefeller e foram amplamente produzidas, acumuladas e sistematizadas por ela. Além das imagens produzidas pelo *staff* da Fundação, eram colecionadas imagens enviadas pelo governo brasileiro apresentando alguns serviços e atividades desenvolvidos nas áreas de medicina e saúde pública no país. Esses documentos, em geral apresentam-se na forma de fotografias em papel ampliadas e coladas a suportes em papel, como folhas ou cartões, contendo legendas datilografadas. Essa forma de apresentação diz respeito

⁶ Trata-se da série de número 305.

a formatos documentais comuns para fotografias, que podem integrar relatórios, estudos, cuja função, na maioria dos casos era a ampliação dos conhecimentos transmitidos pelo documento e a atestação da existência de fatos, aspectos ou comentários escritos nos materiais textuais.

No período referente aos estudos, pesquisas e combate à febre amarela, a circulação se manteve, com o envio de imagens produzidas pelas atividades executadas aqui para o escritório da Rockefeller. Dessa época, existem no arquivo americano cópias ampliadas de várias imagens integrantes do arquivo da Fundação e do SNFA depositado no Brasil. Por outro lado, são infreqüentes os registros visuais provenientes de outras fontes – como os órgãos governamentais –, típicos da primeira fase da Rockefeller no país (1916-1930).

A presença de documentos visuais idênticos nos dois arquivos e as diferenças entre os tipos de imagens, formas de envio, configuração dos próprios registros, entre outros aspectos, nos permite supor que, após a produção das imagens, havia uma circulação motivada por exigências institucionais e por necessidades impostas pela própria dinâmica do trabalho realizado e, como consequência, várias reutilizações desses documentos. O resultado desse movimento interno da instituição pode ser conferido pelo destino dessas imagens, que não raro, eram os arquivos da instituição nos Estados Unidos. Tal é a origem do que hoje encontramos no arquivo da Fundação Rockefeller. A interpenetração entre os dois universos institucionais – o existente na América e o que foi constituído no Brasil – pode ser investigada a partir dos seus documentos.

A série de imagens sobre o Brasil no fundo The Rockefeller Foundaion, conta com cerca de 2.490 registros iconográficos e cartográficos⁷, com predominância de fotografias. Esses registros estão distribuídos por 94 pastas⁸ (*folders*) que receberam uma classificação temática. A abrangência temporal da série corresponde ao período compreendido entre as décadas de 1910 (a partir de 1916) e 1960 (até aproximadamente 1963⁹), refletindo assim o tempo de duração dos laços que uniram os interesses norte-americanos e brasileiros em torno de várias causas em comum¹⁰. Como boa parte das coleções documentais, apresenta diferentes densidades quanto a concentrações de registros por temas específicos e períodos distintos, como veremos a seguir.

O conjunto encontra-se subdividido em grandes temas, que ganharam um código alfabético.¹¹ Esses temas referem-se, de forma geral, aos vários campos do conhecimento científico nos quais a instituição responsável pela formação da coleção atuava, para além da área biomédica. Nesse sentido, os documentos trazem informações substanciais sobre os estudos, os empreendimentos, os resultados de

⁷ Além de fotografias, existem, em quantidade reduzida, mapas, gráficos, negativos e desenhos.

⁸ As 94 pastas citadas constituem a série Brasil. Vale mencionar a existência de mais seis pastas que também possuem imagens (cerca de 60 fotografias no total) sobre o país, embora pertencentes a outra série do fundo Fundação Rockefeller, a de número 100, relativa à Virologia (*virus studies*).

⁹ Lembramos que a saída da Rockefeller dos trabalhos de estudo e pesquisa da vacina contra a febre amarela ocorre paulatinamente durante a década de 1940, mas isso não significa o término de todos os movimentos de cooperação entre a instituição e o governo brasileiro em outras áreas, como o ensino médico, por exemplo. Nesse sentido, é natural que a abrangência temporal do arquivo de imagens transcenda o período de vigência do acordo realizado para o combate da febre amarela no país.

¹⁰ Após a saída da Rockefeller dos trabalhos com a febre amarela, continuaram em vigor no país outros acordos de cooperação que já vinham sendo desenvolvidos, como os da área de ensino médico em São Paulo, por exemplo.

¹¹ Os temas presentes na série Brasil são: O – Febre Amarela; I – Malária; H – Ancilostomíase (Hookworm); A – Ciências Médicas; C – Enfermagem; D – Ciências Naturais / Agricultura; L – Educação em Saúde Pública; V – Virologia. Dessa forma, o código relativo a uma pasta seria composto pelo número da série dentro do fundo, no caso, 305, seguido da letra que representa o tema tratado pelo conjunto, acrescido da palavra Brazil e outras informações referenciais tais como local, data, assunto. Exemplo: 305 D – Brazil – Institute of Biology, Curitiba – Biological Laboratory, 1957.

vários investimentos realizados naquelas áreas pelo governo brasileiro que contaram com a colaboração daquela Fundação.

Existe um grupo de 477 imagens que não apresentam letras que identifiquem um conjunto temático, mas todas possuem em comum o fato de se referirem a instituições de ensino e pesquisa brasileiras em várias áreas, tais como agronomia, medicina veterinária, agricultura, medicina, biologia, zoologia, microbiologia, virologia, além de terem sido produzidas durante a década de 1950, mais precisamente em 1957. Muitas trazem a informação de que seriam usadas no *Rockefeller Foundation Grant & Aids*, na verdade, um plano de custeio visando à formação de profissionais estrangeiros em instituições americanas. A maioria dos registros é de autoria de Neil MacLellan e a temática, apesar de apresentar variações, é recorrente: aspectos de fachadas de instituições brasileiras, construção de prédios, atividades internas como pesquisa em laboratórios, atividades docentes, atividades em campo (como captura de mosquitos e sangria de doentes, no caso dos estudos em virologia).

Ainda nesse grupo, cerca de 208 fotos se diferenciam do restante, pois trazem informações visuais sobre o período inicial de atuação da Fundação Rockefeller no Brasil, fato que revela a existência de uma mistura temática que foge à proposta da classificação geral atribuída à coleção. Embora de forma esparsa e apresentando uma pulverização de temas, essas imagens retratam os contatos da comissão Rockefeller com a classe política brasileira em almoços e encontros, levantamento visual de regiões do país, com aspectos de vegetação, plantas, frutos, sementes, doentes etc. Existe também nessas pastas conjuntos mais orgânicos de fotos

produzidos com o intuito de “reportagem visual” sobre os serviços de assistência médica existentes no Brasil relativos a várias doenças, como atesta o conjunto de imagens que provavelmente integrava um álbum da Inspetoria de Profilaxia da Lepra e Doenças Venéreas (Figura 1)¹². Nesse caso, as imagens foram produzidas no Brasil e remetidas aos médicos da Fundação Rockefeller, possivelmente a pedido do próprio corpo de funcionários da Fundação, para integrar algum relatório. O conjunto apresenta também registros do estande da Junta Sanitária Internacional durante a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, em 1922, no Rio de Janeiro, mostrando suas atividades junto ao Departamento Nacional de Saúde Pública (DNSP), e incluindo uma seção de exibição das atividades da Comissão Rockefeller no país (Figura 2). Esse conjunto integrava um relatório produzido por Lewis Wendell Hackett, importante membro do corpo de funcionários da Fundação, provavelmente para documentar a participação da Comissão Rockefeller na Exposição Internacional de 1922, em pleno período de desenvolvimento das campanhas de combate à ancilostomíase¹³. Além disso, vale mencionar a existência da cobertura fotográfica dos trabalhos realizados em Angra dos Reis (RJ) por ocasião da epidemia de febre tifóide ocorrida na década de 1930¹⁴.

¹² Trata-se de um conjunto de 136 fotografias – produzidas no Brasil – coladas em cartão perfurado, documentando as atividades do serviço de profilaxia da lepra e doenças venéreas. As imagens vêm acompanhadas de legendas em português, batidas à máquina, e apresentam as fachadas e interiores de dispensários e clínicas. A abordagem do espaço interior das instituições revela as instalações internas e atividades dos serviços como aspectos da sala de espera, sala de exames e sala de curativos e injeções. O conjunto divide-se em: 1 – dispensários e clínicas no Distrito Federal; 2 – dispensários e clínicas na zona rural do Distrito Federal; 3 – dispensários e clínicas em estados do norte, centro e sul do país; 4 – Serviço de Profilaxia das Forças Armadas e 5 – Conferência e exposição de propaganda e educação higiênica. Além das imagens, estão presentes textos, gráficos e material impresso de propaganda, recursos que auxiliam a formar uma visão abrangente do serviço no país. Infelizmente o álbum foi desmembrado e o que restou dele encontra-se no Record Group 5. RAC/The Rockefeller Foundation Fund/ 305 C Brazil Inspetoria de Prophylaxia de Lepra e das Doenças Venéreas, 1921; e RAC/The Rockefeller Foundation Fund/ R.G. 5 (International Health Board/Division, 1910, (1913-1927)-1951/ Serie 2 – Special reports).

¹³ RAC/The Rockefeller Foundation Fund/ 305 C Brazil Hackett – Special Report – Exhibit of the IHB in Brazil, International Exposition, RJ, 9/22 - R.G. 5 (International Health Board/Division, 1910, (1913-1927)-1951/ Serie 2 – Special reports).

¹⁴ RAC/The Rockefeller Foundation Fund/ 305 Brazil Typhoid Epidemic, Rio [at Angra dos Reis] 1943.

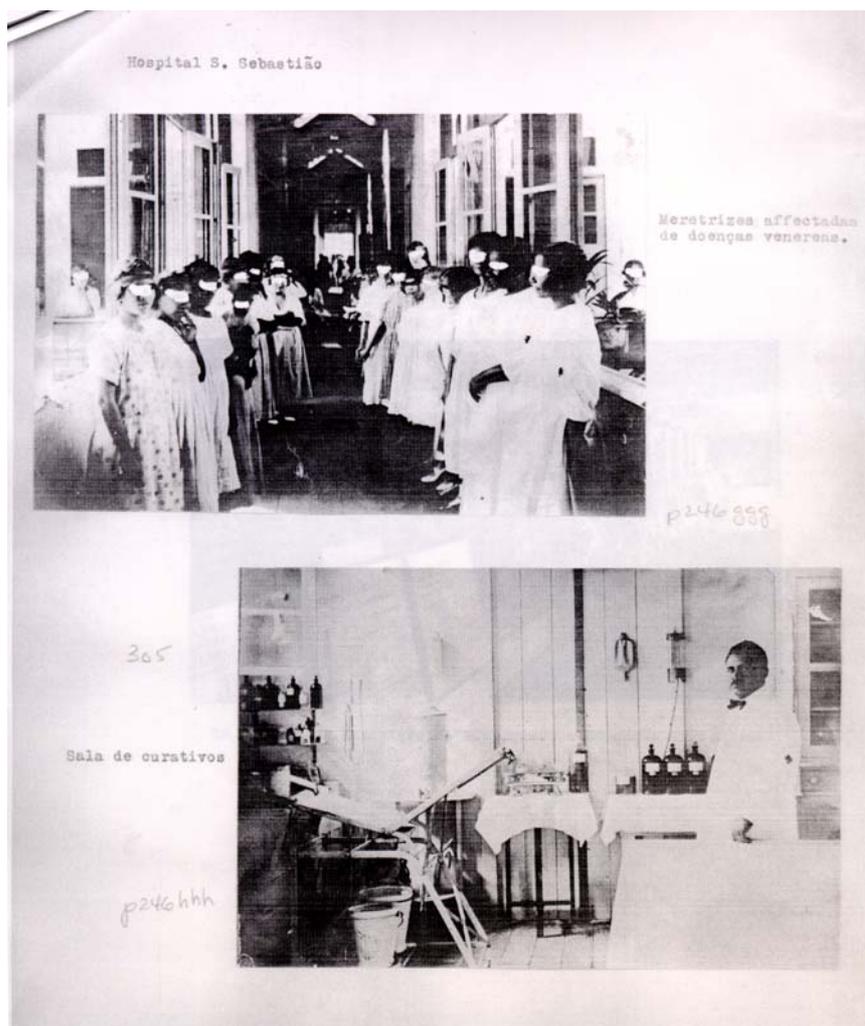
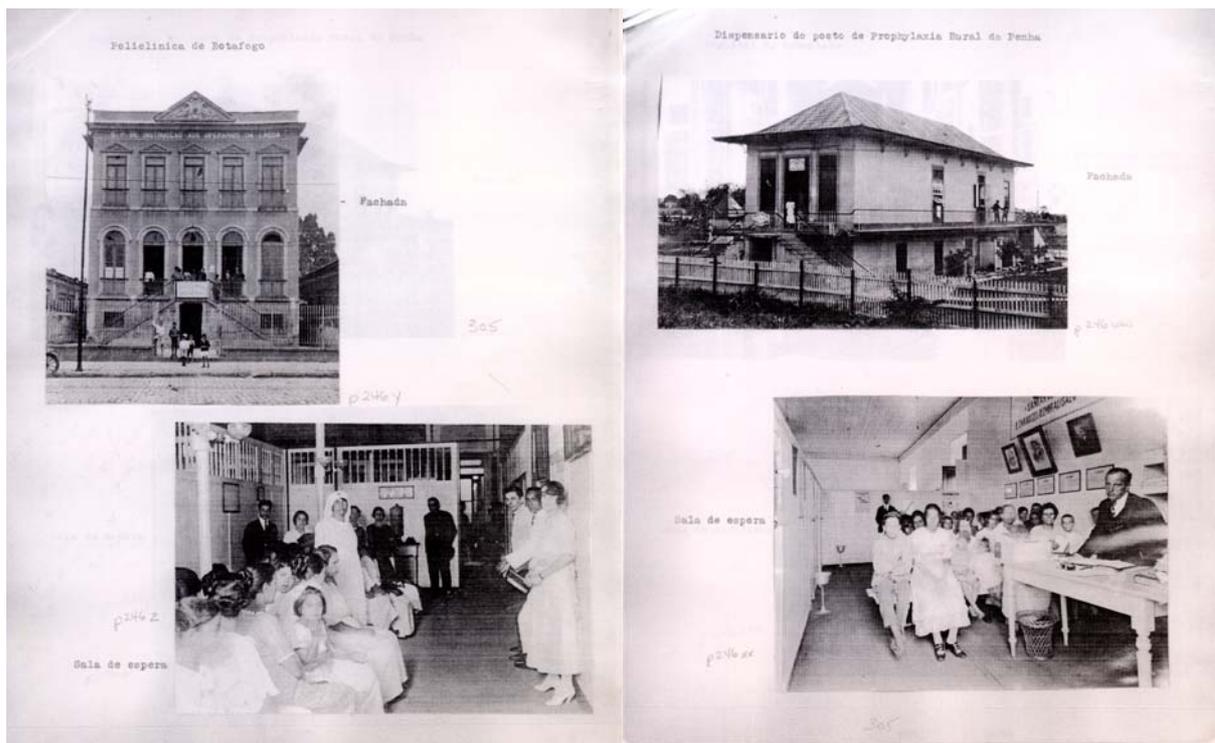


