



Universidade de Brasília (UnB)

Faculdade de Ciência da Informação (FCI)

Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (PPGCINF)

Tese de Doutorado

Tânia Maria de Moura Pereira

GÊNESE ARQUIVÍSTICA DE DOCUMENTOS FOTOGRÁFICOS
NA PERSPECTIVA DA FOTODOCUMENTAÇÃO: O CICLO DA INFORMAÇÃO
NO CATÁLOGO DO ARQUIVO FOTOGRÁFICO DE MÁRIO DE ANDRADE

Brasília-DF

2022

Tânia Maria de Moura Pereira

GÊNESE ARQUIVÍSTICA DE DOCUMENTOS FOTOGRÁFICOS
NA PERSPECTIVA DA FOTODOCUMENTAÇÃO: O CICLO DA INFORMAÇÃO
NO CATÁLOGO DO ARQUIVO FOTOGRÁFICO DE MÁRIO DE ANDRADE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Ciência da Informação.

Linha de pesquisa: Organização da Informação

Grupo de pesquisa: Acervos Fotográficos (GPAF)

Orientador: Prof. Dr. André Porto Ancona Lopez

Brasília-DF

2022

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Pp436g PEREIRA,, Tânia Maria de Moura
Gênese arquivística de documentos fotográficos na
perspectiva da Fotodocumentação: o Ciclo da Informação no
catálogo do arquivo fotográfico de Mário de Andrade / Tânia
Maria de Moura PEREIRA,; orientador André Porto Ancona
Lopez. -- Brasília, 2022.
214 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Ciência da Informação) --
Universidade de Brasília, 2022.

1. Gênese arquivística. 2. Ciclo da Informação. 3.
Documento fotográfico. 4. Fotodocumentação. 5. Mário de
Andrade. I. Lopez, André Porto Ancona, orient. II. Título.

**FOLHA DE APROVAÇÃO**

Título: " Gênese arquivística de documentos fotográficos na perspectiva da foto documentação: o ciclo da informação no catálogo do arquivo fotográfico de Mário de Andrade "

Autor (a): Tânia Maria de Moura Pereira

Área de concentração: Gestão da Informação

Linha de pesquisa: Gestão, Tecnologias e Organização da Informação e do Conhecimento

Tese submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de **DOCTOR** em Ciência da Informação.

Tese aprovada em: 15 de setembro 2022.

Presidente (UnB/PPGCINF): André Porto Ancona Lopez

Membro Interno (UnB/PPGCINF): Ivette Kafure Muñoz

Membro Externo (USP): Marcos Antonio de Moraes

Membro Externo (UNESP): Maria Leandra Bizello

Suplente (UnB/PPGCINF): Ana Lúcia de Abreu Gomes

Em 17/08/2022.



Documento assinado eletronicamente por **Andre Porto Ancona Lopez, Membro do Colegiado da Pós-Graduação da Faculdade de Ciência da Informação**, em 20/09/2022, às 21:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Ivette Kafure Munoz, Membro do Colegiado da Pós-Graduação da Faculdade de Ciência da Informação**, em 21/09/2022, às 18:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Leandra Bizello, Usuário Externo**, em 21/09/2022, às 19:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antonio de Moraes, Usuário Externo**, em 21/09/2022, às 20:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site
http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?

22/09/2022 17:10

SEI/UnB - 8555477 - Despacho



acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **8555477** e o código CRC **DE5DF48D**.

Referência: Processo nº 23106.097434/2022-55

SEI nº 8555477

Resumo

Esta tese analisa o arquivamento como processo fundamental da criação de acervos fotográficos de origem privada. A tese defendida é de que a Fotodocumentação, por meio da identificação da gênese no Ciclo da Informação, permite recompor a organicidade arquivística de um acervo. O objetivo geral é investigar a gênese de documentos fotográficos e sua relação com a organicidade. A base empírica é o instrumento de pesquisa Catálogo de Fotografias do Arquivo de Mário de Andrade (IEB, 1988). O percurso metodológico inclui descrever os projetos de organização do arquivo fotográfico, realizados após a institucionalização do acervo, e que resultaram na elaboração do referido catálogo; descrever a estrutura do citado instrumento de pesquisa; definir as espécies documentais e as categorias informacionais encontradas no arquivo fotográfico de Mário de Andrade; associar as espécies documentais às categorias informacionais, contextualizando os dossiês fotográficos por meio do Ciclo da Informação; identificar as espécies documentais orgânicas e analisar sua gênese. O referencial teórico assenta-se na Arquivologia, na Diplomática, na Ciência da Informação e na Crítica Genética, considerando sua aplicabilidade no âmbito dos arquivos das pessoas. Evidenciam-se questões de gestão, organização e classificação dos documentos fotográficos e a possibilidade de prospecção do fundamento teórico do Ciclo da Informação, na perspectiva da Fotodocumentação, para discutir a origem, a organização, a recuperação e o uso de distintos tipos de acervos fotográficos.

Palavras-chave: Gênese arquivística. Ciclo da Informação. Documento fotográfico. Fotodocumentação. Mário de Andrade.

“O arquivo pessoal reflete não só o que a pessoa faz ou pensa, mas também quem ela é, como ela encara e vivencia a sua existência. Um indivíduo produz documentos para satisfazer seus interesses, seus gostos ou sua personalidade, e não porque alguma lei, estatuto, regulamento ou política empresarial o obriga a isso”

Catherine Hobbs (2018)

Lista de figuras

Figura 1 – Roteiro da pesquisa.....	p. 22
Figura 2 – Ciclo da Informação.....	p. 43
Figura 3 – Descrição das etapas do Ciclo da Informação.....	p. 46
Figura 4 – Síntese das características dos arquivos pessoais.....	p. 62
Figura 5 – Sequência de etapas da análise diplomática.....	p. 66
Figura 6 – Sequência de etapas da análise tipológica.....	p. 67
Figura 7 – Subdivisões do Fundo MA.....	p. 85
Figura 8 - Séries do Fundo MA: tela 1.....	p. 95
Figura 9 – Séries do Fundo MA: tela 2.....	p. 95
Figura 10 – Série Fotografias: catálogo online e catálogo físico.....	p. 101
Figura 11 – Capas do Catálogo das fotografias de MA	p. 104
Figura 12 – Subséries e respectivos índices.....	p. 108
Figura 13 – Fotografia nº 24, 25, 26 e 27.....	p. 112
Figura 14 – Fotografia nº 120.....	p. 115
Figura 15 – Fotografia nº 138.....	p. 114
Figura 16 – Fotografia nº 2494.....	p. 119
Figura 17 – Fotografia nº 2368.....	p. 120
Figura 18 – Fotografia nº 16.....	p. 122
Figura 19 – Fotografia nº 747.....	p. 123

Figura 20 – Fotografia nº 1567.....	p. 126
Figura 21 – Fotografia nº 1314.....	p. 128
Figura 22 – Esquema comparativo das estruturas dos catálogos.....	p. 130
Figura 23 – Categorias informacionais.....	p. 143
Figura 24 – Espécies associadas à Informação por Critérios (IC) de Pesquisa.....	p. 147
Figura 25 – Espécies associadas à Informação de Referência (IR)	p. 148
Figura 26 – Espécies associadas à Informação Orgânica (IO)	p. 155
Figura 27 – Recibo de compra de paletós.....	p. 162
Figura 28 – Espécies documentais e categorias informacionais.....	p. 174

Lista de quadros

Quadro 1 – Sistematização dos conceitos de informação a partir dos autores da Ciência da Informação (CI) e da Arquivologia (ARQ).....	p. 31
Quadro 2 – Temas do Fichário Analítico de MA.....	p. 93
Quadro 3 – Equivalência conceitual.....	p. 100
Quadro 4 – Volumes do Catálogo de Fotografias do Arquivo MA.....	p. 105
Quadro 5 – Escala de cores das subséries da Série Fotografias.....	p. 106
Quadro 6 – Subséries, divisões, quantidades de fotos e índices.....	p. 109
Quadro 7 – Índice Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.....	p. 111
Quadro 8 – Índice Personalidades.....	p. 119
Quadro 9 – Índice Lotes.....	p. 125
Quadro 10 – Divisões temáticas do Catálogo de Fotografias do Arquivo MA.....	p. 132
Quadro 11 – Divisões temáticas do Catálogo online.....	p. 135
Quadro 12 – Espécies documentais: definições.....	p. 141
Quadro 13 – Aspectos da informação.....	p. 143
Quadro 14 – Categorias informacionais, espécies documentais e dossiês....	p. 175

Lista de siglas

ARQ-SP – Associação de Arquivistas de São Paulo
CI – Ciência da Informação
DEMA – Documentação Estudos Mário de Andrade
DTA – Dicionário de Terminologia Arquivística
ECA – Escola de Comunicações e Artes
FA – Fotografia como Arte
FUNARTE – Fundação Biblioteca Nacional
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IEB – Instituto de Estudos Brasileiros
MA – Mário de Andrade
MAF – Mário de Andrade Fotógrafo
INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo
SEF – Sociedade de Etnografia e Folclore
SGA – Sistema de Gerenciamento de Acervos
SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SRI – Sistema de Recuperação da Informação
USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

Introdução	13
Metodologia.....	19
1. Revisão conceitual	23
1.1 Arquivos, informação e documentos fotográficos.....	23
1.2 Fotodocumentação.....	41
1.3. Arquivos de instituições e arquivos de pessoas.....	50
1.4 Gênese arquivística e crítica genética.....	63
2. Mário de Andrade, fotógrafo modernista	79
2.1. Institucionalização e tratamento do acervo Mário de Andrade	84
2.2. Catálogo de Fotografias do Arquivo Mário de Andrade.....	103
2.3 Espécies documentais e categorias informacionais	136
3. Análise de dados.....	144
4. Considerações finais	180
Referências bibliográficas	185
Apêndices	200

Introdução

Esta pesquisa analisa o arquivamento como processo fundamental da criação de acervos fotográficos de origem privada. A tese defendida é de que a Fotodocumentação, por meio da identificação da gênese no Ciclo da Informação, permite recompor a organicidade arquivística de um acervo. O objetivo geral é investigar a gênese de documentos fotográficos e sua relação com a organicidade. A base empírica é o instrumento de pesquisa Catálogo de Fotografias do Arquivo de Mário de Andrade (IEB, 1988).

O escritor brasileiro Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945), nascido em São Paulo, ao longo de sua breve vida atuou em várias áreas: poesia, música, jornalismo, artes plásticas, crítica literária, políticas culturais e, ainda, a fotografia. Mário de Andrade, além de detentor de um estilo literário inovador, foi um intelectual respeitado com relevante atuação artística e política no início do século XX. Ele participou ativamente da constituição do movimento modernista brasileiro e do célebre evento Semana de Arte Moderna, em 1922.

O acervo que o escritor acumulou ao longo da vida é constituído por uma variedade de documentos em diferentes suportes: papel, filme, madeira, etc. Adquirido da família do titular pela Universidade de São Paulo (USP) em 1967 e doado ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) em 1968, fazem parte do acervo, o arquivo, assim como a biblioteca e a coleção de artes do autor. O arquivo é composto por documentos elaborados por meio de diferentes técnicas de registro: manuscritos e datilografados, textos literários, correspondências e outros relativos às atividades profissionais e pessoais do escritor e fotógrafo modernista. Há ainda fotografias, negativos, livros, discos, gravações, entre outros.

Parte das fotografias que compõem o arquivo de Mário de Andrade foram produzidas por ele, seja para registrar momentos em família, seja para documentar viagens turísticas, de estudos etnográficos, arquitetônicos e manifestações culturais. Outra parte é composta por fotografias (recebidas) de

peças de seu convívio profissional ou pessoal, de participação em eventos e por cartões postais adquiridos segundo os temas de interesse do titular do arquivo. Nas fotografias que produziu, chama a atenção, o interesse dele pela técnica fotográfica que se evidencia no registro de informações como posição do sol, abertura do diafragma, data e lugar, além das legendas poéticas e bem-humoradas com referências a pessoas, lugares e situações.

De minha parte, o interesse pelo tema dos documentos fotográficos de arquivo se iniciou com a realização do mestrado em Ciência da Informação, finalizado no ano de 2016, e pelas discussões ocorridas no âmbito do Grupo de Pesquisas em Acervos Fotográficos (GPAF) do qual participo. As reflexões do grupo envolvem questões relativas à produção, circulação, distribuição, conservação e uso de documentos e informações fotográficas, considerando sua institucionalização, acessibilidade e divulgação. Embora venha atuando em arquivos de instituições públicas desde 2008 quando fui admitida como arquivista na Universidade de Brasília (UnB), o arquivo fotográfico de Mário de Andrade me motivou a continuar estudando o tema, pois os problemas de identificação, organização e descrição desses documentos ainda são pouco abordados pela perspectiva arquivística.

Tradicionalmente a Arquivologia tem se desenvolvido examinando os problemas dos documentos do Estado, porém, mesmo em instituições públicas como as universidades, os arquivos públicos e os centros de custódia há uma convivência dos documentos públicos com os documentos de pessoas. Devido a essa realidade, compreendo que os arquivistas precisam se empenhar e desenvolver estudos científicos voltados para a elucidação das questões envolvendo a proveniência e a organicidade dos documentos. Assim, identificar a gênese arquivística, se torna relevante porque, a partir dela será possível abordar os diferentes contextos de produção documental de acordo com suas especificidades.

Devido à pandemia da COVID-19 que se instalou no mundo em março de 2020, os responsáveis pelo Arquivo do IEB/USP suspenderam o atendimento presencial de pesquisadores, o que impossibilitou o acesso à documentação e a coleta de dados para a realização da pesquisa de campo. Inicialmente, a

perspectiva de retorno de atendimento presencial era agosto de 2020, porém em janeiro de 2021 as atividades presenciais ainda estavam suspensas. O agravamento da pandemia pelo país durante todo aquele segundo ano e a demora no acesso a vacinação – o que ocorreu efetivamente somente no segundo semestre do ano, impediu que a situação se revertesse. O acesso ao acervo e as consultas presenciais continuaram suspensas, sem previsão de retorno até o início de 2022.

Como o objeto empírico dessa pesquisa se restringe ao arquivo fotográfico de Mário de Andrade que, conforme regista o site do IEB/USP, é composto por 2483 documentos, e por causa das restrições de acesso ao acervo devido ao contexto pandêmico, foi necessária a alteração da base empírica e da forma de coleta dos dados para a realização da pesquisa.

Em agosto de 2021, a equipe de atendimento do Arquivo do IEB/USP disponibilizou uma cópia digital do instrumento de pesquisa Catálogo das Fotografias do Arquivo de Mário de Andrade. Documento elaborado em 1988, não publicado, único exemplar em papel, dividido em 4 volumes com aproximadamente 1200 páginas, que foi utilizado para coleta de dados, conforme autorização do orientador Prof. Dr. André Porto Ancona Lopez. Esse documento descreve os projetos de intervenção nos documentos fotográficos acumulados por Mário de Andrade em vida. As fotografias foram meticulosamente organizadas a partir das anotações originalmente feitas pelo titular do arquivo, conforme o tipo de fotografia e o conteúdo, assim essa foi a base empírica utilizada para a investigação acerca da gênese arquivística na perspectiva da Fotodocumentação.

Por outro lado, ao se deparar com os documentos organizadas por critérios que invisibilizam as relações orgânicas, na condição de pesquisadora que não participou do processamento técnico original, buscamos articulações com outras áreas do conhecimento. A transversalidade da Fotodocumentação propiciou o desenvolvimento de estratégias de compreensão de arquivos fotográficos sem desconsiderar o tratamento realizado, mas tentando evidenciar a sua condição probatória. O caso do arquivo de Mário de Andrade é representativo disso.

Tendo sido organizado a partir de uma das características das fotografias, a visualidade, também reconhecida como conteúdo, que é um “elemento intrínseco de um documento, correspondendo ao seu tema” (ARQ-SP, 2012, p. 33) o arquivo das fotografias de MA foi representado por divisões temáticas e índices onomásticos. Estruturas reproduzidas e recriadas durante o processo de inserção das informações no Sistema de Gerenciamento de Acervos (SGA), digitalização dos documentos e de elaboração do Catálogo online do IEB/USP. Tendo em vista que esse tipo de abordagem é muito comum nos processamentos técnicos dos arquivos nos propomos a desenvolver um projeto de pesquisa que tratasse desse problema. Assim, surgiu este trabalho.

A tese defendida é de que a Fotodocumentação, por meio da gênese da informação permite recompor a organicidade em arquivos fotográficos de pessoas. A hipótese é de que é possível recompor a gênese e distinguir os documentos fotográficos de origem arquivística daquelas de origem não arquivística. Essa distinção se justifica à medida que os mesmos documentos podem ser analisados por campos de estudos distintos, mas complementares.

Argumentamos que a compreensão da gênese arquivística em arquivos fotográficos de pessoas está representada conceitualmente nas etapas iniciais do Ciclo da Informação (gênese e organização). Contudo, nesses mesmos arquivos pode haver outras gêneses que se sobrepõem, dadas as especificidades do produtor, que ultrapassam o escopo da Arquivologia e são contemplados pelas concepções da Crítica Genética. Esse campo de sobreposições propicia que haja alguma articulação conceitual entre as duas áreas e justifica a conformação da possibilidade de coexistência de dois pontos de vista, não excludentes, de abordagem dos arquivos fotográficos das pessoas.

O objetivo geral é investigar a gênese de documentos fotográficos em arquivos de pessoas e sua relação com a organicidade. A gênese arquivística de documentos fotográficos será investigada no acervo privado do fotógrafo modernista Mário de Andrade, tendo como base empírica o documento Catálogo de Fotografias do Arquivo de MA (1988).

Os objetivos específicos são: revisar conceitos de arquivo, informação, documentos fotográficos, Fotodocumentação, Ciclo da Informação; diferenciar arquivos de instituições de arquivos de pessoas; descrever o produtor arquivístico e a base material: o catálogo das fotografias do arquivo; identificar as espécies documentais e as categorias informacionais; associar as espécies documentais com as categorias informacionais por meio da contextualização de documentos selecionados, utilizando o fundamento do Ciclo da Informação; identificar as espécies documentais orgânicas e analisar sua gênese.