Figura 1

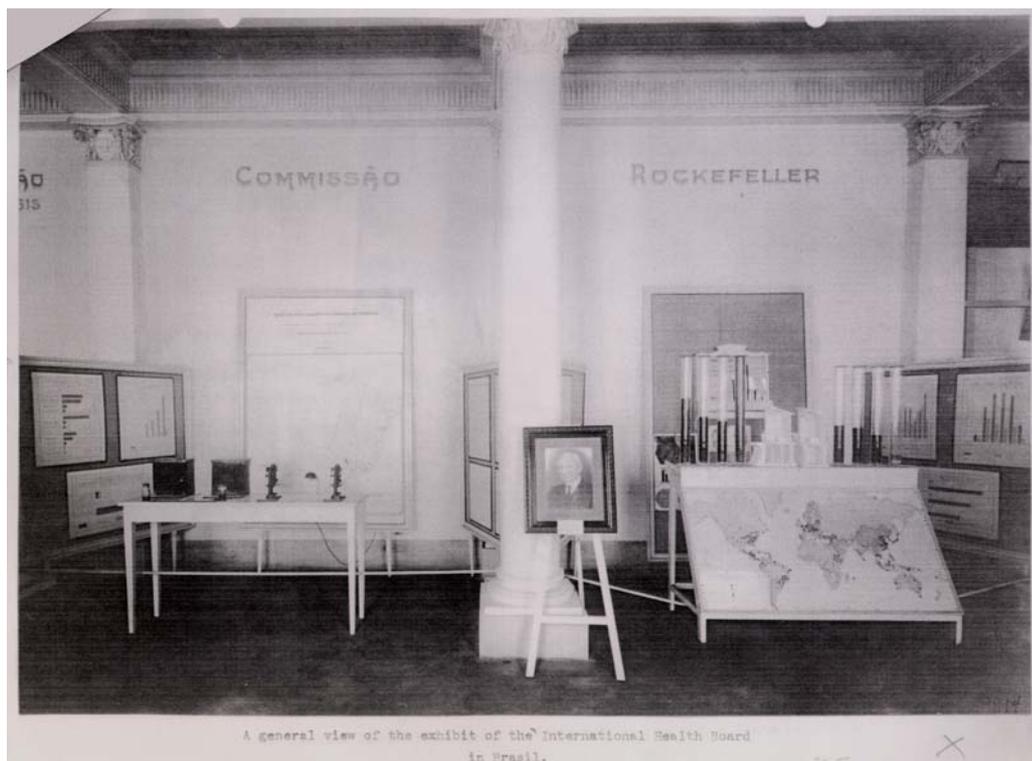


Figura 2

Um comentário necessário quanto à classificação do arquivo é o que se refere à total desvinculação entre as fotografias e os demais documentos textuais. Como ocorre com freqüência, a configuração atual da coleção de fotografias sobre o Brasil não guarda nenhuma relação com o que poderíamos definir como uma ordem original, sendo, ao contrário, reflexo da sistemática clássica de tratamento arquivístico de fotografias que as isolam do restante da documentação para serem tratadas como documentos especiais. Como no arquivo da Fundação Rockefeller esse critério não foi seguido à risca, encontramos no arquivo textual imagens anexadas a diversos tipos de documentos institucionais, ao mesmo tempo em que podemos identificar inscrições que registram a retirada das fotografias de outros tantos documentos ou até mesmo o desmembramento de álbuns fotográficos que, aliados à simples acumulação de imagens avulsas que circulavam na instituição, acabaram por formar a coleção de fotografias.

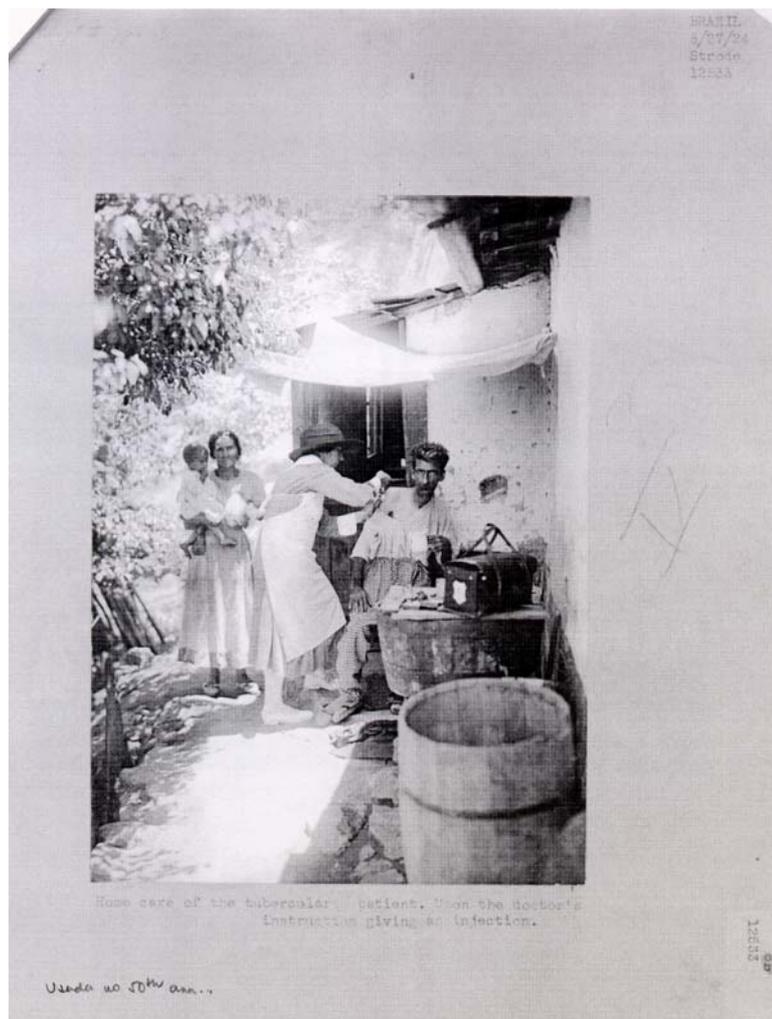


Figura 3

Em relação à classificação temática da coleção, começamos pelo tema **Enfermagem**, representado pela letra C, e que conta com 93 fotografias, em sua maioria apresentando notável qualidade técnica e estética. Abrangendo o período de 1922 a 1930, diz respeito às atividades das enfermeiras formadas pela Escola de Enfermagem Ana Nery, um empreendimento com a participação da Fundação Rockefeller. Dentre os assuntos retratados, destacam-se: enfermeiras em atuação na epidemia de febre tifóide em Angra dos Reis em 1934 e no morro da Saúde no Rio de Janeiro (Figura 3)¹⁵, atividades docentes e prático-profissionais da Escola

¹⁵ Essas imagens em nada se diferem do conjunto descrito acima sobre a epidemia em Angra dos Reis e que integra a série de pastas sem classificação. Provavelmente foram produzidas na mesma ocasião, porém, quando da organização arquivística dada pela Fundação Rockefeller, foram

Ana Nery, reportagem visual das instalações da Escola vendo-se o prédio, instalações internas, homenagens e desfile de uniformes da profissão (Figura 4)¹⁶. Existe ainda um conjunto de fotos em forma de “reportagem” sobre o Hospital São Sebastião (fachada e aspectos internos dos pavilhões) com especial ênfase no pavilhão de tuberculose, enfocando o treinamento recebido pelas estudantes da Escola Ana Nery para os casos de doenças contagiosas (Figura 5)¹⁷.

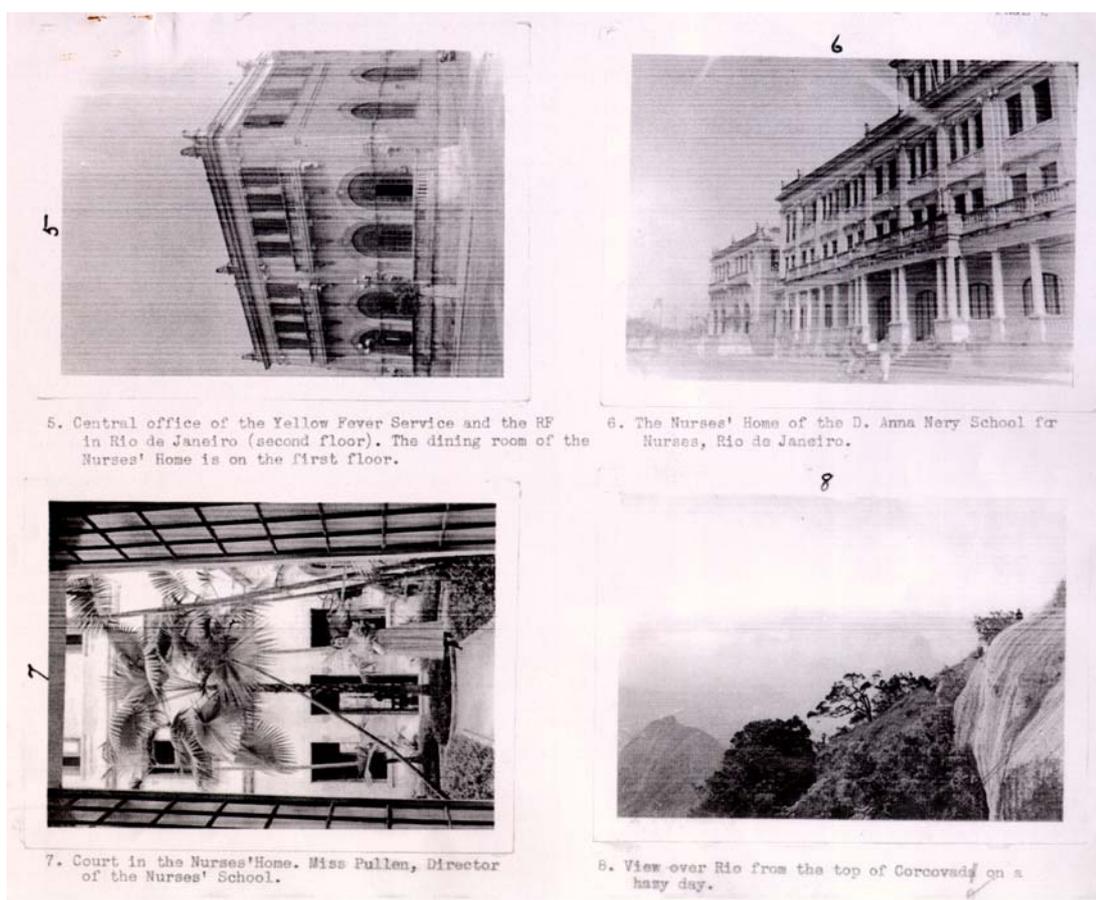


Figura 4

separadas e inseridas no tema enfermagem provavelmente por integrarem um relatório intitulado “Groups of nurses from the Dona Anna Nery School of Nursing who were assigned to work done to control in epidemic of typhoid fever at Angra dos Reis, RJ, 1934” (These photographs accompanied a report by Dr. Leal Ferreira who was in charge of the work transmitted with letter 4262, 3-20-34 from Fred L. Soper). As outras imagens não integravam nenhum relatório que lhes conferisse essa identidade e talvez por essa razão não tenha havido uma correlação dos conteúdos nem das funções entre os dois conjuntos RAC/The Rockefeller Foundation Fund/ 305 C Brazil Nursing 1922-1926.

¹⁶ Essas fotos apresentam algumas autorias como M. Dumienne (14 fotos), o mesmo autor da cobertura fotográfica dos trabalhos de enfermagem durante a epidemia de febre tifóide em Angra dos Reis e Augusto Malta, presente com oito registros tirados em 1927 sobre as instalações do prédio onde funcionava a escola de Enfermagem Ana Nery na Avenida Rui Barbosa, onde até recentemente abrigou a Casa do Estudante da UFRJ. RAC/The Rockefeller Foundation Fund/ 305 C Brazil Nursing 2 1926-1934.

¹⁷ RAC/The Rockefeller Foundation Fund/ 305 C Brazil São Sebastião Hospital, RJ, 1930.

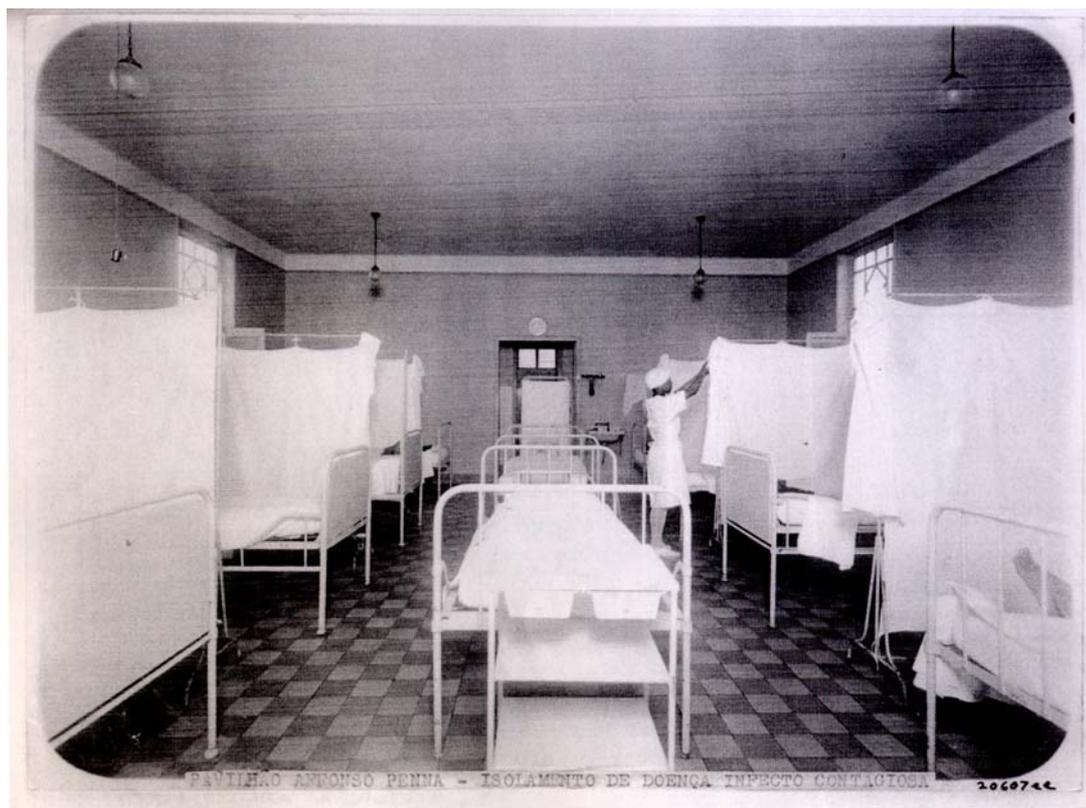


Figura 5

O tema **Ciências Naturais / Agricultura** (letra D), conta com 358 imagens em tudo semelhantes ao primeiro conjunto de pastas sem referência de letra. Nesse temário, contamos com imagens de instituições de ensino e pesquisa em áreas do conhecimento científico como biologia, medicina, química, genética, histologia, embriologia, física, fisiologia, veterinária, agricultura, nutrição, agronomia, climatologia, virologia, ecologia, bio-botânica, ciências domésticas, bioquímica, biofísica, zoologia. Apresentam aspectos de instalações internas e externas, encontro e visita de professores, atividades em laboratório de medicina nuclear, fotos microscópicas, turma do I Encontro Latino-Americano de Metodologia de Radioisótopos. Algumas imagens trazem consigo a informação de que foram usadas em alguma edição do *Annual Report* da Fundação Rockefeller, detalhe que será discutido adiante. Os assuntos são bem diversos, desde atividades de pesquisa em

laboratório até aspectos da construção da Cidade Universitária na Ilha do Fundão, no Rio de Janeiro.

Outro grupo de 44 fotografias diz respeito ao tema **Ciências Médicas** (letra A) com documentos referentes a instituições de ensino superior no Brasil, como as universidades de Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Não apresentam diferenciação com as demais vistas anteriormente (letra D e sem letra), mantendo o padrão de exibição de cenas de edificações dessas instituições, tanto internas quanto externas, além de registros das atividades desenvolvidas em ensino e pesquisa. O conjunto se refere aos anos de 1961 e 1962 aproximadamente e trazem a referência de que foram utilizados no *Annual Report* da Fundação Rockefeller de 1964. Vale observar que em algumas fotos da universidade gaúcha consta o carimbo “UFRGS-divulgação”, o que significa um indício de que foram doadas ou até mesmo remetidas por essa instituição brasileira para a Fundação Rockefeller, e não produzidas exclusivamente por esta última.

A letra H é representativa do tema **Ancilostomiase** e possui cerca de 80 registros divididos pelos períodos de 1916-1918 e 1919-1925. Trata-se de amplo e interessante conjunto de imagens relativas aos trabalhos empreendidos pela Rockefeller no combate àquela enfermidade. Significou o primeiro objetivo da instituição no Brasil, conseqüentemente o primeiro tema de interesse, reforçado pela experiência que a Fundação já possuía no trato com a doença, adquirida nos trabalhos travados no sul dos Estados Unidos no início do século XX. Muitas fotografias se apresentam coladas em cartões maiores com perfurações (o que sugere possíveis usos ou formas de seu colecionamento: poderiam pertencer a

fichários produzidos pela administração da instituição, poderiam estar anexadas a relatórios encaminhados etc.), acompanhadas por legendas datilografadas e/ou alguns comentários. Estes últimos fogem ao estilo de descrição mais objetiva apresentado pelas legendas e permitem uma apreensão da opinião pessoal do médico responsável pelo envio das imagens, o que reforça a hipótese do uso das imagens como elemento integrante de documentos de trabalho das atividades finalísticas da instituição – a pesquisa e a produção de conhecimento. Os principais assuntos retratados são: aspectos de laboratórios de pesquisa para o estudo da doença em várias cidades brasileiras, imagens de doentes, registros das melhorias sanitárias resultantes dos trabalhos empreendidos – como a construção de latrinas e tanques sépticos (esse tema concentra-se nos trabalhos desenvolvidos em Jacarepaguá, Rio de Janeiro, em 1920) – e fotografias da inauguração oficial dos trabalhos de combate à doença no estado do Rio de Janeiro em abril de 1917.

Nesse conjunto, vale ressaltar a existência de um grupo de 15 imagens, de autoria de Lewis Wendell Hackett, tiradas em 1921. Hackett (o mesmo cujo relatório mencionado acima continha imagens da Exposição de 1922) era médico de prestígio da Fundação Rockefeller, representante da comissão sanitária que, entre 1916 e 1917, estabeleceu no Brasil o núcleo do que viria a ser o escritório regional da Fundação no país, tornando-se seu primeiro dirigente. Além de médico e diretor associado da *International Health Board* no Brasil, era, também, um ávido e competente fotógrafo. Os inúmeros registros produzidos por ele durante sua trajetória na instituição estão reunidos na *Lewis Hackett Collection*, em depósito no RAC, que conta com uma série de diários escritos de 1910 a 1962, além de correspondências e de uma série contendo fotos, negativos e slides arquivados em

grupos de acordo com seus “*processing notes*”¹⁸. O caso de Hackett é exemplar da dinâmica de produção de imagens característica da Fundação Rockefeller que, via de regra, contava com seu próprio *staff* como os autores das fotografias, e mais raramente com fotógrafos profissionais, e era atividade complementar e diretamente relacionada à produção dos registros que visavam relatar, descrever e observar aspectos variados das mais diversas atividades efetuadas. Com sua visão “interna” dos temas e paisagens dignos de nota para serem colecionados, suas imagens ora revelam temática institucional /administrativa (a presença da instituição por meio da apresentação das edificações – fachadas de laboratórios – e recursos humanos disponíveis – *staff* dos postos de atendimento), ora funcionam como relatos quase etnográficos das condições de vida e costumes das populações locais como nos casos dos levantamentos das condições sanitárias – uso de privadas – das soluções encontradas pelos habitantes para abastecimento de água e despejo de detritos – distribuição e venda de água dos poços centrais das pequenas localidades feitas por crianças – e do levantamento visual dos tipos de moradia rurais e urbanas, dos utensílios domésticos para armazenagem de água, dos costumes de valor negativo à visão sanitaria como o corte de um boi para a extração de carne realizada às margens de um rio com cães em volta, etc (Figura 6).¹⁹ A intenção de conjugar descrição visual e descrição verbal, na coleção de Hackett, encontra forte evidência em seu hábito de colar fotografias nas páginas de seus diários obrigatoriamente produzidos como forma de relatar as rotinas dos serviços efetuados.

¹⁸ Anotações sobre o processo dos trabalhos.

¹⁹ (RAC/The Rockefeller Foundation Fund/ 305 H Brazil Hookworm 2 1919-1925).

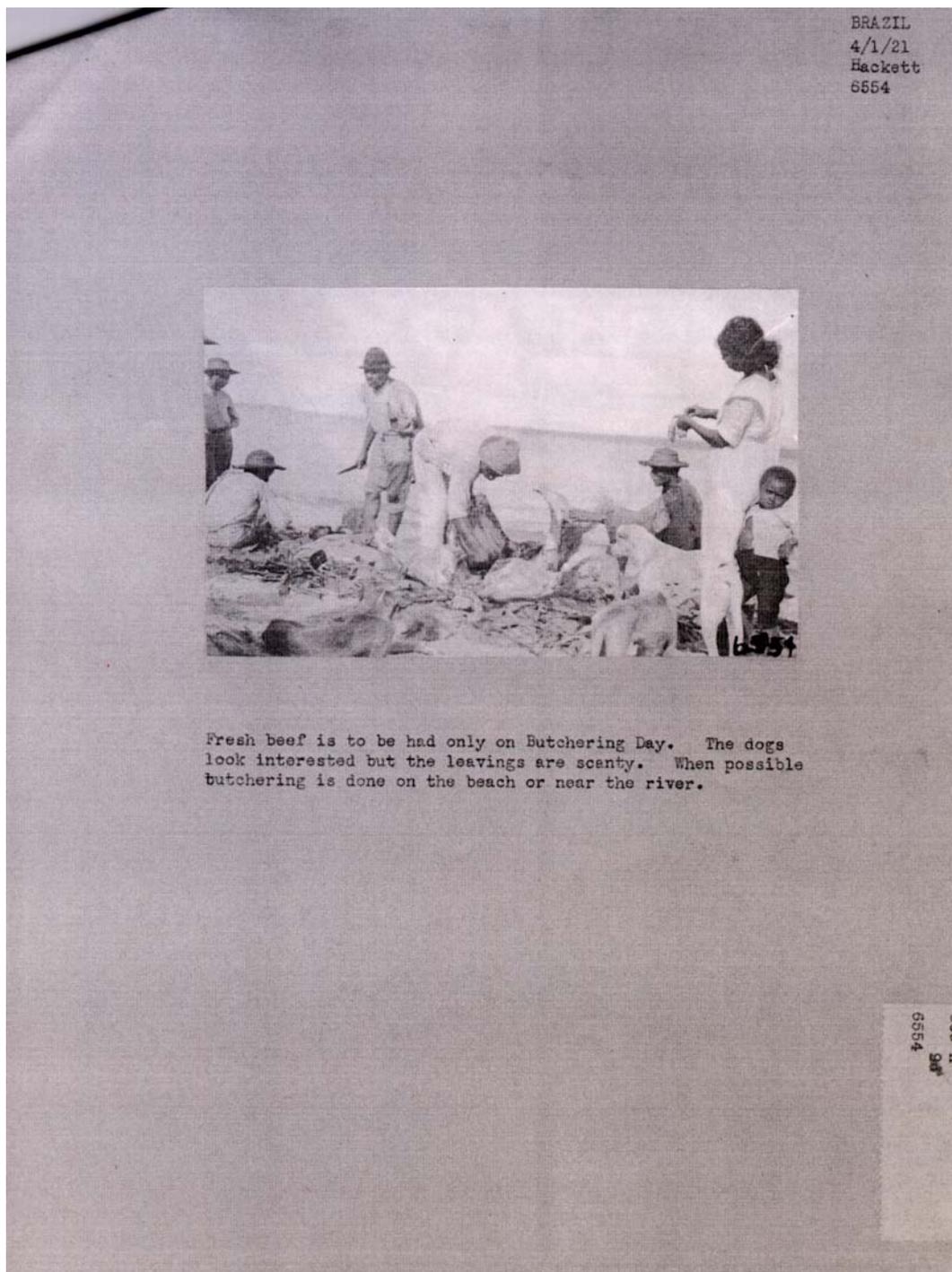


Figura 6

O tema **Ancilostomíase** ainda nos permite tecer dois comentários, o primeiro relativo à presença de crianças nas imagens. Estas são muito focalizadas, mas numa dupla perspectiva. De um lado estão presentes quando se trata de representar a população doente. De outro funcionam como vetores da idéia de educação sanitária, ou seja, representam a necessidade de imprimir desde cedo no indivíduo

noções de higiene e disciplina estrita no cumprimento das tarefas de higiene, como a foto que mostra grupo escolar com cada criança segurando um penico na mão. O segundo comentário diz respeito à existência de imagens que apresentam uma família infestada pela doença em dois tempos distintos, antes e dois anos após a campanha intensiva, estratégia visual empregada num procedimento chamado *resurvey*, uma espécie de “antes” e “depois” que era produzido no sentido de conferir o desempenho, o que sugere uma outra função reservada às imagens numa campanha de saúde pública, a de “comprovação de resultados”.

O segundo tema com maior incidência de imagens na coleção, **Malária**, representado pela letra I, conta com 500 registros fotográficos e seis mapas, compreendendo o período de 1920 a 1955. De uma maneira geral, podemos considerar dois momentos nas tomadas fotográficas sobre o tema malária: o primeiro relativo às atividades efetuadas pela Fundação nessa área anteriormente a 1930, quando atuou no planejamento e desenvolvimento de trabalhos em saúde na esfera municipal e/ou estadual; e o segundo momento na campanha de combate ao mosquito *Anopheles gambiae* no nordeste, sob a responsabilidade do Serviço de Malária do Nordeste e direção da Fundação Rockefeller.

Nos anos 1920, as atividades de combate à malária, assim como à ancilostomíase, compreendiam, entre outras medidas, a profilaxia e o saneamento das áreas suscetíveis por meio da construção de diques para canalizar as águas paradas e drenagem de rios e brejos, cenários propícios ao desenvolvimento de mosquitos. Dessa forma, constata-se a existência de imagens dessas atividades com a repetição da estratégia do “antes” e “depois” – comentada em relação à

ancilostomíase – mostrando mais uma vez a situação inicial não satisfatória e o inegável melhoramento após a intervenção da instituição (Figura 7).