Foram cotejadas as informações contextuais das fotografias, descritas no Catálogo de Fotografias do Arquivo MA (1988) e no Catálogo online do IEB/USP, com aos documentos produzidos no período. Foram feitas pesquisas bibliográficas e documentais, incluindo a correspondência de MA para complementação das informações contextuais. O foco é articular as funções e atividades desempenhadas por Mário de Andrade com seu arquivo, de modo a evidenciar a gênese dos documentos fotográficos.

A importância desta pesquisa para a Arquivologia e para a Ciência da Informação está no seu potencial contributivo para o entendimento das razões que levam ao descompasso entre a utilização social de recursos fotográficos e a sua incorporação à prática de tratamento dos arquivos de pessoas. Por isso, autores que tratam das particularidades dos arquivos, dos tratamentos técnicos dados aos documentos fotográficos, seja na perspectiva da Arquivologia, da Diplomática e da Fotodocumentação fazem parte do aparato teórico desta tese. Tais pesquisas se articulam com os fundamentos e metodologias adotadas pela Ciência da Informação, considerando sua aplicabilidade no âmbito dos arquivos das pessoas.

Heloisa Bellotto (2005, p. 57) afirma que “a gênese documental está no ‘algo a determinar, a provar, a cumprir’, dentro de determinado setor de determinado órgão público ou organização privada”, nesta perspectiva, a tese defendida é de que a gênese arquivística de documentos fotográficos se vincula às relações orgânicas, enquanto os caminhos institucionais e os significados culturais são desdobramentos que podem ser estudados por outras áreas. Em se tratando de documentos de artistas ou escritores, como MA, a disciplina que

poderia se ocupar da gênese da informação seria a Crítica Genética, pois também tem nos documentos de arquivo de pessoas seu objeto de interesse.

Para a Ciência da Informação as questões de organização da informação em arquivos relacionam sistemas conceituais com objetos de informação. O que se pretende é propor reflexões sobre o tratamento dos arquivos privados, sobretudo dos documentos fotográficos, visando compreender a gênese arquivística, de modo a verificar a possibilidade de recomposição da organicidade de um acervo. Assim, este trabalho é composto por três capítulos:

O primeiro capítulo se subdivide em quatro partes que têm por objetivo preparar um arcabouço teórico que facilite a compreensão da abordagem selecionada neste estudo sobre documentos fotográficos em arquivos de pessoas. A primeira parte apresenta pesquisa bibliográfica sobre alguns conceitos fundamentais da Arquivologia, os princípios envolvidos na concepção dos arquivos, a definição de informação e a percepção dos documentos fotográficos. Além disso, trataremos das divergências de abordagem entre as ciências documentais e as teorias que influenciaram as discussões sobre a interpretação e indexação das imagens no âmbito da Ciência da Informação. A segunda parte apresenta o campo teórico da Fotodocumentação e descreve as etapas do Ciclo da Informação. A terceira parte se propõe a diferenciar os arquivos institucionais dos arquivos das pessoas. E a quarta parte trata dos aspectos teóricos relativos à gênese arquivística, entendida a partir da gênese da informação, primeira etapa do Ciclo da Informação. São demonstrados em linhas gerais os modelos de análise tradicionalmente adotados pela Arquivologia e pela Diplomática para compreender a gênese documental. Ademais, propomos ainda uma discussão inicial sobre a possibilidade de articulação entre a gênese arquivística e a Crítica Genética como abordagens complementares, e não excludentes, a serem aplicadas aos arquivos das pessoas.

O segundo capítulo também está dividido em quatro partes. A primeira parte explica a faceta de fotógrafo modernista de Mário de Andrade, o produtor arquivístico. A segunda parte descreve o percurso da institucionalização do acervo e os projetos de intervenção arquivística dados aos documentos. A terceira parte descreve o Catálogo de Fotografias do Arquivo de Mário de

Andrade (1988), instrumento de pesquisa que é utilizado como base empírica desta pesquisa. A quarta parte tem por objetivo delimitar conceitualmente as espécies documentais do Catálogo de Fotografias do Arquivo de MA e também identificar, de acordo com Buckland (1991), as categorias informacionais aplicáveis ao arquivo de MA.

O terceiro capítulo trata da análise de dados, conforme propomos no capítulo sobre a metodologia. Pretendemos associar as espécies e as categorias informacionais buscando identificar a gênese dos documentos. O fio condutor da argumentação está delimitado na tese e na hipótese, que se aplicam a de problemas relacionados à gênese das fotografias em arquivos de pessoas.

Considerando a importância dos documentos fotográficos encontrados nos arquivos das pessoas e as possibilidades de aplicabilidade das análises desenvolvidas nesta pesquisa, salientamos a importância da organização dos documentos de acordo com sua gênese. Compreender a fotografia como documento orgânico, caracterizado por suas relações contextuais, é fundamental para a garantia do seu valor probatório. A organicidade também propicia que os valores informativos e histórico dos arquivos das pessoas sejam evidenciados, desde que os vínculos orgânicos entre as fotografias e os demais documentos, sobretudo os textuais, possam ser reconstituídos. O que pode ser realizado a partir de metodologias especificamente desenvolvidas para esse fim. Assim, esta pesquisa enfatiza a necessidade de se abordar os arquivos das pessoas numa perspectiva individualizada, porém, a partir da preservação de sua integridade e da identificação dos vínculos que lhes deram origem. Portanto, a organização de arquivos fotográficos pode ser orientada pelas reflexões explicitadas nesta tese.

Metodologia

A fonte utilizada para investigar a gênese de documentos fotográficos e sua relação com a organicidade foi o documento Catálogo de fotografias do arquivo de MA (1988). Esta pesquisa documental foi possível, apesar das adversidades do contexto pandêmico, devido à disponibilização, pela equipe do

Arquivo do IEB/USP, de cópia digitalizada do referido instrumento de pesquisa. Sobre as fontes documentais existentes, Laville e Dionne (1999) fazem um rol exemplificativo:

[...] distinguem-se vários tipos de documentos, desde as publicações de organismos que definem orientações, enunciam políticas, expõem projetos, prestam conta de realizações, até documentos pessoais, diários íntimos, correspondência e outros escritos em que as pessoas contam suas experiências, descrevem suas emoções, expressam a percepções que têm de si mesmas. Passando por diversos tipos de dossiês que apresentam dados sobre a educação, a justiça, a saúde, as relações de trabalho, as condições econômicas etc., sem esquecer os artigos de jornais e periódicos nem as diversas publicações científicas: revistas, atas de congressos e colóquios. (LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 166).

Por se tratar de documento secundário, ou seja, produzido a partir da interpretação dos documentos originais por meio de intervenções arquivísticas realizadas no arquivo fotográfico de MA, o instrumento de pesquisa catálogo “constitui-se apenas como um dos resultados do processo descritivo e não traduz todo o conhecimento produzido” (OLIVEIRA, 2012, p. 50) sobre o acervo. Portanto, a representação dos documentos fotográficos nesse catálogo é, por definição, caracterizada pela incompletude, pois as demais informações contextuais precisam ser procuradas em outros documentos que, no caso em estudo, são justamente os citados no trecho exemplificativo acima.

A estratégia de pesquisa definida foi a descrição das características do catálogo e transcrição de estruturas informativas relevantes para a verificação da organicidade, como as subclasses, os índices e as fichas descritivas de fotografias. Informações complementares foram extraídas do catálogo online do IEB/USP, instrumento de busca virtual das informações sobre o Fundo Mário de Andrade e outros pertencentes ao acervo do IEB/USP. O passo a passo da pesquisa é o seguinte:

a) **primeiro passo**: revisar a bibliografia do campo da Arquivologia, da Diplomática, da Ciência da Informação, da Fotodocumentação e da Crítica Genética;

b) **segundo passo**: descrever os projetos de organização do arquivo fotográfico de MA realizados após a institucionalização do acervo, destacando os critérios metodológicos adotados na classificação dos documentos e os resultados alcançados;

b) **terceiro passo**: descrever a estrutura do Catálogo de Fotografias do Arquivo MA (IEB, 1988), complementando com as informações do Catálogo online do IEB/USP, criado durante o processo de digitalização do acervo Arquivo. Foram detalhadas as características dos índices por meio de quadros demonstrativos e apresentados exemplos das fichas descritivas de fotografias selecionadas;

c) **quarto passo**: definir as espécies documentais e as categorias informacionais existentes no arquivo fotográfico de MA;

f) **quinto passo**: associar as espécies documentais com as categorias informacionais a partir da contextualização dos dossiês fotográficos utilizando o fundamento do Ciclo da Informação;

g) **sexto passo**: identificar as espécies documentais relacionadas à categoria informacional orgânica e analisar sua gênese;

Os quatro primeiros passos foram destrinçados em capítulos específicos e os dois últimos, concentrados no capítulo de análise de dados. Abaixo (Figura 1), segue o roteiro da pesquisa com a síntese dos passos:

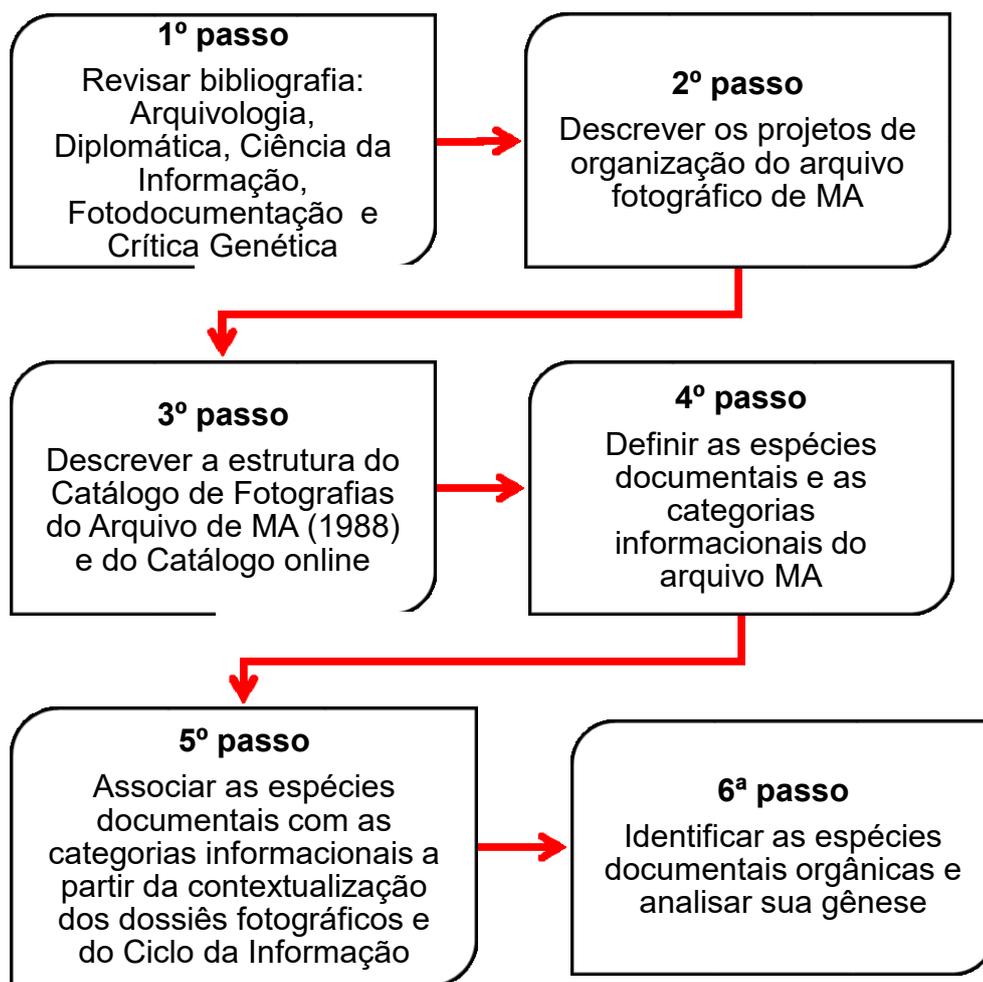


Figura 1 – Roteiro da pesquisa
Fonte: elaboração própria

1. Revisão conceitual

Esta revisão conceitual está subdividida em quatro partes e tem por objetivo preparar um arcabouço teórico que facilite a compreensão da abordagem selecionada neste estudo sobre a gênese de documentos fotográficos em arquivos de pessoas. A primeira parte apresenta alguns conceitos fundamentais da Arquivologia, os princípios envolvidos na concepção dos arquivos, a definição de informação e a percepção dos documentos fotográficos. Além disso, trataremos das divergências de abordagem entre as ciências documentais e as teorias que influenciaram as discussões sobre a interpretação e indexação das imagens no âmbito da Ciência da Informação. A segunda parte apresenta o campo teórico da Fotodocumentação e descreve as etapas do Ciclo da Informação. A terceira parte propõe-se a diferenciar os arquivos institucionais dos arquivos das pessoas. E a quarta parte trata dos aspectos teóricos relativos à gênese arquivística, entendida a partir da gênese da informação, primeira etapa do Ciclo da Informação. São demonstrados em linhas gerais os modelos de análise tradicionalmente adotados pela Arquivologia e pela Diplomática para compreender a gênese documental. Ademais, propomos ainda uma discussão inicial sobre a possibilidade de articulação entre a gênese arquivística e a Crítica Genética como abordagens complementares, e não excludentes, a serem aplicadas aos arquivos das pessoas.

1.1 Arquivos, informação e documentos fotográficos

Neste capítulo apresentamos alguns conceitos fundamentais da Arquivologia, os princípios envolvidos na concepção dos arquivos, a definição de informação e ainda conceitos sobre a percepção dos documentos fotográficos. Além disso, trataremos das divergências de abordagem entre as ciências documentais e as teorias que influenciaram as discussões sobre a interpretação e indexação das imagens no âmbito da Ciência da Informação.

A disciplina Arquivística tem como conceito central a noção de arquivo, entendido como produto das atividades desenvolvidas por um criador (produtor) que o mantém como um todo indivisível. Para Camargo e Bellotto (1996, p. 5),

arquivo é o “conjunto de documentos que, independentemente da natureza ou do suporte, são reunidos por acumulação ao longo das atividades de pessoas físicas ou jurídicas, públicas ou privadas”. Ou seja, caracterizam-se como arquivo quando os documentos são produzidos a partir de vínculos originais e necessários entre funções, competências e atividades do seu produtor, que os acumula e mantém para diferentes finalidades: servir de evidência, de responsabilização administrativa, legal, fiscal ou fonte de informações.

André Porto Ancona Lopez (2012) esmiúça essa definição e explica que:

Tradicionalmente o documento é definido como uma informação associada a um suporte material. Essa ampla concepção pode englobar até mesmo os objetos banais presentes no dia a dia. Isso significa que qualquer objeto material, com ou sem informação escrita, pode ser considerado um documento, desde que possa transmitir informações: uma pirâmide (que nos informa sobre a organização da sociedade egípcia), um relatório, um cartaz publicitário, um livro de atas etc. As informações disponibilizadas por um documento são múltiplas e podem se referir tanto à materialidade do documento em si, à sua representação, ao uso social, ao uso como registro, às informações nele inscritas e a muitas outras. (LOPEZ, A., 2012, p. 15).

Ele argumenta sobre a especificidade do documento de arquivo, que envolve tanto a origem administrativa, ligada ao cumprimento de funções e atividades, quanto a “ação deliberada de preservar” (LOPEZ, A., 2012, p. 16), pois esses documentos são criados para o cumprimento de atividades e têm finalidade probatória. O contexto, ou seja, o conjunto de circunstâncias e situações inter-relacionadas que determinam a necessidade de se produzir um documento de arquivo, remete diretamente aos vínculos com os processos e as funções que definem sua existência. Além disso, ressalta que a organização dos documentos “deve ser capaz de disponibilizar informações que permitam identificar essa vontade administrativa, ou seja, o contexto de produção; para tanto, os documentos devem trazer informações relativas a “quem?”, “quando?”, “como?” e, principalmente, “por quê?” (LOPEZ, A., 2012, p. 16). Portanto, destaca a intenção de se produzir documentos com intenção de prova e a importância da organização.

Aleida Assmann (2011) condiciona a existência de arquivos a sistemas de registros que funcionam como meios de armazenamento externo à memória e ressalta que “o arquivo está ligado desde o seu princípio com a escrita, a burocracia, a administração e os atos administrativos” (ASSMANN, 2011, p.

367). Assim, os arquivos vinculam-se a uma origem e a uma ordem que dependem das intencionalidades do seu criador.

Bruno Delmas (2010, p. 56) define arquivo conjunto de “documentos reunidos por uma pessoa ou instituição em razão de suas necessidades, formando, assim, um conjunto solidário e orgânico denominado fundo de arquivo, conservado para usos posteriores”, ele também lembra que:

Os “Arquivos (com “A” maiúsculo) são as instituições ou os serviços que têm como missão reunir e conservar os documentos de arquivo, tornando-os acessíveis. São também os edifícios que abrigam numerosos arquivos (com “a” minúsculo), entendidos como conjunto de documentos, bem como todos os serviços encarregados de sua gestão. (DELMAS, 2010, p. 56).

Por outro lado, os arquivistas canadenses Carol Couture e Jean Yves Rousseau (1998, p. 90) concebem os documentos de arquivo como decorrentes de um contexto particular: o *fundo de arquivo*, isto é, “um agrupamento intelectual de informações registradas em suportes de toda espécie que estão, a maior parte das vezes, material e fisicamente dispersas”. Nessa concepção, o fundo de arquivo encerra uma realidade intelectual que o individualiza e atribui um duplo valor aos documentos de arquivo: o valor informativo, contido em cada documento; e o valor de prova, que se subdivide em valor de prova legal, financeira, administrativa e histórica. Ambos os valores são dependentes das especificidades do contexto em que são criados os documentos e se constituem, no tempo e no espaço, em função de determinada pessoa ou organismo (instituição). Na perspectiva legislativa canadense, fundo de arquivo é o “conjunto de documentos de qualquer natureza reunidos automática e organicamente, criados e/ou acumulados e utilizados por uma pessoa física ou moral ou por uma família no exercício das suas atividades ou das suas funções”¹.