Figura 7

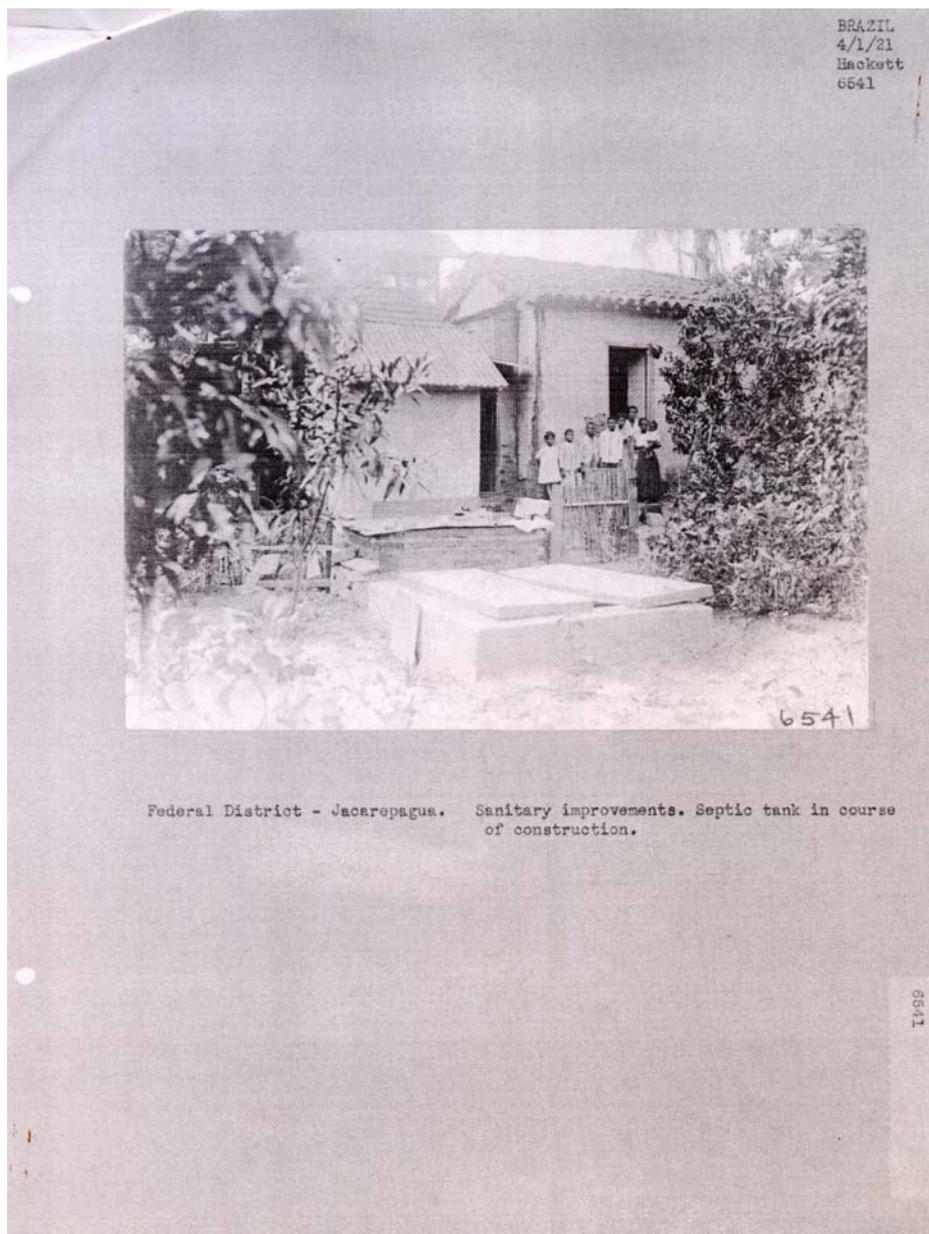


Figura 8

Ainda desse período, constam os levantamentos fotográficos sobre as condições sanitárias encontradas em várias localidades e que hoje nos permitem inventariar os tipos de fossas utilizadas, as formas de distribuição de água em pequenas localidades etc. Essas imagens acompanhavam os *surveys* produzidos. Atualmente separadas de seus conjuntos originários, essas fotos apenas sugerem a “missão” para a qual foram produzidas, mas um olhar mais cuidadoso pelo acervo do RAC permite localizar muitos *surveys* completos, apresentando texto e imagem, e o cotejo

com a coleção de fotos faz-se necessário. O destaque é o levantamento das condições de higiene da população realizado pelo fotógrafo J. T. Alves no bairro de Jacarepaguá em 1920 (Figura 8), e aspectos de várias regiões fluminenses nas quais foram feitas intervenções desse tipo (Magé, Teresópolis, Itambi etc.). Registros de caráter mais institucional também estão presentes, como imagens do corpo de funcionários em vários postos de saúde, dispensários em pequenas cidades, escolas e departamentos de higiene, escritório central do *International Health Board* no Brasil, fachadas e instalações internas de diversos serviços de saúde e higiene, além de registros das atividades de inspeção de larvas realizada em laboratórios com a ajuda de microscópios. A multiplicidade de instalações e serviços nos permite construir uma idéia de rede de instituições em diferentes localidades lidando com a mesma problemática sob dois pontos de vista, o da profilaxia e o da educação.

Das atividades do Serviço de Malária do Nordeste, em finais dos anos de 1930, encontram-se muitos registros, apresentando qualidade técnica e estética notável no formato de cartões-postais (Figura 9). Apresentam uma divisão temática similar ao conjunto pré-1930, ou seja, de um lado registros de atuação institucional com a presença de imagens dos escritórios, laboratórios etc., e de outro, aspectos vários das regiões em foco (no caso, o estado do Ceará), como costumes, atividades de subsistência das populações (pesca, jangadeiros), os tipos regionais (lavadeiras, rendeiras) e o meio ambiente (praias, palmeirais, coqueirais etc.). Vale observar a ausência, nesse conjunto, dos personagens do SMNE, apesar da presença de imagens que documentam as obras em andamento (construção de diques de irrigação) ou de alguns serviços (como a desinfecção de automóveis). Existe um conjunto de cópias-contato fotográficos, reunido ao lado de gráficos e mapas, sob a

referência de que as imagens teriam sido utilizadas em artigos científicos publicados pelos médicos da Rockefeller no período²⁰, relativos aos estudos sobre o *Anopheles gambiae* no Brasil ou sobre observações acerca da estação da seca no nordeste. Por último, o álbum intitulado *Rockefeller Foundation – International Health Board – Field Studies of Malaria in Brazil*²¹ reúne 125 fotos e quatro mapas, além de imagens provenientes de fotogramas de filme cinematográfico acerca do uso de *Paris Green*²² como eliminador do mosquito e sobre o serviço de drenagem para combate ao *Anopheles gambiae*.

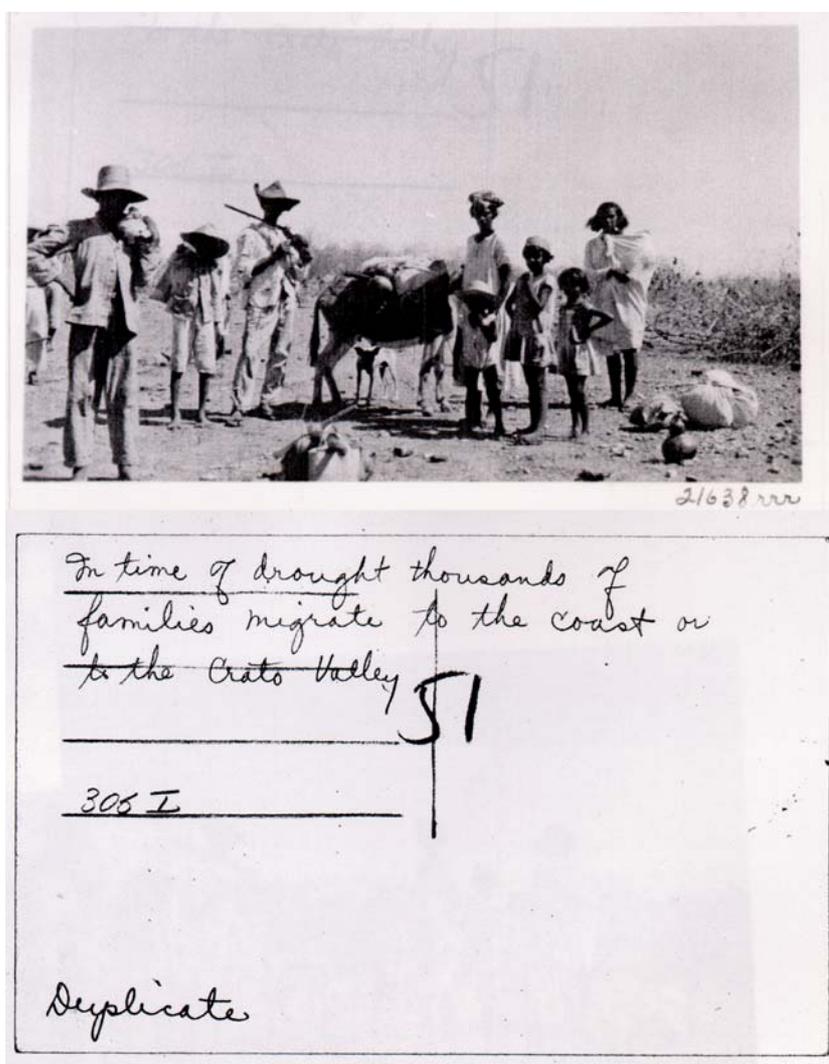
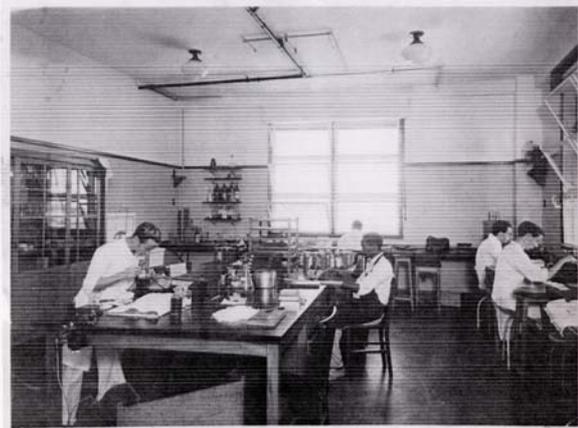


Figura 9

²⁰ Como R.C.Shannon, G.C. Andrade, Fred L. Soper ou B. Wilson.

²¹ Fundação Rockefeller – Junta Sanitária Internacional – Estudos de campo sobre malária no Brasil.

²² Paris Green, ou Verde Paris, era um larvicida que, na forma de pó e derramado nas águas paradas, agia matando as larvas do mosquito *Anopheles gambiae*.



Handwritten: Used in: RF Annual report 1937 p 50

THE ROCKEFELLER FOUNDATION
40 WEST 68th STREET, NEW YORK

Viscerotomy action of new Yellow Fever Laboratory, Rio de Janeiro. Shows liver tissues from all points of South America and receives and distributes for examination.

305-0
21407 B

ROCKEFELLER FOUNDATION
PLATE 21407 B

Handwritten: original
Interior view of the Y.F. Laboratory, Rio de Janeiro. Liver tissues from all over S.A. are sent to the viscerotomy action for examination.

THE ROCKEFELLER FOUNDATION
40 WEST 68th STREET, NEW YORK

Used in: M.D. Journal 1937 p 21

305-0

#11

#13

Photo to Tanager, U.S.I.A., 9/25/64

2050
[Stamp] 21407 B



JO. 6184 - March 1, 1937

Rio Y.F. laboratory under construction

305-0
O.B. Wilson 1936

Edna Studio
140 West 68th Street
New York, N.Y. 10019
Tel. 234-0287

Handwritten: Duplicate
Y.F. laboratory building, Rio de Janeiro
Interior view: House breeding colony
Capacity output: 3,000 per week.

305-0

3050
21407 G

3 1/2 x 2 1/2 Return

THE ROCKEFELLER FOUNDATION
40 WEST 68th STREET, NEW YORK

1937
55

Used in: M.D. Journal 1938 p 17

Figure 10

Por último, o tema **Febre Amarela** (letra O) – que concentra o maior número de imagens na coleção: 655 fotografias– não casualmente é a área de atuação que mais esforço e mais tempo demandou ao empreendimento da instituição no Brasil. Em linhas gerais, percebemos a mesma presença dos dois temas centrais que marcam a documentação brasileira, ou seja, os trabalhos em laboratório e as pesquisas epidemiológicas promovidas em campo, este último com maior concentração de imagens. Seguindo esses marcos, as atividades laboratoriais estão representadas iconograficamente na coleção seja pela presença de reportagem sobre o laboratório mandado construir pela Fundação Rockefeller no campus de Manguinhos para sediar as pesquisas e a produção da vacina – na qual são mostradas desde as instalações internas e externas da edificação, bem como aspectos gerais das atividades desenvolvidas nas suas várias seções (Figura 10) –, até a imagem do “produto final”, no caso o “kit vacina”, que incluía os elementos necessários à vacinação em campo (a vacina acondicionada em um recipiente com isolamento térmico, seringas, balanças, fogareiro para desinfecção de agulhas etc.) (Figura 11). Esta imagem simboliza o resultado dos empreendimentos ao mesmo tempo em que cumpria a função de atestar a realização dos objetivos a que se destinava toda a mobilização institucional. Destacamos que, dentre essas fotos, muitas são cópias das produzidas e acumuladas no Brasil. Observamos, no entanto, que imagens da construção do laboratório – um importante empreendimento da Rockefeller – só existem nos Estados Unidos, restando na documentação brasileira, registros dos trabalhos internos efetuados nos vários locais que serviram como laboratório ao longo dos anos. O primeiro grupo de imagens, assinadas por Rembrandt, importante fotógrafo da época – o que significa que foram encomendadas

-, associa, na seqüência que registra o erguimento da construção até sua finalização, a mesma idéia de resultado concreto dos esforços empreendidos.

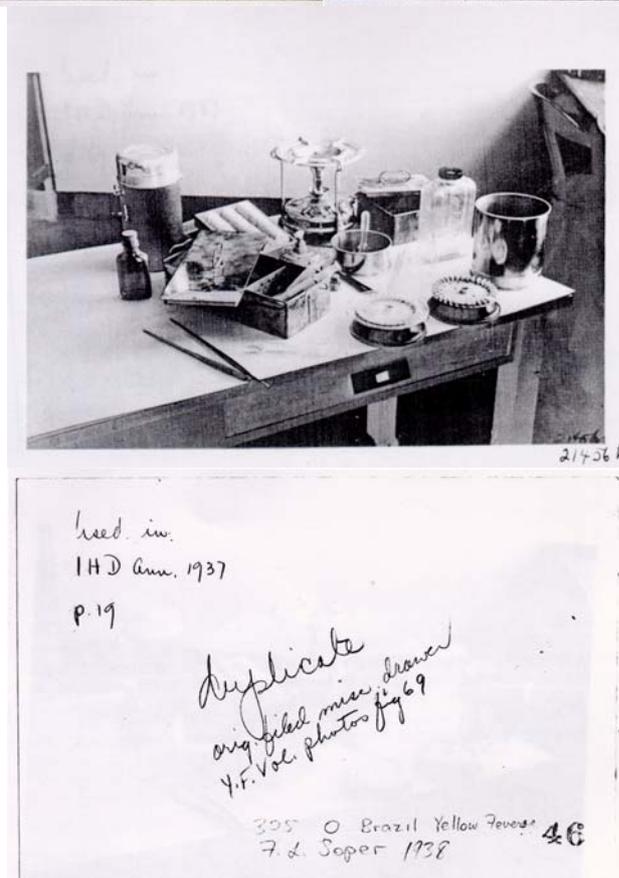
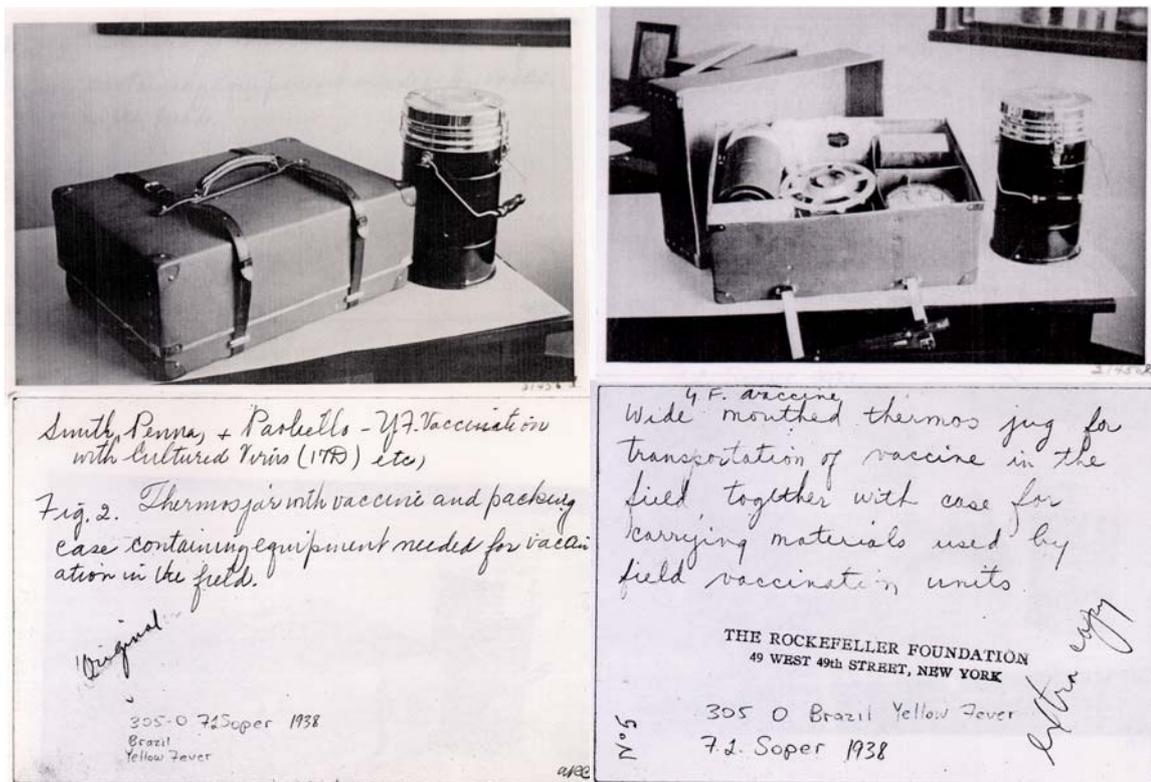


Figura 11

A coleção traz ainda registros dos primórdios da atuação da instituição com ênfase nas atividades de combate a focos do mosquito *Aedes aegypti*, quando eram objeto de intervenção as caixas d'água e vasos que serviam como reservatórios de água e locais potenciais de criação de focos. Nesse esforço, foram amplamente documentados os costumes da população em diversas localidades com relação ao abastecimento e reserva doméstica de água, e as estratégias adotadas pelo Serviço de Febre Amarela, de acordo com o determinado pela Rockefeller, para combater os focos do mosquito. Dentre as tarefas impostas, destaca-se a substituição da água armazenada nos vasos de flores localizados nos cemitérios por areia, que era inclusive fornecida pelo Serviço e encontrava-se disponível em local estabelecido no interior dos cemitérios. Quanto aos funcionários envolvidos nos trabalhos é necessário registrar a existência de imagens do laboratório em Salvador, o primeiro a abrigar a Fundação Rockefeller no país e sede da *International Health Board*.

Um último comentário diz respeito a um costume dos serviços nacionais brasileiros e da própria Rockefeller, de exibição de aspectos dos trabalhos realizados por meio de exposições organizadas pelo governo brasileiro, que de forma geral expunha, como numa vitrine, as obras realizadas utilizando um amplo leque de suportes de comunicação visual, como fotos, cartazes, objetos etc. Dessa forma, produzia-se uma espécie de “prestação de contas” pública, ao mesmo tempo em que contribuía para a divulgação e propaganda das iniciativas governamentais. Vimos anteriormente o exemplo do *stand* da Missão Rockefeller em exibição na Feira Internacional de 1922. Destacam-se ainda na coleção aspectos da exposição do Serviço de Febre Amarela na Feira Internacional de Amostras realizada no Rio de Janeiro em 1936. O circuito de exibição de imagens dos trabalhos não raro era o dos

grandes eventos como feiras e exposições, mas também se efetuava cotidianamente por meio da produção e circulação de relatórios, *papers*, *surveys* e outros tipos de documentos de trabalho que eram consumidos por todo o corpo de funcionários da Rockefeller, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, conforme foi visto. Podiam ser encaminhados por qualquer um dos médicos e cientistas atuantes, como resultado de uma pesquisa a uma região do país, de um trabalho científico publicado ou mesmo como anexo a uma correspondência oficial.

A descrição da coleção traz informações que nos permitem supor a existência da atividade de registro fotográfico das atividades exercidas, dos assuntos relacionados de forma mais direta ou mesmo de maneira secundária aos temas sob investigação médico-científica, de aspectos os mais variados sobre os países nos quais a instituição atuou. Permite também considerar que, tanto quanto produzir suas próprias fotos, a Rockefeller acumulava registros provenientes de relações diversas que estabelecia com os organismos governamentais. Esse circuito, tanto de produção quanto de acúmulo de registros que vão sendo “coleccionados”, deve ser caracterizado em seus contornos mais definidos, para que possamos apontar um fenômeno não raro entre instituições que se misturam na execução de um objetivo com relação aos registros fotográficos: a troca de documentos, o envio de registros, sua re-significação num outro contexto. Novos usos que criam documentos distintos do ponto de vista da função, mesmo que idênticos no que se refere ao conteúdo informativo que carregam. Vejamos então como se deu o processo de produção e acúmulo desses registros pela Rockefeller.

4.3 A produção de registros fotográficos sobre o Brasil nos anos de 1910 e 1920

A campanha de combate à ancilostomíase e outras moléstias presentes de forma endêmica no Brasil, cuja participação da Fundação Rockefeller se dá a partir de 1916, foi o primeiro cenário de cooperação institucional entre os dois países. Das atividades daí provenientes, uma documentação importante era produzida pela Rockefeller. Do lado do governo brasileiro, como os contratos eram feitos com instâncias executivas regionais, não se tem notícias de um acervo unificado e expressivo desse período, pelo menos não da forma como mais tarde vai ser produzido o dos trabalhos da febre amarela. Já a Rockefeller, que possuía experiência pela campanha de profilaxia de ancilostomíase no sul dos Estados Unidos, já mantinha como rotina institucional a produção de diversos tipos de registros das suas atividades.

Lewis Hackett e Fred Lowe Soper estiveram presentes no país desde os anos iniciais da cooperação entre o *International Health Board* e o governo brasileiro – primeiramente Hackett e, a partir de 1920, Soper. Este, por exemplo, embora tenha ficado encarregado mais tarde do Serviço de Febre Amarela, iniciou sua carreira de sanitarista e administrador em saúde pública a partir das atividades de profilaxia da ancilostomíase no Brasil, em que desempenhou a função de supervisor das campanhas ocorridas na região norte. Nas suas memórias, ele enfatiza a pequena experiência que tinha como administrador de campanhas em saúde pública quando chegou ao Brasil com apenas 26 anos, e registra como aprendeu, a partir dos

trabalhos em campo, a reconhecer e a valorizar a produção e a manutenção de um sistema de registros detalhados sobre as atividades. Nas suas palavras,

os registros são essenciais ao entendimento do programa operacional e seu desenvolvimento. Esses registros constituem a base para a produção de gráficos que possibilitam ao administrador visualizar todo o seu programa. [...] Demonstrações gráficas de informações estatísticas de relatórios antigos e atuais servem para estabelecer o padrão para um tipo particular de operação. Esse padrão pode variar dependendo da área de atividade, dentro de certos limites, mas qualquer variação inesperada do padrão geral, seja boa ou ruim, merece investigação em campo. [...] No desenvolvimento da campanha de ancilostomíase em Pernambuco, percebi o valor de manter registros detalhados. Eles são úteis não apenas para justificar despesas e ocupar espaço nos relatórios anuais, mas também para compreender o progresso e as falhas da operação em campo. A representação gráfica do trabalho de unidades individuais revela o padrão de performance a ser esperado em qualquer estágio do programa. Relatórios, quando analisados, provam ser uma importante ferramenta administrativa (SOPER, 1977, p. 45).

Os médicos da Fundação Rockefeller, bem como os funcionários sob suas ordens, tinham como atividade de rotina durante os trabalhos em campo, a produção de diversos tipos de registros, e a fotografia estava entre eles. Assim, uma série de imagens foi gerada tendo como função básica documentar as condições sanitárias e de saúde das populações brasileiras, tanto rurais quanto urbanas, e utilizadas nos *surveys* sistematicamente produzidos.

No período inicial dos contatos entre os países, as imagens eram colhidas sem uma preocupação funcional mais específica, a não ser reunir material visual que fundamentasse os argumentos em prol da vinda da Fundação Rockefeller para atuar no país. Para os seus médicos, a fotografia tornava possível a descrição visual de um inventário dos hábitos e das condições de vida da população. A partir dos acordos de cooperação que vão sendo efetuados, a documentação visual começa a aparecer integrada a diversos tipos documentais, além de ser também produzida e acumulada em lotes avulsos.

Não permaneceu no Brasil a documentação visual dos tempos de trabalho antes do convênio mais estreito e de abrangência nacional com o governo brasileiro para a campanha e combate à febre amarela. Nos indagamos a respeito das razões que definiram a permanência da documentação sobre os trabalhos com a febre amarela aqui no Brasil e os motivos da acumulação da documentação anterior nos Estados Unidos. Uma boa explicação pode estar no argumento da presença da instituição brasileira, SNFA, que ajudou a definir as posições de cada parte nessa articulação organizacional. No início da década de 1930, quando esses contratos são assinados, por decreto fica estabelecido que os americanos, *através*²³ do Serviço Cooperativo de Febre Amarela, assumiriam a responsabilidade da campanha em todo o país. A Rockefeller fica encarregada de organizar as rotinas do recém criado SCFA, incluindo a contratação e demissão de empregados, fixação de salários e condições de trabalho, mas ocorre a transferência dos custos da campanha para o governo brasileiro²⁴. Nos acordos sempre ficou claro que a Rockefeller sairia aos poucos das atividades, quando os objetivos comesçassem a ser alcançados, o que começa a ocorrer no final dos anos de 1930. O material produzido pelas atividades – as coleções científicas, a documentação a ela correlata, a documentação administrativa – permaneceram com a instituição responsável no país por aquelas atividades. Já os registros anteriores, quando a Rockefeller atuava em nível municipal e estadual, com base em contratos que previam atuação mais regional, foram sendo remetidos à matriz norte-americana.

²³ Grifo nosso.

²⁴ BRASIL. DECRETO Nº 21.434 – DE 23 DE MAIO DE 1932. Aprova o Regulamento do Serviço de Profilaxia da Febre Amarela no Brasil. Fonte: Coleção História Administrativa. Departamento de Arquivo e Documentação. Casa de Oswaldo Cruz. Fundação Oswaldo Cruz.

Ocorre que nos Estados Unidos tanto a documentação do período relativo aos trabalhos de profilaxia de ancilostomíase e outras enfermidades – marca dos anos de 1920, principalmente – quanto documentos do período posterior, quando os acordos entre a Rockefeller e o governo brasileiro e o combate à febre amarela ganham maior vulto, podem ser encontrados nos fundos arquivísticos do *Rockefeller Archive Center*. Essa característica, que evoca a interpenetração das responsabilidades que ambas as instituições estabeleceram sobre os trabalhos, e revela uma dinâmica de transferência de documentos entre Brasil e Estados Unidos, é que nos parece rica para o questionamento acerca dos documentos fotográficos na medida em que aponta para a relação dessa documentação com o desenvolvimento dos conceitos, métodos e práticas que orientavam os trabalhos dessas agências de saúde internacionais durante esse período.

4.4 O circuito dos registros fotográficos entre Brasil e Estados Unidos

Do ponto de vista de seu conteúdo temático, esses registros dizem respeito às condições médico-sanitárias de diferentes regiões brasileiras, condições relacionadas à vida privada — as diversas formas pelas quais se fazia o abastecimento de água e a retirada de esgotos nas moradias, por exemplo — ou ao poder público, como as reportagens fotográficas sobre instituições de saúde e assistência ou sobre os primórdios do serviço de combate ao mosquito da febre amarela. Apresentam cuidadoso levantamento do ambiente sócio-cultural das diversas moléstias investigadas.

Parte integrante dos *surveys* produzidos sistematicamente pela Rockefeller²⁵, as fotografias colecionadas nos Estados Unidos também eram encaminhadas para o Conselho Sanitário Internacional, na forma de relatórios apresentando apêndices recheados por mapas, desenhos, gráficos, colagens de outros papéis etc. Os serviços implementados pela Rockefeller em estados e municípios brasileiros começavam com cuidadoso levantamento epidemiológico e econômico com a finalidade de avaliar a gravidade dos problemas locais e a escolha dos métodos mais indicados às suas condições. Após essa etapa, tinha-se a campanha de controle propriamente dita, com a execução de tarefas como a drenagem do solo (para o caso de áreas endêmicas de malária, por exemplo). A etapa de manutenção dos resultados adquiridos era de responsabilidade das autoridades locais. As pesquisas eram enviadas a essas autoridades e ao escritório central norte-americano, que as arquivava. Vários *surveys* podem ser hoje recuperados e se apresentam repletos de imagens fotográficas que documentam a região e, em menor medida, a população e seus costumes, todas relacionadas ao cenário médico-sanitário e às doenças endêmicas da região. Lado a lado com o texto escrito, eram freqüentemente referidas neste, quando a narrativa era interrompida para que o leitor comprovasse na imagem a veracidade da avaliação apresentada no documento.