O Dicionário de Terminologia Arquivística, do Arquivo Nacional brasileiro, sintetiza no verbete *fundo* o “conjunto de documentos de uma mesma proveniência. Termo que equivale a arquivo” (DTA, 2005, p. 97). Essa definição remete ao episódio ocorrido no ano de 1841, quando, na França, o Ministro do Interior – *Natalis de Wailly* – teria estabelecido instruções normativas no sentido de evitar o agrupamento de documentos oriundos de diferentes proveniências, preservando assim a integridade dos conjuntos documentais nas instituições

¹ Bureau Canadien des Archivistes. Comité de planification sur les normes de description (1990), op. cit. D-4 (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 98).

públicas recém-criadas. Estabelecia-se um princípio, uma regra aplicável a todos os arquivos em qualquer situação. O princípio de respeito aos fundos surgiu de uma normativa que orientava a padronização de procedimentos. Em linhas gerais, uma metodologia de organização dos arquivos que, naquele momento, representou uma ruptura com os “velhos esquemas classificatórios temáticos” (BELLOTTO, 2005, p. 164), configurando assim uma inovação na tradição arquivística, embora a noção de proveniência já existisse desde antes desse episódio.

Portanto, o princípio de respeito aos fundos está para a concepção de fundo assim como o princípio da proveniência está para o conceito de arquivo, ou seja, depende da perspectiva de aplicação. Quando nos referimos a um conjunto de documentos e seu produtor, falamos de arquivo; quando vislumbramos vários arquivos, de diferentes proveniências, dispostos em instituições de guarda e acesso público, designamos cada um como um fundo de arquivo, para diferenciar uns dos outros. Essa diferenciação dos limites externos dos fundos tem a finalidade prática de garantir a integridade de cada arquivo, isto é, pretende que sejam mantidas sua autonomia e unidade como conjunto individualmente constituído, de modo a preservar o seu contexto de criação. O propósito é evitar dispersões quando os arquivos são enviados para as instituições de custódia (públicas ou privadas), pois, quando são afastados do produtor, do local de origem, e submetidos a processamentos técnicos, devem ser tratados como um conjunto indivisível.

Os princípios² que orientam a disciplina arquivística são: o princípio da proveniência e o da ordem original. O primeiro indica que “os documentos devem ser guardados de acordo com a sua origem; e o segundo, que urge preservá-los na ordem que lhes foi imposta na fonte” (SCHELLENBERG, 1980, p. 107). O princípio da proveniência “permite isolar e circunscrever a entidade que constitui um fundo de arquivo no que respeita ao modo como este se distingue de qualquer outro” (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 83). Por sua vez, a ordem original ou ordem primitiva aplica-se na inter-relação entre os documentos e “diz respeito, em última análise, às relações entre documentos e atividades, partindo-

² Regra ou norma de ação e conduta moral; ditame, lei, preceito. Dicionário Michaelis online. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/principio/> Acesso em 17 jun. 2022.

se da premissa de que as relações internas existentes num conjunto de documentos estão diretamente ligadas ao exercício da atividade específica (ou atividades) que lhes deu origem” (MEEHAN, 2018, p. 314). A proveniência relaciona-se com proteção da integridade dos valores que são inerentes, principalmente o probatório. E a ordem original estabelece-se por meio da atividade orgânica refletida nos documentos.

O princípio da proveniência vincula o produtor ao seu arquivo e delimita as relações externas com outros arquivos. No entanto, não define previamente como serão as subdivisões internas possíveis de serem feitas. Estas decorrem da organicidade, qualidade segundo a qual os arquivos espelham a estrutura, as funções e as atividades do produtor. O reconhecimento da existência de relações internas significativas ou mesmo hierarquizadas no âmbito de um arquivo é o que preconiza o respeito à ordem original. Não se confunde com o sistema de arquivamento empregado ou os hábitos de organização do titular do arquivo, pois trata-se de uma abordagem que parte do geral para o específico com o objetivo de preservar o contexto de origem dos documentos.

Concebida como abordagem do geral para o particular, visando à interpretação e representação de um conjunto de documentos, a ordem original deixa de ser uma norma de cumprimento rigoroso e torna-se um esquema conceitual para análise de documentos. Como tal, concentra-se nas relações entre documentos e atividades. (MEEHAN, 2018, p. 315-316).

O respeito aos princípios arquivísticos aplica-se tanto aos arquivos públicos quanto aos arquivos privados e pode evitar que se tomem ações no sentido de desfazer a origem orgânica dos documentos. O alerta sobre a possibilidade de fragmentação causada pela reorganização dos documentos por assunto, sobretudo no âmbito dos arquivos das pessoas, foi feito por Schellenberg (1980):

Antes de formulado o princípio, os arquivistas tentaram com frequência arranjar os documentos com base nessa matéria. Em relação a esta, ordenaram, assim, papéis originariamente reunidos com referência à ação. Ao fazê-lo, tiveram que impor ordem inteiramente diversa aos inúmeros documentos singulares, criados no transcurso de atividades orgânicas. (SCHELLENBERG, 1980, p. 112)

Importante destacar que, entre os documentos das pessoas, as coleções constituem-se como agrupamentos de documentos que se distinguem dos arquivos. As coleções, segundo Lopez, A. (2012, p. 17), são formadas por documentos “armazenados apenas em função de seu conteúdo, sem relação

direta com as funções administrativas do titular arquivístico”. Elas se originam do desejo do colecionador de reunir objetos agrupáveis por algum critério subjetivo, de valor (artístico, cultural, comparativo, histórico etc.) e podem ou não se relacionar entre si, independentemente dos princípios da proveniência e da ordem original. “A primeira mola do colecionador é o desejo de possuir as obras que o comovem”, afirmam Marta Rossetti Batista e Yone Soares de Lima, organizadoras do livro *Coleção de Artes Plásticas de Mário de Andrade* (1988, p. xxiii), ao reconstituir sua faceta de colecionador de obras de arte – populares e eruditas –, mas que também se interessava por objetos corriqueiros – cinzeiros, cofres, pesos de papel, anéis – e documentos – cartões postais, cartazes, panfletos, entre outros. Diferentemente dos documentos de arquivo, os itens reunidos como coleção não se relacionam diretamente com a comprovação das atividades do colecionador.

As intervenções nos arquivos sob a perspectiva dos princípios arquivísticos visam preservar a condição probatória. Esses princípios basilares indicam um modo de fazer nos arquivos, seja em situações de transição ou na organização dos documentos originados a partir do desenvolvimento das funções e atividades em organizações públicas e privadas de interesse público. Como o “fundo de arquivo não pode existir sem que o princípio da proveniência seja aplicado” (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 82), os dois princípios são tributários do conceito de fundo de arquivo, sem os quais este não se estabelece, pois a condição probatória dos documentos transcende a questão da informação.

Sobre a informação registrada nos documentos, Hilary Jenkinson (1922, p. 11) afirmava que “os arquivos não são criados em função do interesse ou para informação da posteridade”, nem considerados isoladamente de seu contexto, noção ratificada na definição do Dicionário de Terminologia Arquivística (1993), do Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro de Portugal, que explicita a relação orgânica e subordina o valor referencial da informação³ à condição secundária:

Conjunto orgânico de documentos, independentemente da sua data, forma e suporte material, produzidos e recebidos por uma pessoa jurídica, singular ou coletiva, por um organismo público ou privado, no

³ Também entendido por Schellenberg (2003, p. 148) como valor informativo, valor de pesquisa ou contedístico, que é a informação contida nos documentos públicos sobre pessoas, lugares, assuntos, etc., com que lidam os órgãos públicos, e não da informação contida em tais documentos sobre os próprios órgãos públicos.

exercício da sua atividade e conservados a título de prova ou informação. (AVES, 1993, p. 7).

Em síntese, os arquivos são formados por documentos que, por sua vez, contém informações que podem servir de referência. Porém, os documentos de natureza arquivística são produzidos com a finalidade de provar e registrar procedimentos administrativos. Assim, distinguem-se conceitualmente *documentos* e *documentos arquivísticos*. Ana Maria de Almeida Camargo (2016), no artigo *Arquivo, documento e informação: velhos e novos suportes*⁴, ao discutir a inserção de documentos não textuais nos processos arquivísticos, explica que:

Documento é a unidade constituída pela informação e seu suporte. E para definir **informação** incorremos em inevitável circularidade, já que por ela entendemos todo e qualquer elemento referencial contido num documento. Se a informação, nesse sentido, é parte integrante do documento, este, por sua vez, é parte de um coletivo muito especial a que denominamos **arquivo**. (CAMARGO, 2016, p. 1, grifo nosso).

A sucinta definição de informação apresentada pela autora ressalta o caráter referencial do termo, mas não aprofunda a discussão no campo da Documentação⁵, no qual se insere a Arquivologia, que tem como objeto de estudo o documento de arquivo, sua gênese, classificação, avaliação, descrição e destinação, e cujo foco de interesse não está na informação registrada no item documental (carta, contrato, fotografia, ofício, projeto etc.), mas no contexto e nas relações orgânicas do arquivo, explicitadas no coletivo e não no documento individualmente.

Em relação à informação, quando tratada no sentido denotativo, são atribuídos vários significados: a) ação ou resultado de informar; b) conjunto de dados sobre algo ou alguém; c) relato de acontecimentos, fatos transmitidos ou recebidos; d) notícias divulgadas nos meios de comunicação; e) explicação sobre temas específicos; f) conjunto de dados implantados ou processados em

⁴ Trabalho apresentado no Congresso Nacional do Gerenciamento da Imagem e Informação - Infoimagem, ocorrido em São Paulo (SP), em agosto de 1992; originalmente publicado na Revista Arquivo & Administração (Camargo, 1994) e republicado na seção "Segunda edição" da Revista Photo & Documento, num. 1, 2016.

⁵ Para Paul Otlet (1934), "Documentação é a coleta, o arranjo e a distribuição de documentos de todos os tipos, em todos os campos da atividade humana". Para Ana Maria de Almeida Camargo e Heloisa L. Bellotto, "Documentação é a disciplina que trata da organização e do processamento de documentos, incluindo identificação, análise, armazenamento, recuperação e disseminação da informação" (ARQ-SP, 2012, p. 39).

computadores; g) opinião dada em processos administrativos, jurídicos ou legislativos; h) ação pela qual a matéria e a forma constituem os dois princípios fundamentais dos seres (teoria filosófica); i) características hereditárias contidas nos genes⁶. E, por outro ângulo, no sentido conotativo, informação associa-se a conceitos complexos como conhecimento, decisão, linguagem e memória. Esses dois conjuntos de sentidos não esgotam a abrangência do termo, que não é de simples conceituação.

Estudos de diferentes campos do conhecimento têm tentado delimitar a noção de informação, como a Comunicação, a Informática e a Ciência da Informação. Nesta última, Silva e Ribeiro (2008) questionam se a informação seria uma substância indefinida e etérea ou um fenômeno cognoscível, passível de ser cientificamente estudado. Para eles é “necessário definir a informação, estabelecer os seus contornos e fronteiras relativamente a outros domínios temáticos e analisar em pormenor as possibilidades epistemológicas de um campo ainda bastante difuso e confuso” (SILVA; RIBEIRO, 2008, p. 22), apesar de essas discussões teóricas terem se iniciado há pelo menos um século.

O conceito de informação, sob o ponto de vista que interessa ao domínio dos arquivos, recai sobre a informação orgânica, vinculada às funções e atividades desempenhadas pelos seus titulares em determinado ambiente administrativo governamental, não governamental ou privado. Ainda em termos de qualificador, há autores, como Lopes (1997) que se referem às informações “registradas com natureza arquivística atribuída” que, a princípio, expressam-se no uso restrito de quem as produziu ou acumulou. Entretanto, essa natureza atribuída é inseparável das razões que justificam a produção das informações orgânicas, ou seja, os elementos do contexto que, geralmente, não estão nos documentos, mas em seus vínculos e articulações não explícitas. Rosely Rondinelli (2013) sistematizou os conceitos de informação, tanto na perspectiva Arquivística quanto na da Ciência da Informação:

⁶ Fonte: <<http://www.aulete.com.br/informa%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em 13 nov. 2019.

Quadro 1 – Sistematização dos conceitos de informação a partir de autores da Ciência da Informação (CI) e da Arquivologia (ARQ)

AUTORES	ÁREAS	ANO	INFORMAÇÃO
Shannon	CI	1948	Visão mecanicista de informação; informação no mero sentido de transmissão de sinais e, portanto, igualada à mensagem.
Weaver	CI	1949	Visão da informação a partir de um contexto semântico.
Zeman	CI	1970	"[...] a classificação de alguma coisa"
Wersig e Neveling	CI	1975	Informação envolve relações entre estruturas (matéria, mente humana e sinais).
Belkin e Robertson	CI	1976	"[...] estrutura de qualquer texto* capaz de mudar a imagem de estrutura de um receptor" *Sinais estruturados.
McGuerry	CI	1980	Aquilo que altera "[...] o mapa cognitivo ou mental do indivíduo"
Brooks	CI	1980	Parte da estrutura do conhecimento.
Farradane	CI	1980	"[...] um representante físico* do conhecimento" *Linguagem.
Meadow e Yuan	CI	1997	"[...] conjunto de símbolos com significado para o receptor"
Madden	CI	2004	"[...] um estímulo que expande ou corrige a Visão de Mundo* do informado". *Percepção sobre o ambiente físico e social.
Rendón Rojas	CI	2004	Ente ideal objetivado (documento)
Pinheiro	CI	2007	"[...] fenômeno gerado a partir do conhecimento" que, uma vez analisado e interpretado, gera novo conhecimento.
Capurro	CI	2007	Escolha do significado de uma mensagem
Barreto	CI	2009	"[...] conjunto de dados capazes de gerar conhecimento"
Camargo	ARQ	1994	"[...] todo e qualquer elemento referencial contido num documento"
Livelton	ARQ	1996	"Inteligência dada", ou seja, uma mensagem dotada de sentido que seja comunicada
Duranti	ARQ	2002	"[...] um conjunto de dados a serem comunicados no tempo e no espaço [...]"
Rodríguez Bravo	ARQ	2002	Informação = documento
CONVERGÊNCIAS (a exceção de Shennon)			
<ul style="list-style-type: none"> • Materialidade (conteúdo fixado num suporte) • Funcionalidade (ensino, aprendizagem, registro e comunicação da informação, testemunho de fatos e ações) 			

Fonte: Rondinelli (2013, p. 100)

A sistematização (Quadro 1) acima retoma autores das duas áreas, relaciona a cronologia da evolução do conceito de informação e aponta duas características convergentes, segundo a autora, presentes tanto nos conceitos de documento quanto nos de informação por ela elencados: materialidade e funcionalidade, as quais são explicadas pela perspectiva etimológica do pensamento objetivado, ou seja, pensamento dotado de forma:

Pela materialidade, o pensamento é objetivado tanto na forma como se apresenta (livros, cartas, ofícios, artefatos) quanto na inscrição dos caracteres ou sinais gráficos (alfabeto, número, traço) em qualquer tipo de suporte. Pela funcionalidade, esse pensamento objetivado desempenha as funções de ensinar e aprender, registrar atividades, testemunhar ações. (RONDINELLI, 2013, p. 102).

É possível afirmar que essas características estão presentes tanto nos documentos arquivísticos convencionais – produzidos em suporte papel – quanto nos documentos não textuais, como as fotografias. Assim, a materialidade se apresentaria nas diferentes espécies documentais, como as existentes no arquivo de MA (cópia-contato⁷, retrato, fotografia), e também nas imagens registradas, seja por meio da ação da luz sobre um filme (fotografias analógicas) ou eletronicamente com os códigos digitais (fotografias digitais). E a funcionalidade atribuiria sentido àqueles documentos nos arquivos, essencial para o estabelecimento de metodologias de identificação ou reconstituição, se for o caso, da gênese arquivística.

Outros dois aspectos devem ser considerados na análise da delimitação do conceito de informação para as áreas da CI e da ARQ realizada por Rondinelli (2013). O primeiro é que os autores que se debruçaram sobre o conceito de informação no campo da CI pretendiam, desde o final do século XIX, melhor definir um objeto de estudo de caráter imaterial, registrado em um suporte, fundamental para a constituição epistemológica e institucionalização de um campo científico, em essência, multidisciplinar. O segundo é que, para a ARQ, cujo objeto de estudo restringe-se a algo materialmente manifesto, o conceito de informação é subjacente ao de documento de arquivo. Assim, nessa área, o valor informativo expressa um caráter secundário, decorrente da informação, porém independente das finalidades para as quais os documentos foram originalmente produzidos. Portanto, embora as duas áreas trabalhem com o conceito de documento (informação fixada num suporte), as abordagens são diametralmente distintas.

Feitas as distinções conceituais entre documento e informação, passamos ao panorama de como são percebidos os documentos fotográficos nos arquivos.

A valorização de documentos fotográficos como fonte de pesquisa vem se ampliando desde o início do século XX, também por seu valor cultural e informativo. Integrantes dos conjuntos documentais constituídos por pessoas ou famílias, as fotografias foram incorporadas aos acervos de instituições públicas,

⁷ Cópia-contato: cópia obtida através do contato direto do negativo com papel fotográfico. O resultado é uma imagem nas mesmas dimensões do negativo (FUNARTE, 1996, p. 101).

sejam museus, bibliotecas ou arquivos, que os disponibilizavam como registros visuais de épocas e pessoas. Apesar do interesse e da criação de instituições de guarda voltadas para a preservação desses documentos, nem sempre eles são objeto de adequado tratamento técnico, como descreve Ferraz (2016, p. 25): “durante décadas, o acervo em papel e, especialmente as fotografias, foram relegadas a um lugar coadjuvante, se o compararmos ao protagonismo das artes plásticas e dos objetos transformados em artefatos icônicos na construção dos mais diversos discursos”. A observação da autora refere-se à condição das fotografias em museus brasileiros, situação que podemos vislumbrar também nos arquivos, como descreve Aline Lacerda (2013):

Embora presentes na maioria dos arquivos – públicos e privados, institucionais e pessoais – e submetidas a tratamento de identificação, arranjo ou classificação e descrição nesses espaços, as fotografias têm sido, no entanto, pouco problematizadas, tanto no que diz respeito às suas características de registro visual quanto em relação aos papéis que lhe são conferidos no processo de constituição dos próprios arquivos. (LACERDA, 2013, p. 55).

A autora constata como as fotografias estão inseridas e são tratadas nos arquivos. Situação que, de modo geral, aplica-se aos documentos não textuais. Nesse grupo estão os documentos iconográficos – desenhos, fotografias, gravuras, litografias, pinturas –; os sonoros – discos, fitas –; os filmográficos – vídeos, filmes –; e ainda os atuais documentos eletrônicos (digitais), que podem incluir tanto o texto quanto a imagem e o som num mesmo documento, e são produzidos e acessados por meio de computador ou dispositivo digital. Considerando que a preservação dos suportes parecia ser o maior problema a ser superado com vistas a garantir o acesso aos documentos, a problematização, como afirma Lacerda, passava ao largo da contextualização do produtor e da gênese arquivística.