Na pesquisa ao arquivo, nos deparamos com um documento que contém observação sobre outra finalidade dos *surveys* dentro da instituição. Nele, consta a

²⁵ Um exemplo é o *Reported on Hookworm Infection Survey of the state of Rio de Janeiro, Brazil – from Nov. 22, 1916, to march, 31, 1917, by L. W. Hackett*. (Relatório do levantamento sobre a infecção por ancilostomíase no estado do Rio de Janeiro, Brasil, de 22 de nov. de 1916 a 31 de março de 1917, por L. W. Hackett). RAC, The Rockefeller Foundation Archives, R.G. 5 – International Health Board/Division.

informação de que esses levantamentos também tinham como finalidade manter os curadores da Fundação Rockefeller informados sobre o trabalho realizado numa perspectiva crítica e construtiva apropriada²⁶. Considerando essas características, podemos julgar que a produção desse tipo documental está relacionada à dinâmica e à cultura institucional construídas pela Rockefeller e, embora utilize documentos fotográficos produzidos no Brasil para finalidades distintas, os re-contextualiza a partir da função específica que os *surveys* desempenhavam para a Fundação. No arquivo brasileiro, esses documentos não existem, ao contrário dos manuais de produção da vacina, e dos relatórios de atividades, esses sim, imperativos aos trabalhos executados aqui.

Outro tipo de documento de trabalho que continha imagens anexadas eram os diários detalhados que os médicos eram obrigados a produzir. Esses diários são material privilegiado para pesquisa, uma vez que apresentam narrativa minuciosa com riqueza de detalhes a respeito dos trabalhos realizados (não só dos resultados satisfatórios, mas dos problemas enfrentados) e, no caso do diário de um membro do *staff* como Soper, cuja função era a de direção das operações, em relação a todas as negociações político-administrativas em que esteve envolvido, incluindo sua avaliação sobre o governo, as instituições e as autoridades brasileiras relacionadas ao cenário da saúde naquele período²⁷. Para se ter uma idéia do grau de minúcia dos registros, os diários eram compostos por folhas muito finas, contendo

²⁶ No original, "from a properly constructive critical point of view". Carta de Simon Flexner a A. Balfour (da London School of Medicine and Tropical Medicine), de 31 de maio de 1928. RAC, The Rockefeller Foundation Archives, R.G. 3 – Administration, Program & Policy, serie 908, box 11.

²⁷ Esses diários, material primoroso em termos de riqueza de detalhes, foram produzidos por diversos funcionários que trabalharam no Brasil, como Lewis W. Hackett (que, antes de Soper, foi o chefe do escritório regional da Fundação Rockefeller no Brasil), T. P. Hughes, John A. Kerr, entre outros, além do próprio Soper. No caso de Hackett, seu diário, em oito volumes, apresenta os registros visuais colados às narrativas textuais dos acontecimentos e dos fatos relevantes ao andamento dos trabalhos. Muito provavelmente as memórias de Soper, publicadas no final de sua vida, devem ter se baseado em pesquisa a essas fontes.

cerca de sessenta e cinco linhas em cada lauda, com espaço mínimo entre linhas e nas margens. Eram produzidos em séries de 1 a 10 volumes. Possuem índices por anos e, no caso do diário de Soper, há menção a uma lista de imagens que, infelizmente, não se encontra mais unida ao documento original, permanecendo apenas os mapas.

Outra série de documentos descritivos típicos dos trabalhos da Rockefeller nos quais as imagens circulavam eram os *field note books*, uma espécie de caderno de anotações das atividades realizadas em campo que, em paralelo às descrições das atividades em laboratório, ajudavam a compor um quadro o mais completo possível do que ocorria longe das atividades da matriz norte-americana. Além desses, as atividades em campo ajudavam na produção de *papers*, contendo estudos de temas e observações de regiões diversas enfocados nas atividades de rotina.

As fotos avulsas também eram encaminhadas por meio de correspondências entre os médicos da Rockefeller, nas quais trocavam impressões sobre o país e suas condições na área da saúde pública e saneamento. Vale notar que as cartas, em paralelo aos relatórios e *surveys*, eram um meio comum de o *staff* “prestar contas” mais informalmente ao escritório central de suas atividades no Brasil. Essas cartas, presentes no arquivo norte americano, não existem no Brasil. Uma explicação possível para essa ausência seria a de que tais cartas representavam um modo informal de comunicação entre o pessoal da Rockefeller em missão externa com a matriz americana e, nesse sentido, não eram produzidas como atividade das relações operacionais geradas nos trabalhos no Brasil, daí seu acúmulo nos arquivos dos Estados Unidos. Por outro lado, eram arquivadas lá fora porque

continham, mesmo que informalmente, dados valiosos aos trabalhos, considerados importantes para encaminhamento ao setor de arquivamento visando a sua permanência. Além disso, as cartas eram um meio de comunicação institucional e, desse modo, documento de trabalho como qualquer outro, em que pese seu caráter mais “pessoal”. Vale observar que, na pesquisa a uma série contendo memorandos, relatórios e correspondências²⁸ sobre os trabalhos efetuados no Brasil, nos deparamos em diversos momentos com a observação de que as fotos foram removidas dos documentos, principalmente dos relatórios. A indicação da presença de fotos nesses tipos de documentos reforça o uso – ou, como vimos, uma possível reutilização – dos documentos visuais por intermédio desses registros.

Relatórios anuais, ou *Annual Reports* constituíam outro veículo institucional de consumo e circulação de imagens. Esse é um tipo de documento legalmente requerido tendo em vista uma prestação de contas financeira anual das instituições públicas. É composto por textos, gráficos, fotografias, tabelas, mapas etc. A produção desse tipo de publicação atualmente movimentava uma indústria que conta com profissionais de diversas áreas, tais como designers, fotógrafos, redatores especializados etc. Desde seu surgimento, a Fundação investiu sistematicamente na produção dessa publicação e, embora não apresentando a sofisticação que esse produto editorial possui atualmente, continha os objetivos que ainda hoje são necessários ao tipo documental: a finalidade era fornecer uma demonstração financeira dos gastos anuais, mas para isso era apresentada uma narrativa das principais atividades desenvolvidas, tendo em vista atingir públicos diversos, desde os acionistas, à comunidade financeira, passando pelo público interno (médicos,

²⁸ RAC, The Rockefeller Foundation Archives, R.G. 5, serie 2 – Memorandum, reports, correspondences, box 23.

cientistas etc), entre outros. Esses documentos são representativos da imagem que a instituição desejava comunicar na época e as fotografias eram ali utilizadas para reforçar a narrativa textual ao mostrar fatos e acontecimentos visualmente²⁹.

4.5 Documento, documentos: dos diversos contextos às respectivas funções do documento fotográfico

Os usos distintos para os quais são destinados os registros fotográficos durante a trajetória de suas “vidas” na instituição, deixam marcas. No caso da situação de cooperação entre a Rockefeller o governo brasileiro, as fotografias foram sendo reproduzidas e conduzidas de forma a servir a determinadas demandas que surgiam de acordo com os trabalhos. Dessa forma, nos próprios documentos nos deparamos com inscrições no verso das fotografias informando sua utilização em artigos científicos publicados, *papers* (ensaios) e uma série de documentos típicos do trabalho científico que dão conta da descrição, observação e análise das experiências ocorridas nos estudos de campo e também em laboratório. As mesmas fotografias que originariamente eram produzidas com o fim de documentar as etapas de produção da vacina, por exemplo, e que foram arquivadas no Brasil com a referência ao assunto específico do qual trata, são encontradas, como reproduções, em inúmeras referências de usos posteriores em situações tão diversas como na publicação *Collected Papers*³⁰ da Fundação Rockefeller, na publicação especial

²⁹ Squiers, Carol. The corporate year in pictures. In: Bolton, Richard (Ed.). **The contest of meaning**. Critical histories of photography. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts; London, England, 1999, p. 207-219.

³⁰ Como o próprio título sugere, esta publicação periódica da Fundação Rockefeller tinha como objetivo veicular os ensaios do corpo de pesquisadores que traziam resultados parciais das diversas pesquisas científicas em andamento.

produzida por ocasião do 50º aniversário da Fundação Rockefeller em 1963 (ver Figura 3) e nos *Annual Reports* (Figura 12). Essas imagens, algumas idênticas aos documentos no Brasil, outras semelhantes e que nos permite supor que foram produzidas numa mesma oportunidade, ao serem deslocadas de seus universos de origem com vistas a integrarem novas situações documentais, adquirem novo significado, ao ponto de, para alguns casos, ocorrer um descolamento quase completo da função original, pela re-significação de conteúdos da imagem em contextos diferentes, por exemplo.



Figura 12 (parte 1)

Brazil - yellow fever : Vaccinations
Date Same : FL super to R.B. Foodrick
1/24/38 # 7596



BOOK CO. 120
6075
2/20/38
Brazil
Foreign circulation of vaccine
Please return to
Room 5500 Rockefeller Bldg
New York

4818
3050
21407A

ROCKEFELLER FOUNDATION
FILM DEPARTMENT

R.F. # 719

R.F. 70 68

Ruaso - 1 glassy + copy on
& XII copy on

Figura 12 (parte 2)



21638c

305 I Ceara 1939

Ceara

Dry sand method of applying Paris green

F-10

Fig 51 Report Wilson

S 1673

305 I

Duplicate



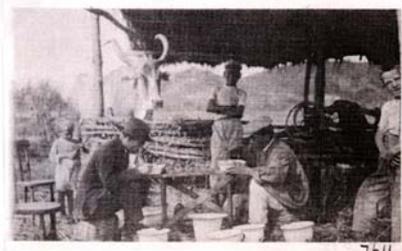
(133)

7610

FIELD RESEARCH
Yellow Fever. Note canvas covering for fumigation of infected houses

Source Smellie
D. 1130122

ARCHIVAL COPY



7611

FIELD RESEARCH
Bioserum counts. Careful scientific experiments can be carried to a successful conclusion under primitive conditions



S. S. O. P. - Service de Fiebre Amarela
Rio de Janeiro - 1934
Foto - Valtaíde de Alva

21114

305 O Brazil Yellow Fever

1934 Rio

head in: Yellow Fever Service

305-0

IND 1934

P206

21110 a

160

30722

4

1565
2
4001
22-10

Figura 12 (parte 3)

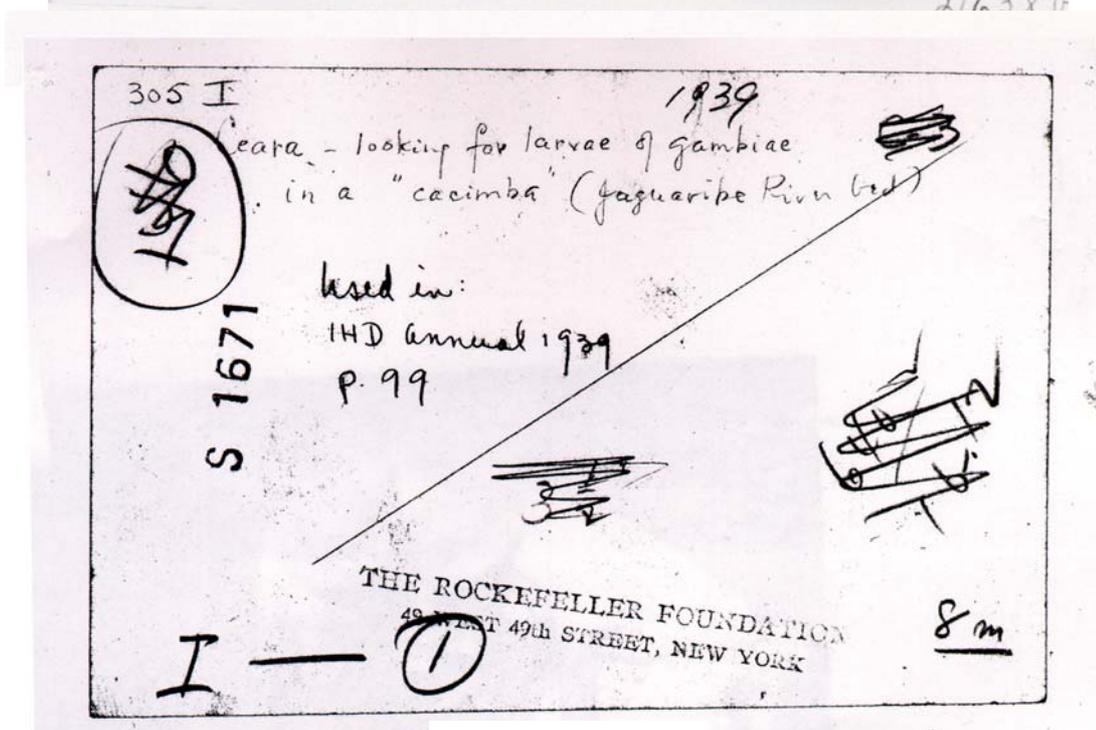


Figura 12 (parte 4)

As marcas de uso comumente encontradas no verso de fotografias (e não raro desconsideradas no momento da organização, quando muito referenciadas no campo de notas de uma ficha catalográfica) são elementos fundamentais para uma investigação de contexto funcional das imagens fotográficas. Por ser um artefato reproduzível, numa situação institucional de produção não há, em relação ao

documento fotográfico, uma cerimônia quanto à manipulação, como existe para documentos mais formais. Como a fotografia é material gráfico também, ajustável às demandas de produção editorial, seus “exemplares” são manipulados, recortados, coloridos, pintados, inscritos com uma sorte de informações que abarcam desde o nome do fotógrafo, a uma referência de encaminhamento institucional conferido ao exemplar em questão, passando por recados aos manipuladores seguintes numa cadeia de produção para impressão, por exemplo. No caso da Fundação Rockefeller, o zelo pela descrição e registro minuciosos nos deixou um conjunto de inscrições importantes de serem consideradas, evidenciando, inclusive, a existência de formas mais institucionalizadas de inscrições – no caso do uso de carimbos – que convivem com maneiras mais informais de registro, como inscrições manuscritas. Na viagem para fora do país, essas fotografias foram apropriadas por outra lógica operacional e hoje são documentos integrantes do fundo institucional gerador dessa lógica. Sem dúvida, tratam-se das mesmas imagens, mas quem poderá afirmar que se tratam dos mesmos documentos?

Em todos esses exemplos – aliados às simples remessas de imagens avulsas – procuramos enfatizar que fotografias como documentos são constantemente geradas em função de alguma necessidade, mas reutilizadas levando em conta novas demandas que surgem rotineiramente nos serviços, ocasionando com isso novos usos e contextos. A necessidade de observar a função que deu origem ao documento deve ser somada à importância de se considerar a possibilidade de múltiplas funções, para além da original, pois em alguns casos a primeira função não tem a capacidade de definir, necessariamente, o lugar identitário do item no conjunto, na medida em que, dependendo do nível de complexidade das operações

institucionais, pode representar apenas o ponto de partida da trajetória funcional do documento. Deve-se buscar o entendimento do caminho de produção e de recontextualização dos documentos no ambiente em que foram gerados. Esses dados devem estar acessíveis num instrumento de acesso que reflita a organização do arquivo em questão, pois eles permitem a qualquer interessado na pesquisa à documentação articular os elementos que concorrem para que a fotografia seja realmente uma evidência das ações das quais tornou-se parte integrante, ao mesmo tempo em que essa compreensão do valor de evidência tem a capacidade de transformar a leitura muitas vezes ingênua do conteúdo informacional, factual, num sentido estrito, já que explicita as razões que concorreram para a produção do ato que gerou o fato visualmente representado.