Lacerda chama a atenção para a necessidade de se organizar os documentos fotográficos respeitando os princípios arquivísticos – proveniência e ordem original – pois a reprodução dos mesmos procedimentos metodológicos aplicados aos documentos não arquivísticos teria se tornado um problema ao longo do tempo. O resultado dessa associação acrítica sobre o fazer arquivístico, preocupada principalmente em atender aos interesses informacionais dos pesquisadores, em muitos casos, interferiu de modo irreversível na ordem

original, desprezando os vínculos orgânicos e supervalorizando o valor informativo em detrimento do probatório, fundamental aos arquivos.

Por sua vez, Camargo (2016) ressalta que, aos poucos, os arquivistas passaram da preocupação com a preservação dos suportes para a associação da prática arquivística com outras disciplinas, como a Biblioteconomia e a Informática, mas:

Sobretudo com a diplomática e com os exercícios de crítica externa e interna preconizados pelos historiadores, fizeram recair sobre cada documento, em particular, e sobre cada informação nele contida o esforço de racionalidade que marcou profundamente o horizonte intelectual do século XIX. (CAMARGO, 2016, p. 2).

Os desafios tornaram-se mais complexos à medida que os documentos eletrônicos passaram a ser comumente produzidos e arquivados, pois outros problemas apareceram. Por exemplo, a obsolescência dos formatos e equipamentos para acessá-los; a garantia da autenticidade⁸ decorrente da dissociação entre suporte e informação e a criação de sistemas informatizados de gestão arquivística de documentos. Essas têm sido as preocupações e as discussões no âmbito da Arquivologia voltada para os documentos públicos.

Inclusive, modelos de teóricos passam a ser postos em perspectiva, como o do ciclo vital dos documentos⁹, desenvolvido a partir das necessidades econômicas de lidar com grandes volumes documentais produzidos após a Segunda Guerra Mundial e do advento da denominada “era da informação”, e que foi uma solução bastante difundida a partir da influência dos Estados Unidos sobre a questão da destinação dos arquivos.

No final do século XX, os conceitos de gestão documental e ciclo vital encontram-se consolidados, apesar das aplicações e práticas

⁸ Qualidade de um documento quando preenche as formalidades necessárias para que se reconheça sua proveniência, independentemente da veracidade de seu conteúdo (CAMARGO; BELLOTTO, 1996, p. 10)

⁹ O norte-americano Philip C. Brooks é identificado como o primeiro profissional a fazer referência ao ciclo vital dos documentos, conceito que se materializou na criação de programas de gestão de documentos e na implantação de arquivos intermediários, pois, segundo Duranti (1994), ele reconhecia a necessidade dos arquivistas desviarem sua atenção dos usos acadêmicos dos registros para todas as fases de seu ciclo de vida, contribuindo, dessa forma, para a implementação de melhores procedimentos de guarda e a formulação das políticas necessárias a uma gestão responsável de documentos. Ernst Posner e Theodore R. Schellenberg são considerados os responsáveis pela sua difusão e aplicação, nas décadas de 1950 a 1960, o que veio a produzir, conforme afirmam vários autores, inclusive Llansó I Sanjuan (1993), uma autêntica revolução na disciplina arquivística (INDOLFO, 2007, p.31).

diferenciadas, vivenciadas tanto na América do Norte, na Europa e, também, na América Latina, é possível afirmar que os avanços científicos e o impacto das novas tecnologias de comunicação e informação têm desafiado a Arquivologia a rever e a renovar, mais uma vez, seis princípios e métodos. (INDOLFO, 2007, p. 40).

Voltando à discussão sobre o tratamento dado aos documentos fotográficos nos arquivos, públicos ou privados, dois aspectos precisam ser destacados. O primeiro refere-se às divergências teórico-metodológicas existentes entre as ciências documentais (Arquivologia, Biblioteconomia, Museologia) que, embora admitam algum consenso sobre a necessidade de preservação dos suportes, diferenciam-se na “maneira de definir e tratar o universo documental de cada uma das áreas” (CAMARGO, 2016, p. 3). Isso se deve à finalidade das áreas e à origem dos acervos. O tratamento técnico dos documentos enviados aos arquivos, aos museus e às bibliotecas deveria levar em conta as diferenças de abordagem em relação às questões de organização, classificação e descrição dos documentos pois, apesar de visarem uma finalidade comum, partem de premissas distintas. Porém, não é o que costuma ocorrer. As diferenças são legítimas, o problema instala-se quando a origem dos acervos é ignorada e todos os documentos, indiscriminadamente, são tratados por um único enfoque.

À medida que documentos arquivísticos, principalmente os fotográficos, são tratados pela perspectiva bibliográfica ou museológica, na qual o item documental é desvinculado de seu conjunto e tratado de maneira individual por causa das informações que contêm, a organicidade e a proveniência podem ser descaracterizadas.

No caso dos arquivos, a inclusão de documentos fotográficos ocorreu em um momento posterior à ampla difusão dessa técnica na sociedade. Esse descompasso entre a difusão da fotografia e sua plena incorporação às práticas administrativas provocou a valorização do registro fotográfico enquanto imagem, em detrimento de seu papel enquanto documento. Isto é, passou-se a dar uma grande importância à cena retratada e à técnica de execução, esquecendo-se de promover uma contextualização arquivística do documento, no âmbito das atividades de seu produtor. (LOPEZ, A., 2000, p. 158-159).

O debate adquire novos contornos a partir da incorporação das tecnologias da informação e da comunicação à produção documental. A possibilidade de ampliação do acesso aos acervos e o atendimento às demandas dos usuários estimularam a busca por informações pontuais, muitas vezes, em detrimento do contexto. As disputas entre os campos teóricos e os

interesses dos pesquisadores levaram a sobreposições metodológicas em que os documentos fotográficos foram tratados de maneira fragmentada nos arquivos, com a excessiva valorização da imagem, assim: “a hegemonia do valor factual das imagens determina o tratamento a elas aplicado e a descrição dos materiais são sempre direcionados para fatos, pessoas, lugares e épocas retratadas” (LACERDA, 2013, p. 58).

O segundo ponto, a constatação feita por Heredia Herrera (2016) sobre a necessidade de entendimento das fotografias nos arquivos sob a ótica dos princípios arquivísticos, em conferência realizada na Espanha no ano de 1993, estabeleceu um marco ao abordar a condição das fotografias nos arquivos. O principal de sua exposição foi a abordagem que os profissionais de diferentes áreas faziam da fotografia:

Ainda que se diga que a fotografia é um “certificado de presença” ante ela o arquivista sente nascer a suspeita da veracidade, o jurista a nega a capacidade de prova, para o conservador de museu lhe falta status cultural e artístico, o historiador lhe premiou um papel decorativo em seus trabalhos de investigação e nenhuma opção há para os diplomatas. Tudo isso, a despeito daqueles que acreditam que não existe fotografia que não seja um documento magnífico, e que a fotografia deixou de ser mera ilustração para ser fonte decisiva para a história. (HEREDIA HERRERA, 2016 p. 2).

O alerta que ela faz é no sentido de que os arquivistas compreendam os documentos não textuais e suas diferentes formas de armazenamento para que possam estabelecer as diferenças e vínculos com os demais documentos de arquivo. É inescapável o fato de que “o documento fotográfico é comumente encontrado em arquivos, bibliotecas e museus. E, independentemente das particularidades de cada uma dessas instituições, elas possuem o fim similar que é organizar e disseminar a informação, seja qual for o suporte do documento” (DUARTE *et al.*, 2013, p.315). Nesse caso, as fotografias, mas não somente elas, são compreendidas pelas relações orgânicas advindas do vínculo institucional, não apenas pela qualidade de sua informação ou do seu suporte. Heredia Herrera admite a importância das fotografias e do valor informativo, que tem relevância em seu tratamento e preservação, porém, devem-se considerar também suas especificidades:

Sua natureza, sua origem, sua produção, os problemas de terminologia, suas formas de agrupamento, as características da informação que transmite, o tratamento exigido por sua dupla vertente de classificação e análise, a escolha de sua custódia e a determinação

da responsabilidade por sua recuperação, além do reconhecimento de sua complementaridade em relação aos documentos textuais. (HEREDIA HERRERA, 2016, p. 4).

As questões identificadas pela estudiosa espanhola foram muito pertinentes naquele momento (início da década de 1990) e ainda reverberam. Talvez porque, apesar de as fotografias estarem inseridas organicamente nos arquivos, sua condição de documento especial¹⁰ ainda não tenha sido superada.

O que nos remete a outros dois problemas que incidem sobre o tratamento dado aos documentos fotográficos nos arquivos e que são apontados por André Porto Ancona Lopez: o da polissemia do termo fotografia e a dificuldade da aplicação prática do princípio da proveniência. A polissemia do termo fotografia implica uma confusão “com o suporte (negativos de vidro, acetato, etc.) ou com a técnica empregada para sua produção (ex.: fotografia)” (LOPEZ, A., 2000, p. 16). Essas expressões ora definem os critérios, ora, os termos da classificação, porém, não expressam as funções para as quais esses documentos foram produzidos, desconsiderando sua natureza arquivística.

São corriqueiras as práticas de separação das fotografias pelo tamanho, estrutura física e/ou processo fotográfico. A principal preocupação sempre foi com a preservação dos suportes, incluindo protocolos de conservação e técnicas de restauração, o que parecia bastante razoável dadas as condições dos depósitos de arquivos. Manuais consagrados, como o de Paes (1986), do CPDOC (1996) e de Alves (1998) recomendam a descrição individualizada dos conteúdos das imagens, métodos utilizados na Biblioteconomia, como a leitura de imagens e a indexação do conteúdo. Nessa perspectiva, a descrição resume-se à produção de índices, nos quais os descritores¹¹ são considerados suficientes para a recuperação do documento. Cristalizaram a concepção equivocada de que “a descrição pode ser substituída, com vantagens, por descritores. Os descritores identificam os motivos da imagem e formam um vocabulário controlado. Cada motivo, estando indexado, pode servir como opção

¹⁰ Documento especial: documento em linguagem não-textual, em suporte não convencional, ou, no caso de papel, em formato e dimensões excepcionais, que exige procedimentos específicos para seu processamento técnico, guarda e preservação, e cujo acesso depende, na maioria das vezes, de intermediação tecnológica (Dicionário de Terminologia Arquivística, Arquivo Nacional, 2005, p. 75)

¹¹ Descritor: palavra, expressão ou símbolo que representa o conteúdo de um documento, para fins de armazenamento ou recuperação da informação (ARQ/SP, 1990, p. 37).

de acesso à imagem” (DE FILLIPI, 2002, p. 58). O que, no entanto, não garante a identificação dos vínculos contextuais dos documentos fotográficos que se encontram nas suas inter-relações e não neles próprios.

Sobre a indexação das imagens, Johanna W. Smit, no artigo *A representação da Imagem* (1996, p. 29), faz um alerta acerca da transposição acrítica dos procedimentos de representação das informações realizados a partir dos documentos textuais para os fotográficos. Ela explica que são dois os motivos que inviabilizam essa transposição mecânica: o estatuto da imagem fotográfica, que é diferente do texto; e a utilização da imagem fotográfica, que não se baliza apenas por seu conteúdo informacional.

Smit (1996, p. 29) alega que, devido à priorização das necessidades informacionais dos usuários dos sistemas de informação¹², nos quais se inserem as bibliotecas e os arquivos, os estudos sobre a representação e a recuperação ganharam fôlego no âmbito da Ciência da Informação. Como a ênfase passou a ser no uso da informação, as discussões evoluíram para o desenvolvimento de modelos representativos que se adequavam aos documentos textuais, mas desconsideravam as especificidades dos documentos fotográficos. Esses modelos foram apropriados pelos arquivistas, também de forma acrítica.

Autores como Erwin Panofski (1979), Roland Barthes (1984) e Philippe Dubois (1993) fornecem as bases dessas discussões sobre a interpretação das imagens. O primeiro é o “fundador daquilo que ele mesmo denominou Iconografia, que é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma” (LOPEZ, A., 1999, p. 52). Panofsky, grosso modo, estabelece três níveis para análise da imagem: o nível pré-iconográfico – os objetos e as ações representados pela imagem são descritos genericamente –; o nível iconográfico – estabelece o assunto secundário ou convencional ilustrado pela imagem –; e o nível iconológico – propõe uma interpretação do significado intrínseco do conteúdo da imagem (SMIT, 1996, p. 30).

¹² Sistemas de informação: conjunto de meios humanos, tecnologias, dados e procedimentos inter-relacionados que coletam (ou recuperam), processam, armazenam e distribuem informações destinadas a apoiar a tomada de decisões, a coordenação e o controle de uma organização. Contribuem na realização dos objetivos organizacionais à medida que: adquire, organiza e disponibiliza as informações necessárias ao processo de inovações e mudanças na organização (SOUSA, 2008, p. 115)

Barthes sustenta o caráter indiciário da fotografia ao afirmar que “toda fotografia é um significado de presença” (1984, p. 129). Como objeto, ela é o registro de algo que existe ou existiu, “uma emanção do real passado” (BARTHES, 1984, p. 132), mas que não se confunde com o objeto retratado, destacando a noção de referente. O que é útil para estudar o documento, pois possibilita separar o objeto retratado de seu registro fotográfico.

Há possibilidade, portanto, de assimilar a imagem fotográfica a um documento que representa “algo” (um ou mais objetos representando conceitos etc.). Do ponto de vista documentário, deve-se tratar esse documento integrando-se os dois componentes da imagem fotográfica, ou seja, o próprio documento e o objeto focado (o referente). A concepção da imagem fotográfica, enquanto documento, pode parecer ingênua, mas é altamente pertinente, se lembrarmos que boa parte do pessoal prático em arquivos fotográficos tem tendência a esquecer que trabalha com documentos, imaginando estar representando os objetos fotografados, em nome de uma pretensa “transparência” da imagem. (SMIT, 1996, p. 30).

Dubois (1993) desenvolve três posições epistemológicas acerca da questão do realismo e do valor documental da imagem fotográfica a partir da perspectiva da Semiótica de Charles S. Peirce. Na primeira, a foto é vista como uma reprodução mimética do real (ícone), um espelho do mundo. Na segunda a imagem é analisada como uma formação arbitrária, cultural, ideológica, uma interpretação-transformação do real (símbolo). E na terceira, faz alusão ao referente, mas numa perspectiva pragmática, inseparável da experiência referencial:

Por essas qualidades da imagem indicial, o que se destaca é finalmente a dimensão essencialmente pragmática da fotografia (por oposição à semântica): está na lógica dessas concepções considerar que as fotografias propriamente ditas quase não têm significado nelas mesmas; seu sentido lhes é exterior, é essencialmente determinado por sua relação efetiva com o seu objeto e com sua situação de enunciação (cf. os dêiticos e “shifters” em linguística). (DUBOIS, 1993, p. 52).

Quanto ao problema da dificuldade de aplicação prática do princípio da proveniência respeitando as características da organicidade, ocorre, pois, que, na “arquivística não existem normas ou tabelas definidas a priori (como na biblioteconomia), mas somente princípios norteadores” (LOPEZ, A., 1999, p. 68). A situação dos documentos fotográficos nos arquivos ainda é um debate vigente, o desafio é promover reflexões teórico-metodológicas capazes de enfrentar os problemas de classificação e organização que privilegiem os princípios da

proveniência e da ordem original (que leva em conta as relações orgânicas) e não apenas as informações. Sobre as abordagens tradicionalmente adotadas pela Arquivologia para a organização documental, trataremos mais detidamente no capítulo sobre gênese arquivística.

1.2 Fotodocumentação

O conceito de Fotodocumentação remete a uma proposta de delimitação teórica formulada para interconectar os estudos de “fotografia, filmes, audiovisuais e demais combinações” (ARAÚJO, 2018, p. 43) a partir de diferentes áreas. A ideia é constituir um espaço de pesquisa científica voltado para os aspectos informativos da fotografia, como registro documental, pela perspectiva do Ciclo da Informação. Contempla questões relacionadas à gênese, organização, recuperação e comunicação da informação e articula-os às áreas de fotojornalismo, comunicação, estudos visuais, arte, história, entre outras.

Pesquisadores do Grupo de Pesquisa em Acervos Fotográficos¹³ (GPAF) no Brasil vêm desde 2008 abordando o tema e ampliando as discussões em nível acadêmico. As referências bibliográficas já produzidas, apesar de escassas, formam um corpus consistente e delimitam a área da Fotodocumentação:

Como área de estudos, põe ênfase nas questões informativas em detrimento das técnicas e é capaz de unir profissionais de distintas áreas em torno da fotografia como campo de estudos, sem que haja “ruídos” hierárquicos. Não se trata de estudar a fotografia como um objeto de outras disciplinas, e sim de ela mesma ser a disciplina, construída com o aporte de diferentes profissionais que, interdisciplinarmente, concorram para formar a Fotodocumentação, já que o valor social da imagem – fixa ou móvel – baseia-se justamente em ser produto de uma construção visual do social. A visualidade supõe um entrecruzamento de práticas de ver e mostrar, mas também de visibilizar e invisibilizar. Nessas práticas, o recorte, o arquivamento, a gestão, a divulgação e a avaliação da documentação visual desempenham um papel central (GPAF, 2021, tradução nossa).

A atuação interdisciplinar dos diversos profissionais e instituições interessados em contribuir com a Fotodocumentação é um aspecto inovador desse campo de pesquisa em formação, posto que, levada a efeito, acontece de forma transversal. A transversalidade diz respeito ao estabelecimento de relações de aprendizado, a partir de conhecimentos sistematizados e compartimentados, na qual os interessados buscam, numa perspectiva colaboracionista, estabelecer novos significados. Assim, a formação de redes

¹³ <https://xivgpaf.blogspot.com/>Las redes de investigación y la Fotodocumentación: Simpósio (xivgpaf.blogspot.com). Acesso em 13 dez. 2021

não hierarquizadas e colaborativas facilita o intercâmbio de conceitos, ideias e práticas de forma mais ampla:

La democratización del conocimiento pasa, entonces, a ser el resultado de cambios en la manera de producir conocimiento y, al mismo tiempo, impulsa nuevas transformaciones. Los nuevos conocimientos tienden a crear nuevos espacios de legitimidad, menos dependientes de las instituciones tradicionales de legitimación del conocimiento. En este proceso, las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TIC) tienen un papel vital. (Lopez, 2016, p. XX).