Surveys, diários, *field note books*, correspondência, relatórios anuais, artigos, *papers*, livros, entre outros tipos documentais, serviram como veículos para o circuito da documentação visual, produzida originalmente por outros motivos e necessidades. Mas mais do que veículos, as fotografias, ao serem anexadas ou integradas a eles, se transformaram em outro documento, assumindo as características do veículo, tanto quanto os seus objetivos e funções mais imediatas. Quanto às funções “originais” reservadas aos documentos fotográficos quando produzidos, vimos também, no capítulo anterior, que eram redefinidas de acordo com as necessidades institucionais e os contextos técnico-administrativos vividos no Brasil durante os trabalhos executados. Como dar conta de tantos aspectos presentes nesses tipos documentais?

Em primeiro lugar assumindo que a imagem pode ter sido gerada em função de uma necessidade única, mas que é necessário, além de investigar a vontade que a originou, considerar os momentos que sucedem a origem. Para isso, deve-se atentar para os produtos nos quais as imagens são veiculadas, as várias formas de reutilização em documentos distintos e tentar desenhar essa rede de re-significações documentais. O conteúdo sempre permanece inalterado, o que reforça o argumento de que ele não pode ser a pedra fundamental a partir da qual a classificação deve estar assentada. Fala-se muito da natureza polissêmica da imagem fotográfica, mas a polissemia nunca parte da imagem, que se mantém estável em seu mecanismo de representação, mas é fruto das interpretações, por um lado (aspecto estudado por uma avaliação de recepção, por exemplo), e dos usos, circuitos, configurações, manipulações, por outro³¹. Esse último aspecto é que se constitui em fator importante a ser considerado, investigado e desenvolvido nos trabalhos arquivísticos com imagens fotográficas usadas como documentos em contextos institucionais. Nas palavras de Schaeffer (1990, p. 63),

a imagem [...] é , devido ao *arché*, auto-identificadora; mas ao mesmo tempo, sua produção é 'humanamente' motivada, quer dizer que sua própria existência obedece a uma finalidade interpretativa e [...] comunicacional.

Se o documento está ligado ao fato, mas também ao ato necessários à sua constituição, podemos afirmar que o documento fotográfico liga-se ao fato pela capacidade de retratar com algum grau de acuidade – capacidade essa permitida a partir do reconhecimento socialmente compartilhado dessa competência – e se liga ao ato se considerarmos a existência de diversos atos, originários de documentos diversos e específicos a cada situação, de acordo com regras e exigências estipuladas pelos contextos organizacionais em que são gerados.

³¹ Um argumento instigante que se desenvolve nesse sentido pode ser encontrado em WALKER, John A. Context as determinant of photographic meaning. In: EVANS, Jessica (Ed.). **The Camerawork Essays**. London, Rivers Oram Press, 1997, p. 52-63.

Fotos servem a propósitos de informação, documentação, evidência, ilustração, reportagem. Essas são as principais práticas dentre as múltiplas que, desde seu surgimento, se consolidaram socialmente. Esse amplo alcance das aplicações fotográficas possibilita pensar que fotografias possuem uma adaptabilidade a situações as mais diversas e, numa situação de produção documental, isso significa apropriações e re-apropriações de uma mesma imagem para servir a objetivos circunstanciais. Nesse sentido, o valor probatório imputado ao registro fotográfico, tão comumente associado à sua capacidade de representar a coisa fotografada deve, ao contrário, estar ligado às circunstâncias de produção do registro – produção entendida como cada apropriação da imagem fotográfica no sentido de torná-la um novo documento de acordo com necessidades atuais.

A fotografia utilizada como registro de atividades numa dada especialidade, ao representar algo de forma individualizada (por exemplo, o kit vacina pronto), na verdade ambiciona generalizar uma idéia a partir dessa imagem (o esforço recompensado dos estudos e pesquisas que levam da produção da vacina ao uso “em campo”). Do individual ao geral, do objeto à classe de objetos e, por extensão, do fato à classe de acontecimentos que formam a existência da instituição e que podem ser utilizados em diversos momentos, e por intermédio de novos registros que visem a execução de tarefas como prestação de contas, comprovação de etapas de trabalho, demonstração de resultados etc.

4.6 O Brasil na Rockefeller e a Rockefeller no Brasil: acervos complementares

Como vimos, da longa parceria entre brasileiros e americanos visando ao conhecimento e combate de endemias no Brasil, uma não menos extensa documentação foi produzida e/ou acumulada pelos personagens envolvidos, e, devido às dinâmicas pessoais e institucionais características dessa trajetória, encontra-se hoje dividida entre uma instituição arquivística americana (Rockefeller Archive Center) e uma brasileira (Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz).

Aqui, como lá, podemos conferir temáticas semelhantes, os mesmos fotógrafos, por vezes até as mesmas imagens, mas os dois conjuntos, no todo, são bem diferentes entre si. Em cada caso, podemos perceber lógicas de acumulação distintas, resultantes de funções diversificadas dadas às fotografias na economia interna das instituições envolvidas. São fundos que, embora distintos, estabelecem conexão fundamental à compreensão das próprias funções atribuídas aos documentos nos seus usos nos dois universos e, nesse sentido, precisam ser entendidos a partir de uma visão de dentro do arquivo, da história de sua produção e acumulação. Dessa forma é possível explorar o que de diverso existe na aparente semelhança, tornando mais rica uma abordagem dos documentos visuais.

À guisa de conclusão

Este trabalho, que abordou a problemática das fotografias presentes no interior dos arquivos, pretende ser capaz de indicar caminhos para o melhor discernimento sobre os documentos fotográficos e, com isso, acrescentar novos elementos ao debate sobre os arquivos fotográficos.

Qualquer um dos aspectos aqui abordados pode ser desenvolvido com maior amplitude e profundidade, pois trata-se de um tema multi-facetado, capaz de sugerir inúmeros caminhos de exploração. O reconhecimento de que a fotografia, tão tradicionalmente vista como produto técnico-artístico, pode operar – e efetivamente opera – em outros espaços não estritamente artísticos, como o espaço dos arquivos, abre novas possibilidades para o estudo do dispositivo fotográfico e de seus produtos, as fotografias nos seus vários formatos, processos e suportes. A evidência material que o documento fotográfico apresenta – as marcas de seu processo de produção, circulação e consumo – acrescido do estudo dos contextos que concorreram para a sua existência são fatores que servem como guia para o entendimento do papel reservado a esse meio de comunicação na prática cotidiana das atividades institucionais.

Deslocar o foco do valor informativo da imagem para o valor probatório do documento fotográfico em relação às atividades que o geraram permite entender a natureza dinâmica da produção documental. No trabalho de contextualização arquivística de documentos fotográficos, a relação do documento com a sua função não ocorre de forma natural e automática, como em alguns documentos típicos dos

arquivos administrativos, de natureza textual. Pelo contrário, em muitos casos torna-se impossível uma classificação que caracterize todas as imagens em relação a funções, atividades ou dimensões definidas e excludentes. Isso porque a dinâmica de produção e uso desse material segue uma lógica específica, delineada, entre outros fatores, por sua reprodutibilidade, pela natureza polissêmica da imagem, pela capacidade das fotografias poderem ser reutilizadas em novos contextos de uso gerando, assim, documentos distintos.

Assim, se o foco sobre o entendimento do papel das fotografias tiradas sistematicamente por uma instituição durante suas atividades oficiais se deslocar do conteúdo para as relações entre os documentos e o seu produtor/acumulador, por um lado, e sua trajetória (circulação e uso), por outro, novas perspectivas de tratamento técnico desse material poderão ser geradas. Só esse caminho nos possibilita uma aproximação com o que o arquivo representou para a vida corporativa, num dado período. Isso porque os sentidos das imagens nos arquivos residem nas relações entre o documento e o “mundo” que o cerca, e não necessariamente na relação da imagem com o objeto fotografado. Como bem apontou Parinet¹ (1996, p. 485), “foto é qualquer coisa que uma instituição queira que ela seja”. Temos que partir da imagem como objeto e como assunto (matéria prima do trabalho com arquivos), para buscar o entendimento da imagem como projeto ou como vontade institucional.

¹ PARINET, Elisabeth. Diplomats and institutional photos. **American Archivist**, v. 55, fall 1996, p. 480-485)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 – TEORIA E METODOLOGIA ARQUIVÍSTICA

ALBERCH FUGUERAS, Ramon. **Los archivos, entre la memoria histórica y la sociedad del conocimiento**. Barcelona: Editorial UOC, 2003.

AUSTRALIAN SOCIETY OF ARCHIVISTS INC. **Debates & Discourses**. Selected australian writings on archival theory 1951-1990. Canberra: Australian Society of Archivists, Inc. 1995.

BEARMAN, David A.; LYTTLE, Richard H, The power of the principle of provenance. **Archivaria. The Journal of the Association of Canadian Archivists**, n. 21, p. 14-27, winter 1985-1986.

BELLOTO, Heloísa Liberalli. **Como fazer análise diplomática e análise tipológica de documentos de arquivo**. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial do Estado, 2002.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes: tratamento documental**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004 (2ª ed. rev. e ampl.).

BRADSHER, James Gregory (ed). **Managing archives and archival institutions**. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

BROTHMAN, Brien. Orders of value: probing theoretical terms of archival practice. **Archivaria. The Journal of the Association of Canadian Archivists**, n. 32, p. 78-100, summer 1991.

CARUCCI, Paola. Genesis del documento: redaccion, clasificacion y valor juridico. In: **Documento y archivo de gestión. Diplomática de ahora mismo**. Carmona: S&C Ediciones, 1994.

CASTRO, Astréa de Moraes e; CASTRO, Andresa de Moraes e; GASPARIAN, Danuza de Moraes e Castro. **Arquivística = Técnica; Arquivologia = Ciência**. Vol. 1. Brasília, ABDF, 1985 (2 vol.).

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. **Metodologia de organização de arquivos pessoais**: a experiência do Cpdoc. 4 ed. rev. e atual. Rio de Janeiro, Ed. Fundação Getulio Vargas, 1998.

COOK, Terry. The concept of the archival fonds in the post-custodial era: theory, problems and solutions. **Archivaria, The Journal of the Association of Canadian Archivists**, n. 35, p.24-37, spring 1993.

COOK, Terry. What is past is prologue: a history of archival ideas since 1898, and the future paradigm shift. **Archivaria, The Journal of the Association of Canadian Archivists**, n. 43, p. 18-63, spring 1997.

COOK, Terry. Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: vol. 11, n. 21, p. 129-149, 1998.

CORTÉS ALONSO, Vicenta. Unidades documentales archivísticas. In: **Documento y archivo de gestión. Diplomática de ahora mismo**. Carmona: S&C Ediciones,. p. 195-242,1994.

COUTURE, Carol; ROUSSEAU, Jean-Yves. **Les archives au XX siècle**. Une réponse aux besoins de l'administration et de la recherche. Montréal: Université de Montréal, 1982.

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

COUTURE, Carol (et collaborateurs). **Les fonctions de l'archivistique contemporaine**. Québec: Presses de l'Université du Québec, 1999.

CRUZ MUNDET, José Ramón. **Manual de archivística**. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruiperez; Madrid: Pirámide, 1994.

DANIELS, Maygene F.; WALCH, Timothy (eds). **A modern archives reader**: basic readings on archival theory and practice. Washington, DC: National Archives and Records Service – U.S. General Services Administration, 1984.

DELMAS, Bruno. Manifesto for a contemporary diplomatics. **The American Archivist**. Vol. 59, p 438-452, fall 1996.

DICIONÁRIO de Terminologia Arquivística. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros – Núcleo Regional de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1996.

DIPUTACIÓN Provincial de Sevilla. **Archivística.** Estudios Básicos. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1981.

DIRECTION des Archives de France. **Manuel d'archivistique.** Théorie et pratique des archives publiques en France. Ouvrage élaboré par L'Association des Archivistes Français. Paris: Archives Nationales, 1991.

DIRECTION des Archives de France. **La pratique archivistique française.** Direction de Jean Favier. Paris: Archives Nationales, 1993.

DUCHEIN, Michel. O respeito aos fundos em arquivística: princípios teóricos e problemas práticos. **Arquivo & Administração.** Rio de Janeiro: n. 10-14, p. 14-33 abr. 1982 / ago. 1986.

DUCHEIN, Michel. The history of european archives and the development of the archival profession in Europe. **The American Archivist**, vol. 55, p. 14-24, winter 1992.

DURANTI, Luciana. Reliability and authenticity: the concepts and their implications. **Archivaria. The Journal of the Association of Canadian Archivists**, n. 39, p. 5-10, spring 1995.

DURANTI, Luciana. **Diplomática:** usos nuevos para una antigua ciencia. Carmona: S&C, 1996.

EASTWOOD, Terry (ed). **El fondo de archivo:** de la teoria a la practica. Cordoba, 1996.

FONSECA, Maria Odila. **Arquivologia e Ciência da Informação.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

GALLEGO DOMINGUEZ, Olga; LÓPEZ GÓMEZ, Pedro. **Introducción na arquivística.** Galicia: Anabad, Estudios nº 1.

GARCIA EJARQUE, Luis. **Diccionario Del archivero bibliotecário**. Terminologia de la elaboración, tratamiento y utilización de los materiales propios de los centros documentales. Ediciones TREA, S.L., Espanha, 2000.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Antonio. Tradición documental: borradores, original y copias. In: **Documento y archivo de gestión. Diplomática de ahora mismo**. Carmona: S&C Ediciones, 1994, p. 51-60.

GONÇALVES, Janice. **Como classificar e ordenar documentos de arquivo**. São Paulo: Arquivo do Estado, 1998.

HEREDIA HERRERA, Antonia. **Archivística general**. Teoria y pratica. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Diputación de Sevilla, 1991 (5ª ed.).

HERKENHOFF, Paulo. **Biblioteca Nacional**. A história de um acervo. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1998.

JENKINSON, Hilary. **A manual of archive administration**. A reissue of the revised second edition with an introduction and bibliography by Roger H. Ellis. London: Percy Lund, Humphries & Co., 1966.