A Fotodocumentação como área transversal busca a criação de novos espaços de legitimação do conhecimento, menos institucionalizados, mais especializados e fluidos, como afirma o autor acima. E embora utilize-se dos conceitos fundamentais da Arquivologia, não se limita a essa disciplina, tampouco à Ciência da Informação. Assim, o que se propõe é uma:

Mudança de foco na relação fenômeno-objeto-teoria que consiga discutir não os fenômenos de outras áreas, tendo a fotografia como objeto, mas discutir a fotografia como se fosse uma área. A partir do ponto de vista da fotografia. Busca-se discutir Fotodocumentação no sentido que os espanhóis dão para o termo “ciências da documentação”¹⁴, que se interessa pelas características informacionais encontradas no patrimônio fotográfico. (GPAF, 2021, min. 9:12).

Quanto às características informacionais, estas são percebidas sob dois aspectos: do tratamento físico e do tratamento informacional. O primeiro inclui o desenvolvimento de teorias e técnicas de preservação, conservação, restauração etc. de fotografias. E o segundo, com mais possibilidades, trata de estudos relacionados a técnicas e materiais, autores (pessoais e institucionais), funções originais e posteriores, contextos (históricos, socioculturais, administrativo e arquivístico), acesso e divulgação, cópias e direitos, etc.

Considerando que o tratamento informacional diz respeito ao tratamento da “informação plasmada num documento, uma informação registrada (guardada) num documento” (GPAF, 2021), as pesquisas no campo da Fotodocumentação preocupam-se não apenas com a preservação dos suportes,

¹⁴ Segundo Cristina Dotta Ortega (2009, p. 67): “ainda que o termo *Documentación* seja o mais amplamente utilizado e reconhecido para denominar a pesquisa, o ensino e a prática profissional, a expressão *Ciencias de la Documentación* é usada desde os anos 1970 (LÓPEZ YEPES, 1978) e início dos anos 1980 (CURRÁS, 1982) no sentido conjunto das disciplinas documentárias que estudam e executam os diversos aspectos do processo documentário (LÓPEZ YEPES, 1995, p. 321)”. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pci/a/nBnHLXhntbdShKvpM8tT3rB/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em 30 set. 2021.

mas também com os impactos relacionados a aspectos socioculturais, construção de identidades, manutenção ou perda de direitos envolvidos na produção de fotografias. São inúmeras as possibilidades de tratamento informacional, mas o ponto mais importante é compreender como é feita a gestão desses documentos.

O fundamento teórico da Fotodocumentação, o Ciclo da Informação, possibilita estudar o ciclo informacional como um processo cuja “mecânica refere-se ao ciclo de vida da informação e, sob qualquer suporte, tem seu caráter sistêmico apoiado em quatro bases: gênese da informação, organização da informação, recuperação da informação e comunicação da informação” (ARAÚJO, 2018, p. 24). A configuração de Ciclo da Informação atualmente adotada pelos estudos da Fotodocumentação é a versão elaborada por Saraiva (2017), conforme representado (Figura 2) abaixo:

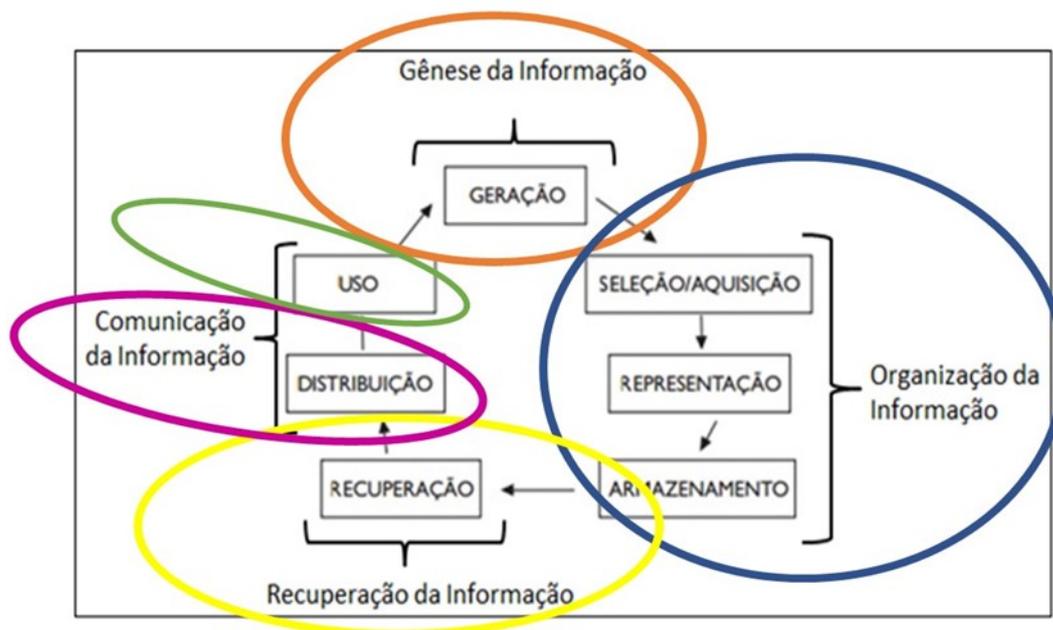


Figura 2 – Ciclo da Informação, Lopez, A.; Saraiva (no prelo)
Fonte: reproduzido de <<https://www.youtube.com/watch?v=4E0g0CSgLuA&t=537s>>

O modelo gráfico acima já é uma evolução da versão de 2017 e foi apresentada na aula pública¹⁵ intitulada “O ciclo da informação em documentos fotográficos: aspectos práticos”, ocorrida em 2021, resultante das discussões realizadas no âmbito do GPAF, a partir dos estudos da CI, que, desde a segunda metade do século XX, já adotava a concepção de fluxo da informação. Borko (1968) lançou os fundamentos desse conceito, que Dodebei (2002), Floridi (2002), Le Coadic (2004) e Tarapanoff (2006) atualizaram, numa visão sistêmica, consolidando a expressão Ciclo da Informação.

Segundo Saraiva (2017, p. 23), esses e outros autores, em momentos diferentes, debruçaram-se sobre os vários modelos de Ciclo da Informação e estabeleceram as fases (ou etapas) pelas quais a informação registrada transita e é usada. Dessa forma, parte-se do conceito principal, o de informação, definido como “registro de um conhecimento para utilização posterior” (CUNHA; CAVALCANTI, 2008) ou “o que é informativo para uma determinada pessoa. O que é informativo depende das necessidades interpretativas e habilidades do indivíduo” (CAPURRO; HJORLAND, 2007). Na sequência delimitam-se os quatro conceitos relacionados.

Primeiro, Gênese da Informação “é o processo de dar uma forma (substancial) à matéria para comunicar alguma coisa a alguém (CAPURRO; HJORLAND, 2007) ou “o processo de revelação da informação como evidência ou como coisa que se relaciona a um contexto do qual ela é resultado” (BUCKLAND, 1991). Segundo, Organização da Informação: “se dá quando a comparação entre as características da informação aponta que duas informações diferentes possuem uma ou duas características em comum, permitindo analisar as relações entre estas”, conforme Ingetraut Dahlberg (1978, apud SARAIVA, 2017). Terceiro, Recuperação da Informação: “é a ação que envolve os aspectos intelectuais da descrição da informação e suas características específicas para a busca, além de quaisquer sistemas, técnicas

¹⁵ GPAF. “O ciclo da informação em documentos públicos: Em função da semana universitária da UnB, período em que diversas ações educativas abertas são tornadas públicas para os interessados, o GPAF preparou com os alunos da disciplina Gestão de documentos fotográficos”, da Pós-graduação em Ciência da Informação, uma aula pública sobre aspectos práticos do Ciclo da Informação aplicado a documentos fotográficos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4E0g0CSgLuA&t=537s>>. Acesso em 30 set. 2021.

ou máquinas empregadas para o desempenho da operação” (MOOERS apud SARACEVIC, 1996, p. 44). E quarto, Comunicação da Informação: processo de atribuição de sentido ou um processo de representação objetivando comunicar um sentido” (ARAÚJO, 1998). Apesar desses conceitos estarem consolidados, as discussões no âmbito do GPAF enveredaram pelas possibilidades de ressignificação dos termos relacionados ao Ciclo da Informação, sobretudo nas pesquisas de Saraiva (2017), que, por meio de grupos focais, cunhou as seguintes definições:

Gênese da informação: criação ou produção da informação, um processo que se relaciona ao processo de comunicação e que é resultada da percepção, intencional ou não, de alteração no ambiente e precisa de um esforço de significação para se manifestar. **Organização da informação:** ocorre a partir de uma operação lógica, subjetiva, de categorização, que manipula dados para responder uma necessidade, e que está socialmente e historicamente definida. **Recuperação da informação:** é necessário ter uma sistematização prática das categorias e subcategorias, além de entender essa sistematização, ou seja, a recuperação é tornar inteligível e trabalhável o seu sistema de organização. **Comunicação da informação:** é um processo de compreensão e representação da informação, transversal às fases do ciclo da informação. **Uso da informação:** se relaciona com a ideia de finalidade da informação, e essa informação como um processo que estabelece significado, ou seja, um processo que permite saber se a informação tem valor ou não. Um conceito transversal às fases do ciclo da informação. (SARAIVA, 2017, p. 61-62).

Nessa perspectiva, a Fotodocumentação aborda problemas informacionais sobre cada uma das fases do ciclo, mais especificamente:

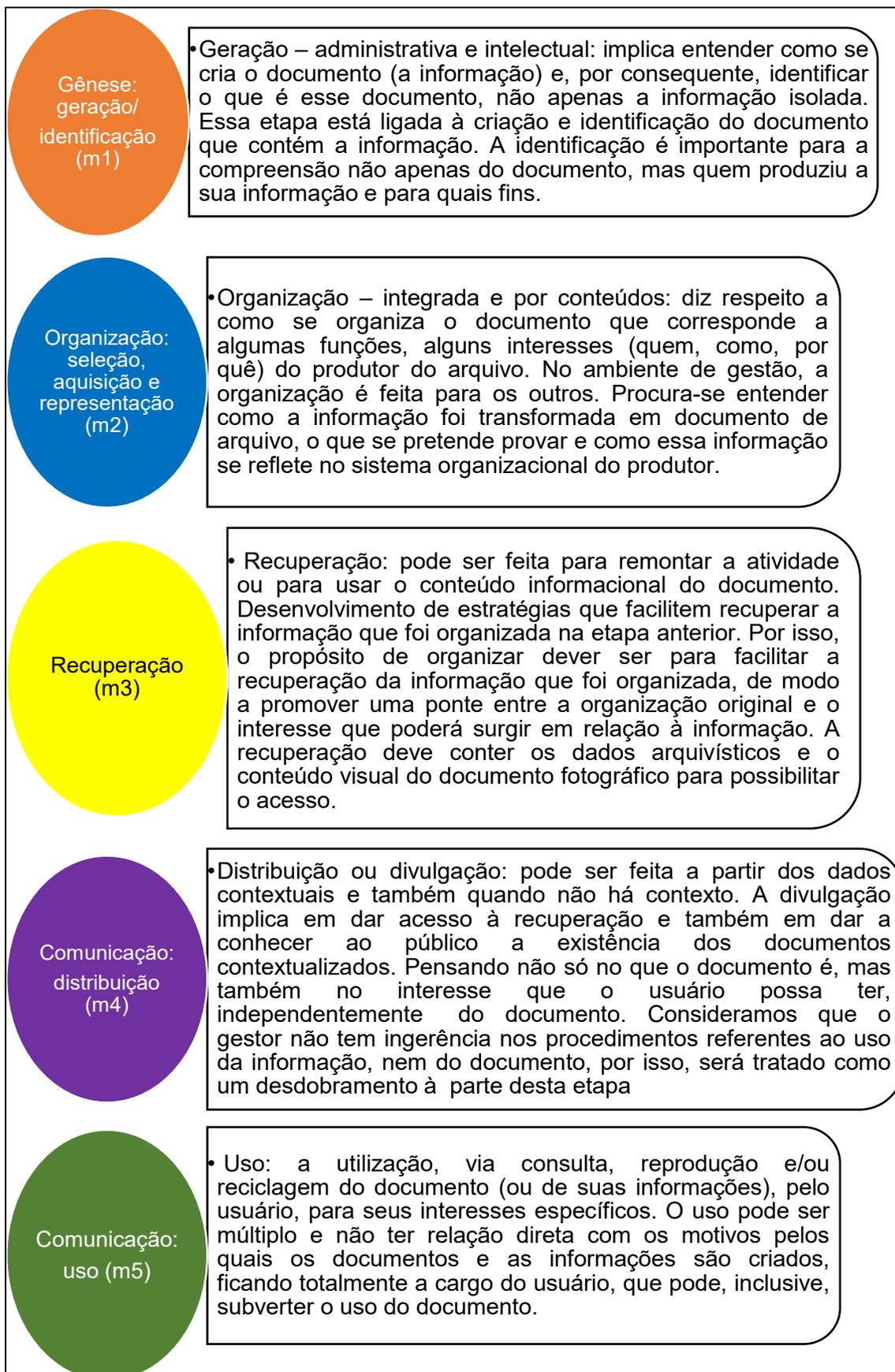


Figura 3 – Descrição das etapas do Ciclo da Informação
 Fonte: Lopez, A.; Saraiva (no prelo)

Nessa representação do Ciclo da Informação, baseada nas discussões mais recentes, o documento fotográfico é analisado por um ponto de vista cíclico, que se reinicia cada vez que um documento é gerado ou a cada novo uso possível de um documento já existente.

As fases do Ciclo da Informação, no gráfico, são apresentadas em cores diferentes, indicando procedimentos técnicos diferentes que se interseccionam e podem acontecer concomitantemente. Importante destacar que a fase comunicação da informação subdivide-se em duas outras etapas que se interconectam: distribuição e uso da informação, indicando o fim do ciclo. Porém, ao observarmos as fases uso (final do ciclo) e identificação (início do ciclo), não há intersecção, elas não se interpenetram, pois não podem acontecer simultaneamente. A explicação para isso é que, no uso do documento fotográfico, ocorre o encerramento do ciclo, com o alcance da finalidade para a qual o documento foi criado. E, quando se reinicia o ciclo, mesmo com um documento com as mesmas características visuais, temos a produção de um novo documento fotográfico com outra finalidade, outra função. A gênese desse novo documento surgirá de um outro contexto de produção, dando início a um novo ciclo.

A importância do Ciclo da Informação como arcabouço teórico da Fotodocumentação permite a análise do documento fotográfico de um modo mais amplo, sem desconsiderar as funções arquivísticas clássicas de aquisição, criação, classificação, descrição, avaliação, preservação e difusão. Essas funções orientam a gestão de documentos que deve ocorrer no contexto informacional no qual estão inseridos os documentos fotográficos. Portanto, o ciclo da informação deve ser considerado para a formulação de políticas de gestão de documentos visando a preservação e o acesso às informações.

Ainda que a dimensão documental seja relevante para a Fotodocumentação, esta não se restringe aos arquivos fotográficos, inclui também estudos sobre os materiais fílmicos e audiovisuais, além, obviamente, dos acervos fotográficos, analógicos e digitais. Segundo Lopez (2016, p. 37), os estudos sobre conservação, uso social da imagem, análise de conteúdo da imagem, representação histórica da imagem etc., apesar de relacionados, não constituem o âmbito principal do campo da Fotodocumentação.

Uma distinção importante na delimitação do campo de estudos da Fotodocumentação, conforme informam textos técnicos do GPAF (2021), é entre os conceitos de documentação fotográfica e fotografia documental. A primeira expressão teria por objetivo “narrar um evento com fotografias ao longo do tempo” e a segunda objetiva “narrar um evento valendo-se da linguagem fotográfica, com apoio de alguma informação textual sintética, como subtítulos ou notas breves”¹⁶. Outros conceitos também ajudam, por exclusão, a balizar o alcance teórico da Fotodocumentação, por exemplo, o de fotojornalismo: jornalismo que usa as imagens fotográficas como seu principal elemento informativo. Em outros termos, a definição que Araújo (2018) apresenta é:

[...] a fotodocumentação pode ser denominada como a associação de ideias que abordam questões relacionadas aos fundamentos epistemológicos da fotografia, abordagens teóricas sobre sua origem e percurso histórico, compreensão das especificidades da arte fotografia, apreciação da imagem fotográfica como componente integrante da arte, seu vínculo indiciário, estudos relacionados à linguagem da fotografia, análise documentária da imagem, coleta, representação da informação, leitura da imagem, tratamento da fotografia enquanto integrante de arquivo, processos e tratamento fotográfico, recuperação da memória, fatos, circunstâncias, dados e/ou a recuperação de informações em banco de dados voltados para o tema da fotografia, textos que utilizam ferramenta no processo de produção do conhecimento, expansão da informação fotográfica, difusão da fotografia e compartilhamento das imagens através de redes digitais. (ARAÚJO, 2018, p. 44).

A Fotodocumentação expõe o exame de problemas para além da conservação dos suportes e do tratamento de acervos isolados; desloca sua preocupação para a necessidade do estabelecimento de estratégias para gestão eficaz do “patrimônio fotográfico”, noção proposta por Joan Boadas (2007, 2014). Devido à pouca quantidade de estudos na área da Fotodocumentação, a formação de redes colaborativas de estudos facilita essa abordagem que extrapola os limites territoriais e institucionais: “o mais importante é localizar os documentos, na perspectiva do patrimônio fotográfico, para em seguida pensar nos aspectos técnicos de tratamento e organização” (LOPEZ, 2016).

As discussões sobre Fotodocumentação como área transversal buscam a criação de novos espaços de legitimação do conhecimento, menos institucionalizados, mais especializados e fluidos, como afirma Lopez (2016). A Fotodocumentação propõe o exame de problemas para além da conservação dos suportes e do tratamento de acervos isolados; desloca sua preocupação

¹⁶ Las redes de investigación y la Fotodocumentación: Simpósio (xivgpaf.blogspot.com)

para a necessidade do estabelecimento de estratégias para gestão eficaz do “patrimônio fotográfico”, noção proposta por Joan Boadas (2007, 2014), que sugere uma visão mais ampla, que articule o documento fotográfico com seu contexto e outros documentos que, “de alguma maneira se relaciona com uma coleção, um fotógrafo, um arquivo, um produtor, uma função, uma maneira de registrar o presente, um valor social, um feito histórico, etc.”¹⁷ (Lopez, A., 2016, p. 41).

¹⁷ Original: “de alguna manera se relaciona con una colección, un fotógrafo, un archivo, un productor, una función, una manera de registrar el presente, un valor social, un hecho histórico, etc.” (LOPEZ, 2016, p. 41).

1.3. Arquivos de instituições e arquivos de pessoas

Este capítulo apresenta os conceitos relativos às origens dos arquivos conforme seu produtor. Nesse sentido, trataremos de diferenciar arquivos públicos (institucionais, governamentais) de arquivos privados (de pessoas ou empresas) ao mesmo tempo que elencamos o papel dos profissionais envolvidos no tratamento dos acervos. Cotejamos com a atuação dos arquivistas e os campos de disputa existentes entre esses e outros profissionais da área da Ciência da Informação.

Os arquivos podem ser de origem pública ou privada dependendo do seu produtor. São públicos aqueles produzidos, recebidos e acumulados por instituições de caráter público no âmbito governamental dos poderes executivo, legislativo e judiciário, nas três esferas (municipal, estadual, federal). Incluem-se aqueles produzidos por organizações privadas que exercem funções públicas e também os documentos privados de interesse público, assim considerados por autoridade competente. Sobre esses últimos, falaremos mais adiante. Quanto aos arquivos das instituições públicas, há especificidades:

Os documentos da administração pública têm registros das atividades de governo. Os arquivos públicos territoriais, municipais, regionais e nacionais abrigam os registros documentais da gestão pública do território que lhe corresponde: documentos sobre sua ordenação espacial, urbana e rural, sobre a disciplinarização das atividades econômicas, assistência social, gestão da saúde, segurança e educação públicas. São registros criados no exercício do poder político do Estado, em sua esfera de atuação específica. (KOYAMA, 2015, p. 119).

A noção de documentos criados pelo Estado contém uma dupla utilidade: administrativa e jurídica, atributos reconhecidos ao longo da história. Desde a antiguidade, a importância dos documentos para os governos decorre da necessidade de controle econômico, gestão administrativa e manutenção do poder local. Os primeiros arquivos públicos tinham sua gênese vinculada aos locais de custódia – o “*archeion*” grego e o “*tabularium*” romano – e à existência de responsáveis pelos cuidados com os documentos: tribunos, censores, prefeitos. Naqueles locais a autenticidade e o valor probatório dos documentos estava garantido pelos procedimentos administrativos.

Assim, Cruz Mundet (1994, p. 35) traça um panorama histórico (sec. XVI ao XVIII), na perspectiva europeia, de como os documentos públicos sempre foram tratados e apresenta dois fatores que influenciaram a coerência arquivística. O primeiro foi a superação da noção de arquivos do Estado, substituída pela de arquivos nacionais, e a segunda é a constatação de que a documentação arquivística, embora constituída como fonte de poder, foi paulatinamente se tornando útil para a história e, conseqüentemente, para a sociedade. A criação dos arquivos nacionais, “arquivos públicos mantidos pela administração federal ou central de um país, identificado como o principal agente da política arquivística em seu âmbito” (DTA, 2005, p. 33), resultou na concentração dos documentos em depósitos sob a custódia dos governos que tinham consciência da importância dos arquivos como “instrumento de informação, precisa e necessária para o exercício do poder interno e externo, para a informação, em definitivo, dos direitos do Estado” (CRUZ MUNDET, 1994, p.37), que redundou, nas sociedades modernas e democráticas, na concepção de direito de acesso à documentação pública e no princípio da transparência das ações do Estado.

A criação desses depósitos gerou volumes de documentos difíceis de administrar, afinal “com o decorrer do tempo, um governo naturalmente acumula tantos documentos que se faz mister tomar providências em relação aos mesmos” (SCHELLENBERG, 2005, p. 31). Esse mesmo autor elenca quatro razões para a instituição dos arquivos públicos: i) a necessidade prática de incrementar a eficiência governamental; ii) a valorização dos documentos como fonte de cultura; os historiadores foram os primeiros a reconhecer que os documentos públicos refletem, na sua totalidade, não só o funcionamento de um governo, mas também o desenvolvimento de um país; iii) a constatação de que os documentos públicos são prova de direitos e privilégios civis, além de registrarem propriedades e direitos de ordem financeira, e; iv) os documentos são necessários às atividades dos governos, constituem-se como instrumentos administrativos e provas de obrigações financeiras e legais. Para sintetizar a definição dos arquivos públicos, outras condições são citadas por Schellenberg:

Os documentos produzidos ou recebidos em função das atividades oficiais ou no cumprimento da lei são de propriedade pública [...] os documentos públicos devem ser reconhecidos por lei como propriedade pública. O direito a tais documentos será exclusivamente do governo que os criou e serão conservados para a perpetuidade. A legislação sobre os documentos públicos deve definir claramente as responsabilidades de custódia arquivística. O conceito de custódia pode ser explicado em relação ao conceito de propriedade pública. Os documentos públicos poderão ser conservados sob custódia de qualquer órgão da administração, sem, contudo, ser de sua propriedade. (SCHELLENBERG, 2005, p.168-169).

A importância da existência de um local de guarda, da criação de legislação específica sobre a custódia e a responsabilidade pelos documentos são elementos que caracterizam a origem pública dos arquivos. Sob essa perspectiva, metodologias de intervenção foram especialmente desenvolvidas e compartilhadas entre aqueles que se dedicaram a cuidar dos documentos, posteriormente denominados arquivistas. Conhecimentos foram sistematizados e difundidos acerca da classificação ou arranjo, da descrição e da avaliação – que determina quais documentos serão eliminados ou preservados permanentemente – especialmente para esse universo documental.

Esses procedimentos foram influenciados por princípios cientificistas, como registram os tratados e manuais arquivísticos desde o século XVIII, e, assim, as intervenções ocorridas nos documentos institucionais e institucionalizados se tornaram corriqueiros:

No entanto, os princípios da racionalidade e cientificismo típicos do Iluminismo tiveram um efeito negativo sobre o mundo arquivístico, os novos arquivistas adotaram um método de classificação: o sistemático ou dos materiais. Isso significava separar os fundos de seu serviço original, reagrupá-los de acordo com critérios sistemáticos, pelo material dos documentos, com os quais os arquivos são desnaturados e passam a sofrer classificações contínuas, pois os critérios subjetivos que os inspiram variam. (CRUZ MUNDET, 1994, p. 41-42)¹⁸.

¹⁸ Original: Sin embargo, los principios de racionalidad y cientificismo propios de la Ilustración tuvieron un efecto negativo en el mundo archivístico, los nuevos archiveros adoptan un método de clasificación: el sistemático o de materias. Este suponía desgajar los fondos de su adscripción originaria, para reagruparlos según criterios sistemáticos, por la materia de que trataran los documentos, con lo cual los archivos se desnaturalizan y pasan a sufrir continuas clasificaciones, a medida que varían los criterios subjetivos que las inspiran. (CRUZ MUNDET, 1994, p. 41-42).

Sousa (2003), ao analisar documentos acumulados em instituições públicas brasileiras, indica que a gênese documental nesses ambientes envolve ainda um encadeamento de procedimentos administrativos (tarefas e atividades) definidos a partir das atribuições institucionais (as funções):

Os documentos são elaborados a partir de “tarefas (conjunto de ações executadas por um indivíduo, enquanto membro de uma organização e ocupante de um papel ocupacional). As tarefas, geralmente, são distribuídas a partir de atividades (que são conjuntos de procedimentos necessários para a execução de um processo ou função. As atividades são vinculadas às funções (isto é, conjunto de atividades similares e conexas ou interdependentes, de execução contínua, de caráter duradouro e sem término previsto, que provê suporte para a viabilização da missão da organização. A função indica "o que" é feito, sem detalhar "como" é feito, é vinculada à missão (é a razão da existência da organização dentro de seu campo de atuação). É a finalidade mais ampla ou o objetivo maior que engloba a contribuição social da organização, a partir das expectativas da sociedade. Deve ser de conhecimento amplo, tanto interna como externamente. Alguns sinônimos de missão geralmente utilizados pela literatura: finalidade, propósito e objetivo principal). (SOUSA, 2003, p. 268).

Ao longo do tempo, registraram-se ações e intervenções sobre os arquivos guiadas pelo objetivo da disponibilização das informações, o que envolve, em última instância, campos de disputas entre diferentes metodologias de intervenção e ainda a conquista de direitos e privilégios sobre os acervos. Nessa perspectiva, Cook (1988) delimita o objeto de estudo dos arquivos e cita duas similaridades entre os arquivos de pessoas e os públicos:

Primeiro, ambos são artefatos de registros derivados de uma atividade; os arquivos são evidências das transações da vida humana, seja ela organizacional, e, por conseguinte oficial, seja individual, e, portanto, pessoal. Diversamente de livros, programas de televisão ou obras de arte, eles não são intencionalmente criados por motivos próprios, com a possível exceção dos textos autobiográficos, mas surgem, antes, dentro de um contexto, como parte de alguma outra atividade ou necessidade, seja pessoal, seja institucional. Em segundo lugar, os arquivistas, tanto nos arquivos públicos quanto nos pessoais, frequentemente usam procedimentos técnicos e métodos práticos semelhantes, em termos de como acessam, descrevem, armazenam fisicamente e conservam os arquivos e os colocam à disposição para fins de pesquisa. (COOK, 1998, p. 131).

O autor constata uma similaridade relativa à gênese arquivística, pois, independentemente da origem, os documentos derivam das atividades de seu produtor, o que sustenta a significação orgânica entre eles; e outra, sobre a prática arquivística não diferenciada que, com frequência, tem sido aplicada a esses arquivos, públicos ou privados. E aponta uma segunda similitude na qual se assentam os campos de disputa de direitos e privilégios que citamos antes,

pois advêm da definição prévia de importância e interesse que determinados documentos teriam sobre outros. Afinal, ao partir da seleção dos conjuntos de maior interesse de pesquisa, são tomadas decisões sobre os procedimentos técnicos, a acessibilidade, a descrição, a conservação e outras atividades sobre os documentos, que faz com que profissionais reproduzam o padrão de tratamento que as instituições de guarda e preservação (bibliotecas, museus, arquivos, centros de documentação) estabelecem à medida que os acervos são incorporados, como se essas decisões metodológicas pudessem ignorar a origem dos documentos sem descaracterizá-los.

Cook (1998) sugere que esse embate entre metodologias não deveria ser o foco da questão e sim, o “por quê” de se adotarem este ou aquele procedimento. Ele observa que a origem dessa disputa está na tradição arquivística que aconteceu de modo diferenciado conforme a região do mundo. Em países como Estados Unidos, a tradição arquivística foi constituída por uma tensa divisão, referenciada na literatura, entre “duas partes distintas da profissão: a tradição de manuscritos históricos versus a tradição dos arquivos públicos” (COOK, 1998, p.130). Por outro lado, na Europa:

E em muitas de suas antigas colônias, os arquivos nacionais, via de regra, não recolhem papéis pessoais de indivíduos particulares (exceto de políticos e burocratas) em bases iguais às dos documentos oficiais do governo nacional. Esse padrão se repete nos níveis dos governos e arquivos estaduais, provinciais, regionais e locais ou municipais. Quanto ao destino dos arquivos pessoais ou dos manuscritos privados, na maioria dos países, são adquiridos pela biblioteca nacional, pelas bibliotecas regionais, ou pelas principais universidades e até mesmo por museus e por institutos de pesquisa ou documentação temáticos ou especializados. Assim é que os diversos domicílios institucionais dos arquivos públicos e pessoais reforçam suas diferenças, tanto quanto o fazem suas distintas origens e estruturas legislativas. (COOK, 1998, p. 130).

O modelo europeu parece ter influenciado a tradição arquivística brasileira de maneira marcante, posto que se observa o padrão de recolhimento de arquivos, conforme descreve o trecho acima, na formação dos acervos das principais instituições de guarda do país. Esse cenário influenciou decisivamente a formação e a conduta dos arquivistas, que, no Brasil, se percebiam, como auxiliares de outras áreas consolidadas há mais tempo, como a História e a Biblioteconomia, principalmente. Portanto, as diferentes origens dos arquivos ajudaram a delimitar não apenas as especificidades do produtor arquivístico,

mas influenciaram, também, na formação de um arcabouço teórico constituído a partir das realidades regionais que se alastraram e fundamentaram diferentes visões entre os arquivistas, quer atuem em arquivos públicos ou privados:

Os arquivos públicos ou institucionais são apresentados (e seus defensores sempre afirmam que é isso o que acontece) como acumulações naturais, orgânicas, inocentes, transparentes, que o arquivista preserva de modo imparcial, neutro e objetivo. Essa é a teoria arquivística clássica. No mundo anglófono, ela é representada por Sir Hilary Jenkinson e seus muitos discípulos. Em contraste, os arquivos pessoais são apresentados (e os arquivistas públicos, seus detratores, enfatizam isso) como mais artificiais, antinaturais, arbitrários, parciais, algo realmente mais próximo de um material de biblioteca, publicado, como as autobiografias e as memórias, do que de documentos de arquivos oficiais e públicos (COOK, 1998, p. 132).

Sobre essa visão, o cenário de separação entre arquivistas de documentos públicos e de documentos privados, para o autor canadense, carece de reflexões teóricas e superação da experiência empírica como delimitadora de intervenções metodológicas. Assim, Terry Cook (1998, p. 132) oferece como solução para esse problema de dupla visão: “uma perspectiva compartilhada sobre os arquivos, que, por sua vez, pode levar a uma nova unidade nos esforços da arquivística, centrada na formação da memória nacional” e assim respaldar o “por quê” da adoção do procedimento escolhido. Essa proposta se insere numa mudança de abordagem, suplantando aquela visão dicotômica baseada nos princípios da neutralidade, imparcialidade e objetividade – no caso dos arquivos públicos – em contraposição aos princípios da artificialidade e arbitrariedade – no caso dos privados. Nesse sentido, o propósito se desloca para a análise do processo de criação do arquivo, identificando adequadamente o produtor arquivístico, resgatando elementos contextuais, preservando vínculos orgânicos e as interrelações significativas entre os documentos.

Por outro lado, sobre os arquivos privados, formados pelo conjunto de documentos produzidos e acumulados por pessoas de direito privado, em decorrência de suas funções e atividades, podem ser de pessoas ou empresas. Reitera-se que os arquivos não são formados por quaisquer documentos, síntese entre informação e suporte, mas sim pelos documentos arquivísticos, isto é, aqueles diretamente vinculados às funções e atividades de seus produtores. Assim, os arquivos privados são constituídos, organizados e mantidos, ou destinados, por iniciativa exclusiva do seu produtor, porém, “contextualizando

esse binômio, isto é, captando na gênese administrativa do documento seus vínculos diretos com os processos e as funções responsáveis por sua existência” Lopez (2003, p. 73).

O propósito dos arquivos pessoais e das práticas de autoarquivamento tem instigado teorias sobre seu “modo de fabricação”, como denomina Philippe Artières (2010):

Se muitas vezes nos interessamos pela natureza dos arquivos pessoais e pelas práticas que lhes dão origem – a correspondência ou o diário íntimo –, e conhecemos bem as maneiras de fazer, os modelos convencionais, os modos de transmissão e as modalidades de leitura, por outro lado, nada sabemos dos modos de fabricação desse arquivo: do gesto de guardar o objeto na mala, e que dirá da fita que atamos para encerrar o maço das missivas recebidas. Qual é essa série de gestos que transforma as práticas comuns em pequenos altares singulares? Paralelamente à prática profissional do arquivamento, aquela dos arquivistas que selecionam, inventariam, acondicionam e marcam documentos, existem práticas específicas desse outro tipo de fabricação de arquivos. (ARTIÈRES, 2010, p. 45-46).

O interesse pelas práticas de arquivamento não é suficiente para desvendar a natureza dos arquivos pessoais. Tais práticas também são reconhecidas nos arquivos institucionais, porém, a diferença entre eles se verifica no grau de formalidade e no significado que cada *fabricador* arquivístico atribui aos documentos que acumula ao longo de sua vida. Pois estes – as práticas de arquivamento – se inserem num universo de muitas possibilidades e poucas formalidades. Afinal, os arquivos das pessoas, para além de documentar as atividades e interações de indivíduos com os outros entes, privados ou públicos, registram também sua “visão particular, idiossincrática e singular” (HOBBS, 2018, p. 262) de mundo. A percepção de que os arquivos das pessoas seriam como “altares singulares”, erguidos a partir de gestos subjetivos e decisões aleatórias; repletos de informações testemunhais fidedignas¹⁹ da vida dos indivíduos, contrapõe-se à noção de imparcialidade e objetividade que caracterizam os arquivos das instituições. Nesses, há uma vinculação

¹⁹ Fidedignidade: “capacidade de um documento arquivístico sustentar os fatos que atesta” (H. MACNEIL, 2000, p. 100). Está relacionada ao momento da produção do documento. Um documento arquivístico confiável é aquele que tem a capacidade de sustentar os fatos que atesta e, portanto, refere-se ao grau de completude de sua forma intelectual e de controle de seus procedimentos de criação. (RONDINELLI, 2005, p. 64).

formalmente definida entre as funções e atividades, as quais nem sempre estão explícitas naqueles.

Segundo Hobbs (2018), a natureza dos arquivos das pessoas fundamenta-se em propósitos que transcendem o contexto transacional, ou seja, na vida privada, as pessoas simplesmente produzem documentos, sem a necessidade de programas, regras ou práticas previamente definidas. Para ela:

O arquivo pessoal reflete não só o que a pessoa faz ou pensa, mas também quem ela é, como ela encara e vivencia a sua existência. Um indivíduo produz documentos para satisfazer seus interesses, seus gostos ou sua personalidade, e não porque alguma lei, estatuto, regulamento ou política empresarial o obriga a isso. (HOBBS, 2018, p. 264).