JIMERSON, Randall C. (ed). **American archival studies: readings in theory and practice**. Chicago: The Society of American Archivists, 2000.

KETELAAR, Eric. **The archival image**. Collected essays. Amsterdam: Hilversum Verloren, 1997.

LODOLINI, Elio. **Archivística: princípios y problemas**. Madrid: ANABAD, 1993.

LÓPEZ YEPES, José (coord.). **Manual de Información y Documentación**. Madrid: Ediciones Pirámide, 1996.

LOPEZ, André Porto Ancona. **Tipologia documental de partidos políticos e associações políticas brasileiras**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

MACNEIL, Heather. Creating and maintaining trustworthy records in eletronic systems: archival diplomatic methods. In: **Trusting records: legal, historical and diplomatic perspectives**. Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers, 2000, p. 86-112. (The Archivist's Library, 1).

MANUAL de Arranjo e Descrição de Arquivos. Preparado pela Associação dos Arquivistas Holandeses. RJ, Ministério da Justiça / Arquivo Nacional, 1973.

MILLAR, Laura. The death of the fonds and the resurrection of provenance: archival context in space and time. **Archivaria, The Journal of the Association of Canadian Archivists**, n. 53, p. 1-15, spring 2002.

MITCHELL, Thorton W. (ed). **Norton on archives.** The writings of Margaret Cross Norton on archival and records management. Chicago: The Society of American Archivists, 1975.

NÚÑEZ FERNÁNDEZ, Eduardo. **Organización y gestión de archivos.** Gijón (Asturias): Ediciones Trea, 1999.

PAES, Marilena Leite. **Arquivo: teoria e prática.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004 (3ª ed. rev. ampl.).

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

PEDERSON, Ann (ed). **Keeping archives.** Sidney: Australian Society of Archivists, INC., 1987.

PÉREZ HERRERO, Enrique. **El archivo y el archivero.** Sus técnicas y utilidad para el patrimonio documental canario. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1997.

PESCADOR DEL HOYO, Maria Del Carmen. **El archivo.** Instrumentos de trabajo. Madrid: Ediciones Norma, 1986.

ROMERO TALLAFIGO, Manuel. **Archivística y archivos.** Soportes, edificio y organización. Carmona: S & C Ediciones, Asociación de Archiveros de Andalucía, 1994.

ROMERO TALLAFIGO, Manuel. Ayer y hoy de la diplomática, ciencia de la autenticidad de los documentos. In: **Documento y archivo de gestión. Diplomática de ahora mismo.** Carmona, S&C Ediciones, 1994.

RUIZ RODRIGUEZ, Antonio Ángel (ed). **Manual de archivística**. Madrid: Editorial Síntesis, 1995.

SCHELLENBERG, T. R. **Documentos públicos e privados: arranjo e descrição**. RJ: Ministério da Justiça / Arquivo Nacional, 1963.

SCHELLENBERG, T. R. **Manual de Arquivos**. RJ: Ministério da Justiça / Arquivo Nacional, 1963.

SCHELLENBERG, T. R. **The management of archives**. Washington, DC: National Archives and Records Administration, 1988 (reprint).

SCHELLENBERG, T. R. **Arquivos modernos: princípios e técnicas**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002 (2ª ed.).

VASQUEZ MURILLO, Manuel. **Administración de documentos y archivos**. Planteos para el siglo XXI. Buenos Aires: Alfagrama, 2004.

2 – FOTOGRAFIA E ARQUIVOS FOTOGRÁFICOS

BARTLETT, Nancy. Diplomatics for photographic images: academic exoticism? **The American Archivist**, vol. 59, p.486-494, fall 1996.

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. 173-198, 1965.

BURGIN, Victor. Looking at photographs. In: WELLS, Liz (Ed.). **The photography reader**. London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group, p. 130-137, 2003.

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**, t. 161, p.553-601, 2003.

EDWARDS, Elisabeth; HART, Janice. Introduction. Photographs as objects. In: EDWARDS, Elisabeth; HART, Janice (eds). **Photographs Objects Histories**. On the materiality of images. Routledge, London and New York, 2004, p. 1-15.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

GOLDBERG, Vicki. **The power of photography**. How photographs changed our lives. New York: Abbeville Press, 1991.

HEREDIA HERRERA, Antonia. La fotografía y los archivos. *La fotografía como fuente de información. Foro Iberoamericano de la Rábida*. Segundas jornadas archivísticas. Palos de la Frontera. Huelva: Diputación Provincial, 1993.

LACERDA, Aline Lopes de. **Fotografia e discurso político no Estado Novo: uma análise do projeto editorial Obra Getuliana**. 1998, Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura), Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.

LACERDA, Aline Lopes de. Fotografia e propaganda política: Capanema e o projeto editorial Obra Getuliana, In: GOMES, Ângela Maria de Castro (org.). **Capanema: o ministro e seu ministério**. Rio de Janeiro, Editora FGV/ Bragança Paulista, Universidade de São Francisco, 2000, p. 103-139.

LACERDA, Aline Lopes de. Retratos do Brasil: uma coleção do Rockefeller Archive Center **História, Ciências, Saúde. Manguinhos**. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, Casa de Oswaldo Cruz, vol. 9(3): 625-645, set.-dez. 2002.

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

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

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

MANUAL para catalogação de documentos fotográficos. Instituto Brasileiro de Arte e Cultura et al. Versão preliminar. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.

MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. **Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1996.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. O ofício do historiador. SP: v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MONDENARD, Anne de. Dès documents d'une apparence objectivité. In: **Photographier l'architecture 1851-1920**. Collection du Musée des monuments Français. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1994.

PARINET, Elisabeth. Diplomats and institutional photos. **American Archivist**, v. 55, fall 1996, p. 480-485)

ROSENBLUM, Naomi. **A world history of photography**. New York: Abbeville Press, 1984.

SANTOS, Newton Paulo Teixeira dos. **A fotografia e o direito do autor**. São Paulo: Livraria e Editora Universitária de Direito Ltda., 1990.

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

SCHWARTZ, Joan M. We make our tools and our tools make us: lessons from photographs for the practice, politics and poetics of Diplomats. **Archivaria. The Journal of the Association of Canadian Archivists**, n. 40, p. 40-74, fall 1995.

SCHWARTZ, Joan. "Records of simple truth and precision": photography, archives and the illusion of control. **Archivaria The Journal of the Association of Canadian Archivists**, n. 50, p. 1-39, fall 2000.

SCHWARTZ, Joan. Coming to terms with photographs: descriptive standards, linguistic "othering" and the margins of archivy. **Archivaria. The Journal of the Association of Canadian Archivists**, n. 54, p. 142-171, fall 2002.

SEKULA, Allan. Reading an archive. In: WALLIS, Brian (ed.). **Blasted allegories**. An anthology of writings by contemporary artists. The New Museum of Contemporary Art and Massachusetts Institute of Technology, p. 114-127, 1997.

TAGG, John. **The burden of representation**. Essays on photography and histories. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

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

TRACHTENBERG, Alan. **Reading American photographs**. Images as history. Mathew Brady to Walker Evans. New York, Hil and Wang, 1989.

WALKER, John A. Context as determinant of photographic meaning. In: Evans, Jessica (Ed.). **The Camerawork Essays**. London, Rivers Oram Press, p. 52-63, 1997.

WILLUMSON, Glenn. Making meaning. Displaced materiality in the library and art museum. In: EDWARDS, Elisabeth; HART, Janice (eds). **Photographs Objects Histories**. On the materiality of images. Routledge, London and New York, 2004, p. 62-80.

3 – HISTÓRIA DA FEBRE AMARELA E DA FUNDAÇÃO ROCKEFELLER NO BRASIL

BARATA, Rita B. **Malária e seu controle**. São Paulo: Hucitec, 1998.

BENCHIMOL, Jaime (org.). **Febre amarela: a doença e a vacina, uma história inacabada**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2001.

DEANE, Leônidas. A malária no Brasil. **Cadernos de Saúde Pública**. 1:1, p. 71-111, jan-mar 1985.

ETTLING, John. **The Germ of lazyness: Rockefeller Philantropy and public health in the new south**. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1981.

FARIA, Lina Rodrigues de. **A fase pioneira da reforma sanitária no Brasil: a atuação da Fundação Rockefeller (1915/1930)**. Rio de Janeiro. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Instituto de Medicina Social, 1994.

FONSECA, Cristina M. Oliveira. Trabalhando em saúde pública pelo interior do Brasil: lembranças de uma geração de sanitaristas (1930-1970). **Ciência & Saúde Coletiva**, 5(2): 393-411, 2000.

FRANCO, Odair. **História da febre amarela no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Saúde, Departamento Nacional de Endemias Rurais, 1969.

GADELHA, Paulo E.; PACKARD, Randall. A land filled with mosquitoes: Fred L. Soper, The Rockefeller Foundation and the *Anopheles gambiae* invasion of Brazil, 1932-1939. **Parassitologia**, 36: 197-214, 1994.

HOCHMAN, Gilberto; MELLO, Maria Teresa Bandeira de; SANTOS, Paulo Roberto Elian dos. A malária em foto: imagens de campanhas e ações no Brasil da primeira metade do século XX. **História, Ciências, Saúde. Manguinhos**. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, Casa de Oswaldo Cruz, vol. 9, Supl. 0, 2002.

LACERDA, Aline Lopes de; MELLO, Maria Teresa Bandeira de. Produzindo um imunizante: imagens da produção da vacina contra a febre amarela **História, Ciências, Saúde. Manguinhos**. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, Casa de Oswaldo Cruz, vol. 10 (suplemento 2): 537-571, 2003.

LÖWY, Ilana, Les missionnaires de la fièvre jaune. Les méthodes autoritaires des experts américains au Brésil (la Fondation Rockefeller), **La Recherche**, 300: 88-92, juillet-août 1997.

LÖWY, Ilana. Epidemiology, immunology and yellow fever: The Rockefeller Foundation in Brazil, 1923-1939. **Journal of the History of Biology**, 30: 397-417, 1997.

LÖWY, Ilana. Representação e intervenção em saúde pública: vírus, mosquitos e especialistas da Fundação Rockefeller no Brasil. **História, Ciências, Saúde: Manguinhos**. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, Casa de Oswaldo Cruz, v. 5, n. 3, nov. 1998 – fev. 1999.

SOPER, Fred Lower. **Ventures in world health**. The memoirs of Fred Lower Soper. Washington, D.C: Pan America Health Organization, 1977.

SOPER, Fred; WILSON, D. B. **Campanha contra o *Anopheles gambiae* no Brasil, 1939-1942**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1945.

WILLIAMS, Steven C. Nationalism and public health: the convergence of Rockefeller Foundation technique and brazilian federal authority during the time of yellow fever, 1925-1930. In: CUETO, Marcos (org). **Missionaires of Sience**: the Rockefeller Foundation and Latin America. Bloomington: Indiana University Press, 1994, p. 23-52.

DOCUMENTOS FOTOGRÁFICOS UTILIZADOS

Capítulo 3

Figura 1 – Acervo Iconográfico da Casa de Oswaldo Cruz (COC-Fiocruz) – FR (SFA – CB) – 17-21.

Figura 2 – Organograma do Serviço Nacional de Febre Amarela – Manual de instruções técnicas e administrativas do Serviço Nacional de Febre Amarela. Laboratório de Febre Amarela (LAFA) - Bio-Manguinhos (Fiocruz).

Figura 4 – Acervo Iconográfico da Casa de Oswaldo Cruz (Fiocruz) – FR (f.a) 2.

Figura 5 – Acervo Iconográfico da Casa de Oswaldo Cruz (Fiocruz) – FR (SFA – CB) – 18-29.

Figura 6 – Acervo Iconográfico da Casa de Oswaldo Cruz (Fiocruz) – FR (SFA – CB) – 9-42.

Figura 7 – Acervo Iconográfico da Casa de Oswaldo Cruz (Fiocruz) – FR (SFA – CB) – 3-20.

Figura 8 – Acervo Iconográfico da Casa de Oswaldo Cruz (Fiocruz) – FR (SFA – CB) – 4-58.

Figura 9 – Acervo Iconográfico da Casa de Oswaldo Cruz (Fiocruz) – FR (SFA – CB) – 9-115.

Figura 10 – Acervo Iconográfico da Casa de Oswaldo Cruz (Fiocruz) – FR (SFA – CB) – 9-39.

Figura 11 – Acervo Iconográfico da Casa de Oswaldo Cruz (Fiocruz) – FR (SFA – CB) – 18-12.

Figura 12 – Acervo Iconográfico da Casa de Oswaldo Cruz (Fiocruz) – FR (SFA – EC) – 17-44; FR (SFA – EC) – 17-45.

Figura 13– Acervo Iconográfico da Casa de Oswaldo Cruz (Fiocruz) – FR (SFA – EC) – 4-1; FR (SFA – EC) – 4-2; FR (SFA – EC) – 4-3; FR (SFA – EC) – 4-4; FR (SFA – EC) – 4-5; FR (SFA – EC) – 4-46.

Figura 14– Acervo Iconográfico da Casa de Oswaldo Cruz (Fiocruz) – FR (SFA – EC) – 4-49; FR (SFA – EC) – 4-51.

Figura 15– Acervo Iconográfico da Casa de Oswaldo Cruz (Fiocruz) – FR (SFA – EC) – 4-14; FR (SFA – EC) – 4-15; FR (SFA – EC) – 4-20.

Figura 16– Acervo Iconográfico da Casa de Oswaldo Cruz (Fiocruz) – FR (SFA – EC) – 4-17; FR (SFA – EC) – 4-11.

Figura 17– Acervo Iconográfico da Casa de Oswaldo Cruz (Fiocruz) – FR (SFA – EC) – 4-27; FR (SFA – EC) – 4-33.

Figura 18– Acervo Iconográfico da Casa de Oswaldo Cruz (Fiocruz) – FR (SFA – EC) – 19-5; FR (SFA – EC) – 19-29; FR (SFA – EC) – 19-5; FR (SFA – EC) – 12-4.

Figura 19– Acervo Iconográfico da Casa de Oswaldo Cruz (Fiocruz) – FR (SFA – EC) – 12-22.

Figura 20– Acervo Iconográfico da Casa de Oswaldo Cruz (Fiocruz) – FR (SFA – EC) – 12-41.

Figura 21– Acervo Iconográfico da Casa de Oswaldo Cruz (Fiocruz) – FR (SFA – EC) – 19-144.

Capítulo 4

Rockefeller Archive Center. Photographic Collection. The Rockefeller Archive Fund. Serie 305 – Brazil.