Os princípios arquivísticos, ao longo do tempo, têm sido aplicados de maneira indistinta nos diferentes fundos, e, dessa contradição entre formalidade e informalidade, emergem as dificuldades de tratá-los da mesma maneira, como ressalta André Porto Ancona Lopez:

Os arquivos pessoais, por suas características informais, testam os limites dos princípios teóricos da Arquivologia, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, os reforçam, como única salvaguarda para que tais conjuntos não percam a unicidade e coesão arquivística que os caracterizam. [...] A informalidade caracteriza os procedimentos e os documentos gerados, o que não invalida o respeito aos princípios arquivísticos na organização dos acervos. (LOPEZ, A., 2003, p. 70).

Por outro lado, a pesquisadora australiana Sue Mckemmish (1996) associa o gesto individual de guardar registros documentais ao imperativo de testemunhar e memorizar a vida. Ela propõe reflexões sobre os limites e circulação de documentos digitais e desafia a perspectiva arquivística tradicional, embora reconheça que os sentidos dos documentos são conferidos pelas relações documentárias e contextuais nas quais estão inseridos. Além disso, ela aponta o caráter contingente e instável dos novos ambientes de produção e arquivamento eletrônicos, que adiciona desafios relacionados à preservação e acesso, entre outros.

Numa perspectiva mais descritiva do conceito, Bellotto (2005) especifica gêneros documentais que formam os arquivos das pessoas, atrela categorias de atuação dos produtores ao caráter testemunhal dos conteúdos, além ressaltar o potencial desses conjuntos como fonte de pesquisa social e histórica:

Pode-se definir arquivo pessoal como o conjunto de papéis e material audiovisual ou iconográfico resultante da vida e da obra/atividade de estadistas, políticos, administradores, líderes de categorias profissionais, cientistas, escritores, artistas etc. Enfim, pessoas cuja maneira de pensar, agir, atuar e viver possa ter algum interesse para as pessoas nas respectivas áreas onde desenvolveram suas atividades; ou ainda pessoas detentoras de informações inéditas em seus documentos que, se divulgadas na comunidade científica e na sociedade civil, trarão fatos novos para as ciências, a arte e a sociedade. (BELLOTTO, 2005, p. 266).

Entretanto, o aspecto subjetivo dessa definição vincula o valor informativo dos arquivos pessoais a atividades desenvolvidas por grupos sociais específicos, convencionalmente definidos como “interessantes” a ponto de serem preservados por instituições públicas e servirem como fontes de pesquisa. O que os tornam dependentes de uma avaliação prévia do interesse público que cada conjunto possa ter e, também, denota uma concepção restrita sobre os indivíduos e seus documentos.

Por sua origem, o Arquivo de Mário de Andrade é um arquivo privado, posto que constituído por uma pessoa física e não por uma pessoa jurídica ou organização coletiva. Pelas características citadas acima, registra as atividades de um indivíduo relevante para a área cultural que, conseqüentemente, produziu informações inéditas na sua área de atuação. Além disso, Mário de Andrade, por sua maneira de pensar, agir, viver – como escritor, poeta, intelectual e pesquisador da cultura – suscita o interesse cultural que pode ser pesquisado no acervo documental acumulado ao longo da sua vida, composto por documentos de cunho arquivístico, bibliográfico e museológico: legado para a literatura, a música, a política cultural do país, enfim, uma pessoa de relevo social e intelectual no seu tempo.

Numa visão mais ampla, Catherine Hobbs (2018, p. 268) propõe uma abordagem na qual “o arquivo pessoal não deveria ser tratado como se contivesse apenas evidências diretas, mas como lugar de *múltiplos construtos* – de uma pessoa defendendo e combatendo ideias, do eu e de outros, ainda que simultaneamente contradizendo, convencendo e inventando”. Essa abordagem tem sido aplicada pela pesquisadora em seu trabalho com arquivos de poetas, romancistas e teatrólogos, bem como de organizações e pessoas ligadas à literatura, como tradutores e pequenas editoras, na Biblioteca e Arquivo Nacional do Canadá. Portanto, as reflexões dela levam em consideração as

características específicas dos arquivos de escritores: “o arquivo de um escritor, à medida que se avoluma ao longo do tempo, revela o penoso trabalho necessário para fazer uma literatura verdadeiramente de qualidade, mas também diz muito a respeito da evolução da personalidade e do caráter do autor” (HOBBS, 2018, p. 263).

Camargo (2009), ao tratar do tema, sugere a utilização da expressão “arquivos de pessoas” para designar esses conjuntos documentais e distingui-los daqueles de origem institucional, quando ambos são de caráter privado. Para ela, é preciso rever:

O sentido da expressão ‘arquivos pessoais’. Embora se admita seu uso na comunidade arquivística brasileira, o mais correto seria dizer arquivos de pessoas (desta ou daquela pessoa, tratada individualmente) ou de categorias ocupacionais (de estadistas, de literatos, de cientistas etc.). (CAMARGO, 2009, p. 28).

São três as evidências que Camargo (2009, p. 28) lista e que apontam para a necessidade de adequação da nomenclatura desses arquivos, pois referem-se a situações corriqueiras nas quais a expressão *arquivos pessoais* é aplicada indistintamente: a) quando indicam conjuntos documentais sobre pessoas presentes nos arquivos institucionais: prontuários médicos, dossiês funcionais ou pastas de estudantes, por exemplo; b) as parcelas do arquivo acumulado por uma pessoa que não são resultado do exercício de suas funções públicas, pois seria difícil perceber com clareza “o limite preciso entre o público, o oficial e o pessoal”²⁰; c) aos documentos de identificação ou identitários, como o título de eleitor, a carteira de identidade, a certidão de nascimento, entre outros, genericamente agrupados na categoria arquivos pessoais. Para a autora, o fenômeno também acontece quando se generalizam todos os documentos do arquivo de uma pessoa a partir de seu atributo mais relevante, como: “arquivos literários, arquivos científicos, arquivos políticos, arquivos militares, arquivos religiosos, etc.” (CAMARGO, 2009, p. 28). Essas situações práticas indicam que

²⁰ WILLIAMS, Caroline. Personal papers: perceptions and practices. In: CRAVEN, Louise (Ed.). What are archives? Cultural and theoretical perspectives: a reader. Hampshire: Ashgate, 2008. p. 53-67. (APUD, Camargo, 2009, p. 37)

é preciso problematizar as diferentes perspectivas de abordagem dos arquivos e seus produtores.

Uma questão problemática destacada pela autora envolve a fragmentação dos arquivos pessoais, caso nos quais as instituições se interessam apenas pela preservação dos documentos relativos à criação artística do titular, apesar de o arquivo ser conceitualmente uma “somatória de elementos articulados e indissociáveis” (CAMARGO, 2009, p. 29), privilegiando e hierarquizando alguns documentos em detrimento de outros. Quando trata-se de arquivos de artistas e escritores, então, há uma aparente predileção por aqueles:

Documentos remanescentes dos estágios anteriores e das versões da obra: esboços, minutas, rascunhos, originais, matrizes, negativos etc. A suposição de que tais documentos possam oferecer indícios da gênese e do desenvolvimento dos processos de criação, conhecimento e tomada de decisões passa então a justificar a cisão entre o que se julga extremamente relevante para a pesquisa (a obra e suas formas – estágio de preparação e transmissão de documentos) e o que é secundário, a ponto de ser descartado. Muitas das operações seletivas que integram o protocolo de aquisição chegam a rejeitar *in limine* certas espécies, destituindo o conjunto de parcelas que ajudariam a compor uma representação mais completa da trajetória do ente produtor. (CAMARGO, 2009, p. 29).

Às reflexões sobre os arquivos de pessoas e sua nomenclatura Camargo (2009) acrescenta indagações sobre os critérios e as políticas de formação de acervos em instituições públicas de custódia. Ela considera o fato de se atribuírem valor permanente aos arquivos de pessoas que alcançaram alguma notoriedade em seu campo de atuação – seja na literatura, nas artes, na política e outras áreas, em detrimento dos demais – por isso, tais avaliações poderiam interferir na representatividade dos acervos e, conseqüentemente, nas possibilidades de pesquisa. São corriqueiras as decisões sobre incorporação de acervos baseadas no valor cultural que eles possuem, pois, “o valor simbólico ou estético dos documentos tem alta prioridade, como acontece com todo tipo de registro cultural, e esses critérios sem natureza definida constituem um dos mais importantes valores para muitos arquivos pessoais (HOBBS, 2018, p. 273).

O traço comum aos arquivos institucionais e pessoais é a finalidade prática decorrente da necessidade de registro das ações e costumes de seus produtores. No entanto, os documentos das pessoas são produzidos,

acumulados e preservados (ou destruídos) numa lógica de decisões e interesses individuais, ao passo que os institucionais são produzidos, mantidos, descartados ou acessados a partir de regras previamente definidas. As atribuições de organizações e empresas seguem uma conformação para além dos indivíduos nelas envolvidos. Há uma previsibilidade normativa que orienta esses produtores arquivísticos, o que não se verifica nos arquivos das pessoas.

Em geral, os arquivos das pessoas estão sujeitos aos desígnios de seu produtor e, não raro, são constituídos simultaneamente por coleções variadas, obras de arte, livros, roupas, móveis, objetos pessoais, fotografias, entre outros. O que não anula a condição arquivística da parcela de documentos assim constituída e que deve ser tratada como tal. Por isso, o tratamento técnico pode contemplar diferentes abordagens conforme o caso e as características dos documentos que compõem o acervo em questão, numa perspectiva harmônica e não compartimentada. Portanto, “compreendendo o documento de arquivo na sua acepção, facilmente será também perceptível que ele não tem significado enquanto entidade individual ou distante de seus pares” (DUARTE, FERREIRA, OLIVEIRA, 2013, p. 304), importando considerar o contexto orgânico de produção dos documentos.

Para finalizar, apresentamos uma síntese das características dos arquivos de pessoas extraídas do texto de Catherine Hobbs (2018), que sugere algumas reflexões sobre o valor dos documentos de indivíduos:

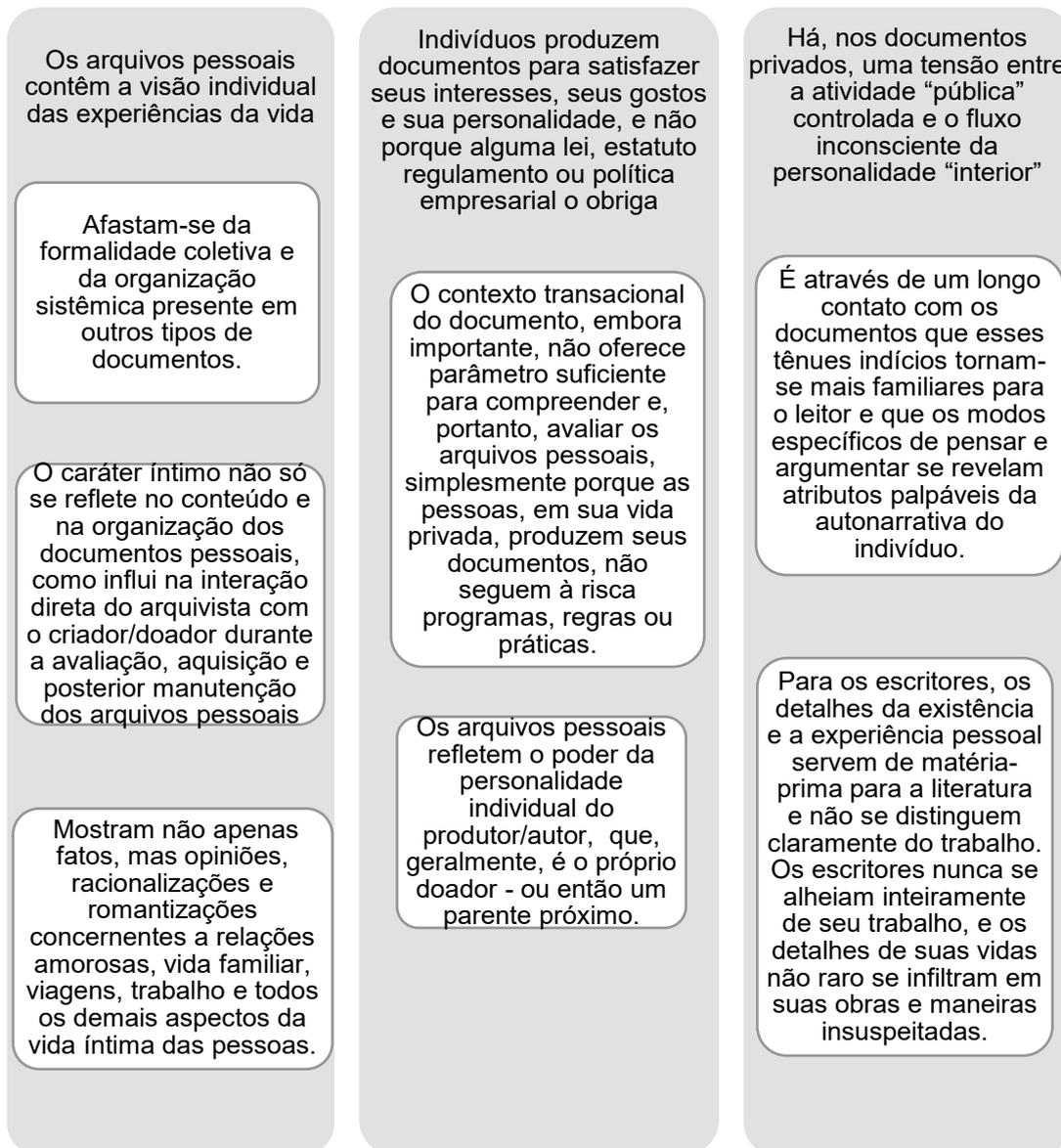


Figura 4 – Síntese das características dos arquivos pessoais
 Fonte: adaptado de Hobbs (2018)

1.4 Gênese arquivística e crítica genética

Este capítulo trata dos aspectos teóricos relativos à gênese arquivística, entendida a partir da gênese da informação, primeira etapa do Ciclo da Informação. São demonstrados em linhas gerais os modelos de análise tradicionalmente adotados pela Arquivologia e pela Diplomática para compreender a gênese documental. Propomos ainda uma discussão inicial sobre a possibilidade de articulação entre a gênese arquivística e a Crítica Genética como abordagens complementares, e não excludentes, a serem aplicadas aos arquivos das pessoas.

A gênese arquivística ou gênese documental pode ser entendida como o conjunto de elementos que contribuem para a formação de um arquivo. É um caminho seguro para a garantia da ordem original e para orientar a intervenção dos arquivistas (SOUSA, 2003). Entretanto, no ideário relativo à formação e desenvolvimento de arquivos, há autores que partem de uma concepção estruturalista²¹ e entendem a “gênese documental como ponto de partida de um processo de significação, de sentido” (ARANA, 2013, p. 47). Essa autora compreende os arquivos como parte de uma rede relacional estruturada a partir do princípio da organicidade, no qual os documentos explicitam a teia de relações representativas das atividades do originador dos arquivos. Sob esse ponto de vista, a gênese documental reveste-se do caráter metodológico necessário para a superação da abordagem empírica comumente utilizada na Arquivologia.

O cerne do argumento de Arana (2013) está na caracterização dos arquivos como estruturas dotadas de uma “totalidade de sentido”, formadas por partes que se inter-relacionam de modo específico, pelo vínculo arquivístico. Assim, a busca de sentido estaria baseada nas seguintes premissas, segundo ela:

Os arquivos são estruturas/redes relacionais, nas quais a narrativa é o fio que entrelaça os documentos para se obter um tecido significativo,

²¹ A concepção estruturalista (doutrina filosófica) considera a noção de estrutura fundamental como conceito teórico e metodológico. Sendo a estrutura um conjunto de elementos que formam um sistema, um todo ordenado de acordo com certos princípios fundamentais (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2008, p. 96).

dato pela sucessão temporal de ações neles representadas. Sobre o estatuto da narrativa, como elemento permanente dos sistemas arquivísticos, por reconhecer na organicidade, o vínculo que venha garantir na e pela narrativa a totalidade de sentido. (ARANA, 2013, p. 47).

O problema dessa concepção aplicada à gênese documental é que a autora considera factual a existência de uma intencionalidade discursiva nos arquivos voltada para a formação da memória social. O que contradiz vários teóricos da Arquivologia: H. Jenkinson (1922); T. Eastwood (1993); A. Menne-Haritz (1994, 1998); L. Duranti (1995); Y. Geoffrey (2007, 2008); B. Delmas (2010); entre outros, que ressaltam a predominância do contexto em relação ao conteúdo:

Como prerrogativa dos documentos de arquivo, a autenticidade sobrepõe-se a seu conteúdo informativo. [...] qualquer que seja o teor das informações neles contidas – exploradas de inúmeras maneiras, com diversos propósitos e sob diferentes perspectivas teóricas pelos pesquisadores –, o valor probatório dos documentos de arquivo continua a recair, com exclusividade, sobre as ações de que se originaram. (CAMARGO, 2009, p. 435).

Por outro lado, os estudos de gênese documental não são uma novidade para os arquivistas. Bellotto (2005, p. 45) afirma que convém a esses profissionais o aprofundamento dos estudos das origens dos documentos como maneira de entendê-los desde o momento da sua produção. Para isso, ela indica dois métodos de estudo, o diplomático e o tipológico:

A análise ou partição diplomática é realizada para efeitos de compreensão do documento do ponto de vista tanto da autenticidade jurídica quanto da fidedignidade do conteúdo. Quando se parte da diplomática, o elemento inicial é a decodificação do próprio documento, sendo suas etapas: da anatomia do texto ao discurso, do discurso à espécie, da espécie ao tipo, do tipo à atividade, da atividade ao produtor. Quando se parte da análise tipológica (arquivística), o elemento inicial tem que ser necessariamente a entidade produtora, sendo o percurso: da competência à estrutura, da estrutura ao funcionamento, do funcionamento à atividade refletida no documento, da atividade ao tipo, do tipo à espécie, da espécie ao documento. (BELLOTTO, 2005, p. 61, com adaptações).

Nesse excerto a autora apresenta dois percursos metodológicos que descreveremos em linhas gerais. O primeiro, a partir da Diplomática, conforme define Luciana Duranti (1995), e seu objeto de estudo, o documento escrito:

A evidência que se produz sobre um suporte (papel, fita magnética, disco, lâmina de metal, máquina de escrever, impressora etc.) ou um dispositivo que grava imagens, dados ou vozes. O adjetivo “escrito” não é usado em Diplomática em seu sentido de ato em si (escrito, arranhado, traçado ou inscrito), mas sim em um sentido que se refere

ao propósito e resultado intelectual da ação da escrita, esta é a expressão das ideias de uma forma que é objetivada (documental) e sintática (regida por regras de organização). (DURANTI, 1995, p. 17, tradução nossa)²².

A Diplomática como disciplina autônoma surge no século XVII com a obra *De Re Diplomatica Libri VI*, de autoria do beneditino Don Jean Mabillon, no ano 1681. Nessa obra em seis partes, ele estabelecia as regras fundamentais da análise crítica dos documentos e respondia a obra de outro religioso, o jesuíta Daniel Van Papenbroeck, que em 1675 anunciou princípios gerais para estabelecer a autenticidade de pergaminhos antigos e declarava erroneamente que um diploma (documento) de Dagoberto I era falso. Como consequência desse tratado, caíam em descrédito todos os diplomas merovíngios preservados no monastério beneditino de San Denis, para onde Jean Mabillon havia sido chamado para escrever sobre a vida dos santos beneditinos. Essa foi a chamada “guerra diplomática” que marcou o nascimento de duas disciplinas, a Diplomática – que estuda a estrutura formal e a autenticidade dos documentos – e a Paleografia – que estuda a escrita e suas variações através do tempo.

Para Luciana Duranti, o documento no sentido diplomático é bem mais amplo:

Cualquier documento escrito en sentido diplomático contiene información transmitida o descrita por medio de reglas de representación que son en sí mismas evidencia del intento de transportar información: fórmulas, estilo burocrático y literario, lenguaje especializado, técnicas de entrevista y cosas por el estilo. Estas reglas que llamamos *formas* reflejan estructuras políticas, legales, administrativas y económicas, así como cultura, hábitos, mitos y constituyen una parte integrante del documento escrito porque formulan o condicionan las ideas a los hechos que elegimos para que sean el contenido de los documentos. La forma²³, de un documento es por supuesto al mismo tiempo *física e intelectual*. (DURANTI, 1995, p. 17).

²² Original: La evidencia que se produce sobre un soporte (papel, cinta magnética, disco, lámina, máquina de escribir, impresora etc.) o de un aparato que **graba imágenes**, datos y/o voces. El adjetivo “escrito” no se usa en Diplomática en su sentido de un acto *per se* (escrito, rayado, trazado o inscripto) sino más bien en un sentido que se refiere al propósito y al resultado intelectual de la acción de escribir, esto es la expresión de ideas en una forma que es a la vez objetivada (documental) y sintáctica (regida por reglas de ordenación). (DURANTI, 1995, p. 17, grifo nosso).

²³ Destaca-se que o conceito de *forma* apresentado por Duranti é distinto do utilizado por Camargo e Bellotto (1996, p. 39), que o definem como “estágio de preparação e de transmissão de documentos: cópia, minuta, original, rascunho”.

A análise pelo método diplomático se ocupa de decodificar o documento arquivístico, conforme Bellotto (2005, p. 61), seguindo as etapas abaixo:

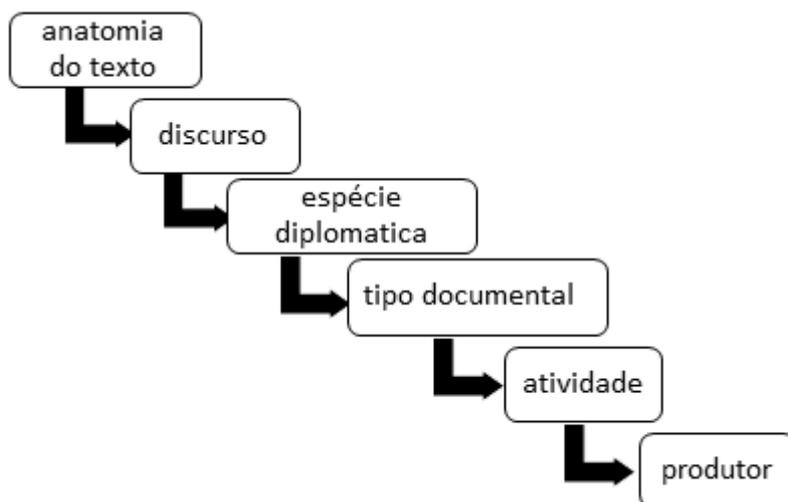


Figura 5 – Sequência de etapas da análise diplomática
Fonte: adaptado de Bellotto (2005, p. 61)

Na sequência de etapas representada acima (Figura 4), a perspectiva de análise inicia-se no documento, expressão da vontade que se origina com a finalidade de cumprir um propósito. A análise diplomática visa reconstituir a gênese arquivística a partir da “anatomia do texto” do documento que expõe um discurso²⁴, que por sua vez delimita a *espécie diplomática*, cuja configuração é estabelecida por convenção, ou seja, é uma “espécie documental que obedece a fórmulas convencionadas” (CAMARGO; BELLOTTO, 1996, p. 34). À espécie diplomática, adiciona-se o atributo administrativo que ela representa em função da atividade do produtor, caracterizando assim o *tipo documental*: “configuração que assume uma espécie documental de acordo com a atividade que gerou” (CAMARGO; BELLOTTO, 1996, p. 74). Portanto, o roteiro de análise pelo método diplomático parte da identificação das espécies documentais diplomáticas, sua configuração interna e externa, em direção ao produtor arquivístico, elemento final desse processo.

²⁴ O discurso diplomático é aplicado a um quadro redacional no qual se insere o ato escrito. Os elementos semânticos são fórmulas preestabelecidas. Existem regras de composição codificada, mesmo havendo pequenas modificações não substanciadas (BELLOTTO, 2005, p. 52), não se confunde com a narrativa supostamente contida nas estruturas de arquivo como propõe Arana (2013).

O segundo método parte da perspectiva da análise tipológica, que tem como ponto de partida o princípio da proveniência, que visa identificar os vínculos orgânicos dos conjuntos documentais. Para Bellotto (2005, p. 52), “a tipologia documental é a ampliação da diplomática na direção da gênese documental e de sua contextualização nas atribuições, competências, funções e atividades da entidade geradora/acumuladora”. Nessa sequência de etapas, representada abaixo (Figura 6), o ponto de partida para a análise documental parte da entidade produtora, como segue:

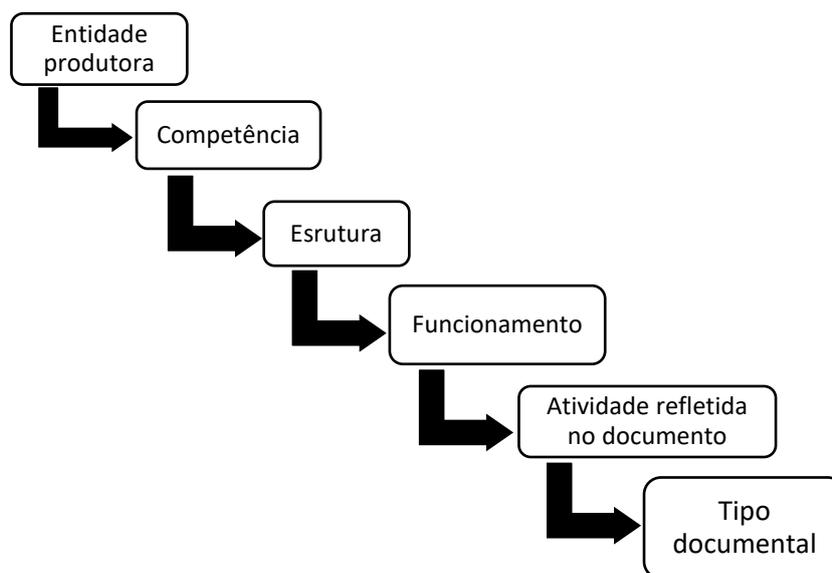


Figura 6 – Sequência de etapas da análise tipológica
Fonte: adaptado de Bellotto (2005, p. 61)

Uma diferença importante entre os dois modelos, além da evidente escolha do ponto de partida, é que se observa uma hierarquização conceitual que modifica o percurso da análise. No primeiro modelo, o de análise diplomática, se inicia pela anatomia do texto e do discurso materializados numa “espécie diplomática” (aquela que obedece a fórmulas convencionadas) que antecede à identificação do tipo documental. No segundo modelo, o de análise tipológica, parte-se da entidade produtora, suas competências, estrutura e funcionamento que são materializados em atividades refletidas em documentos, chegando ao tipo documental que “resulta da espécie documental aliada à atividade concernente” (BELLOTTO, 2005, p. 89). Essa diferença ocorre porque há uma especificidade da Diplomática contemporânea que considera a espécie como “unidade arquivística elementar” (TOGNOLI, 2013, p. 114) para a

compreensão de um todo complexo, por meio das relações que ela mantém com os outros documentos do mesmo fundo.

Por outro lado, a análise tipológica visa identificar os tipos documentais, que derivam das atividades desenvolvidas por seus produtores, podendo gerar um ou vários tipos documentais que tendem a “caracterizar coletividades; sua denominação sempre corresponde à espécie anexada à atividade concernente e vale como conjunto documental representativo da atividade que caracteriza (BELLOTTO, 2005, p. 57). Em síntese, a análise diplomática ocupa-se da espécie documental, padrão convencionado por meio de fórmulas e estruturas discursivas previamente estabelecidas; e a análise tipológica interessa-se pelo estudo dos tipos documentais derivados das funções desenvolvidas pelas instituições e, como indica o *Grupo de Trabajo de Archiveros Municipales de Madrid*, no Manual de tipologia documental de los Municipios: “cada função se traduz em um ou vários tipos documentais”²⁵ (1988, p. 12).

Os dois modelos citados são tradicionalmente utilizados para estudar documentos arquivísticos institucionais, onde as definições de competência, estrutura e funcionamento são formal e previamente estabelecidas. Desse contexto resultam os documentos diplomáticos, tidos como: “testemunhos escritos, juridicamente válidos, revestidos de determinadas formalidades, destinados a servir de prova legal de fatos e os escritos de qualquer natureza, histórica, legal e administrativa que se encontram conservados nos arquivos”²⁶ (REAL DÍAZ, 1970, p. 4), caracterização que, a rigor, não circunscreve a totalidade e a potencialidade dos documentos das pessoas.

Segundo Natalia Tognoli (2014), a aproximação da Diplomática com a Arquivologia ocorreu:

[...] sobretudo com a enunciação do princípio da proveniência (1841) e a publicação de manuais importantes, como o Manual de arranjo e descrição de arquivos (1890), da Associação dos Arquivistas Holandeses, o *Manual of Archive Administration* (1922), de sir Hilary

²⁵ Original: “cada función se traduce en uno o varios tipos documentales”.

²⁶ Original: “testimonios escritos, legalmente válidos, revestidos de determinadas formalidades, destinados a ser prueba jurídica de un hecho y los escritos de cualquier clase, de índole histórica, legal y administrativa que se conservan en los archivos.” (REAL DÍAZ, 1970, p. 4, tradução nossa).

Jenkinson, e o *Manual di Archivistica* (1928), de Eugenio Casanova. (TOGNOLI, 2014, p. 95).

A associação da Diplomática com a Arquivologia tem sido útil para o estudo da gênese dos documentos, considerando que a diferença entre as duas disciplinas parte do seguinte enfoque: “de um lado, a Diplomática tende a individualizar cada documento, enquanto a Arquivologia busca a inserção de cada documento em conjuntos mais amplos, caracterizados pelas atividades que os produziram” (LOPEZ, A., 2012, p. 23). Essas atividades derivam de funções que devem ser investigadas de modo analítico, por meio de pesquisa histórica, como afirma Schellenberg (1980):

Urge saiba como foram criados os papéis. Se se ocupa com os oriundos de entidade orgânica, como uma repartição governamental, cumpre se inteire de sua estrutura e funções; se com os pertinentes a um indivíduo, da sua vida e atividades. (SCHELLENBERG, 1980, p. 99).

Nessa perspectiva, o modelo funcional de classificação dos documentos é apresentado como uma opção cuja “fundamentação está no contexto de criação e uso dos documentos e não no conteúdo do próprio documento” (SOUSA, 2022, p. 8), ou, como afirma Eric Katelaar, para “reconstruir o itinerário dos documentos desde a sua criação até sua guarda nos arquivos (2018, p. 194). Proposto por Schellenberg em meados dos anos 1950 e instrumentalizado por meio da adoção de quadros funcionais, o modelo pretendia substituir a classificação por materiais, utilizada na época, e que se baseava na distinção entre atividades substantivas e atividades auxiliares.

Barbadillo Alonso (2007) explica que em 1969 Francisco L. Borrel apresentou na Espanha uma proposta de classificação funcional baseada na distinção entre os serviços gerais e os operativos. Ainda na Europa, no início dos anos 1980, o *Grupo de Trabajo de Archiveros Municipales de Madrid*, acima referenciado, elaborou um estudo dos tipos documentais²⁷ a partir das funções desenvolvidas pela municipalidade de Madri – Espanha, uma instância pública.

²⁷ Para os arquivistas da municipalidade de Madrid, os tipos documentais derivam das funções desenvolvidas pelos órgãos e são a expressão das diferentes atuações da Administração refletidas em um determinado suporte, com as mesmas características internas que determinam seu conteúdo. (1988, p. 12). Essa definição, no contexto arquivístico brasileiro, pode induzir entendimentos equivocados em relação a outros termos relacionados (como espécie, formato, etc.), ressaltado o caráter preliminar dos estudos tipológicos.

Para tanto, eles criaram um modelo de questionário com dez pontos e lograram delimitar um quadro com aqueles utilizados num determinado âmbito de atuação estatal, cujos parâmetros são: a denominação – imposta desde a origem; a definição – geralmente extraída da legislação; e as características externas:

[...] aquelas que se referem à materialidade dos documentos: meio pelo qual se transmite a mensagem (textual, gráfico, audiovisual e legível por máquina); suporte, ou seja, o material em que se apresenta o documento (papel, fita magnética...); formato ou configuração física do documento, que depende do material e da manipulação que se utiliza para criá-lo (processo, livro...); e forma, se se trata de um original ou uma cópia.²⁸ (GRUPO DE TRABAJO DE ARCHIVEROS MUNICIPALES DE MADRID 1988, p. 15, tradução nossa).

No Brasil, Heloisa Bellotto (1982, 1990, 2002) foi a primeira a tratar o tema dos estudos tipológicos nos arquivos e influenciou toda uma geração de arquivistas. Entre as possibilidades de classificação documental baseada nas funções desempenhadas pelo produtor, duas se consolidaram: a abordagem estrutural e a funcional. A abordagem ou método estrutural, mais amplamente utilizada, considera como primeiro critério a estrutura organizacional do produtor, geralmente definida por um organograma. E, em segundo lugar, as atribuições estabelecidas em documentos como estatutos, regimentos, contratos ou normas que delimitam sua atuação. Esse tipo de abordagem justifica-se na classificação de arquivos de instituições, públicas ou privadas, ou de organizações coletivas, que têm suas estruturas hierárquicas bem delimitadas. Porém, no caso dos documentos das pessoas, a inexistência de estruturas e atribuições predefinidas inviabiliza essa abordagem.

A abordagem funcional, por sua vez, fundamenta-se nas funções do produtor arquivístico. Sousa (2022, p. 7) indica que a criação da norma ISO 15.489: 2001, que recomenda o desenvolvimento de planos de classificação de documentos de arquivo baseados na análise de funções, atividades e processos de trabalho, impulsionou autores a sustentarem o uso desse modelo nas

²⁸ Original: “[...] aquellos que se refieren a la materialidad de los documentos: clase o medio por el que se transmite el mensaje (textual, gráfico, audiovisual y legible por máquina); soporte, es decir, el material en que se presenta el documento (papel, cinta magnética...); formato o configuración física del documento, que depende de la materia soporte y de la manipulación que se ha llevado a cabo para crearlo (expediente, libro...); y forma, si se trata de un original o de una copia.” (GRUPO DE TRABAJO DE ARCHIVEROS MUNICIPALES DE MADRID 1988, p. 15).

instituições, entre eles: Duranti *et al.* (2002), National Archives of Australia (2003), Shepherd e Yeo (2003), Roberge (2011; 2016), Caravaca (2017).

Contudo, identificar as funções pode ser um grande desafio nas situações em que os arquivos são abandonados, acumulados desordenadamente – formando as massas documentais acumuladas, cujo contexto original não há como reconstituir, ou mesmo no caso dos arquivos que passaram por intervenções que os rearranjam a partir das informações de conteúdo (fotografias vídeos, fitas etc.). O problema adquire outra configuração quando relacionado aos documentos criados por indivíduos no exercício de suas funções públicas, os quais, não raro, se imiscuem com aqueles produzidos a partir de funções privadas. Como dissociar objetivamente as funções, públicas e privadas, do indivíduo e, conseqüentemente, dos documentos que são produzidos, acumulados ao longo da sua vida? Esse problema perpassa a condição dos documentos privados de pessoas.

Ao pesquisar sobre o problema da padronização indiscriminada de procedimentos técnicos na organização de arquivos privados,²⁹ Lopez, A. (1994) inova ao propor uma abordagem funcional que se baseia não apenas nas funções como principal critério para classificação de arquivos, mas no desenvolvimento de “instrumentos metodológicos” específicos para cada tipo de acervo Segundo ele: “a proposta de que o arranjo funcional não seja pautado somente pelas funções dos documentos, mas também pelas espécies documentais, isto é, um arranjo tipológico, requer o estabelecimento prévio das tipologias documentais específicas a cada modalidade de acervo, de acordo com sua própria natureza (LOPEZ, A., 1999, p. 72). O autor defende a tese de que as funções são mais duradouras que a estrutura, por isso, um instrumento de classificação fundamentado nas funções e espécies documentais seria mais estável e, ao mesmo tempo, flexível a adaptações que porventura ocorram nas instituições.

²⁹ Dissertação de mestrado intitulada *Tipologia documental de partidos e associações políticas brasileiras*, defendida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em História Social – Universidade de São Paulo (USP), no ano de 1994, sob orientação de Ana Maria de Almeida Camargo.

O intuito da proposta, segundo o autor, é evitar comparações de universos semelhantes e homogeneização das características dos elementos (arquivos privados) envolvidos. Ou seja, cada arquivo é único e deve ser abordado a partir de seus aspectos constitutivos originais. O que não significa que seja tarefa trivial, afinal:

A confecção de tal instrumento é complexa, pois supõe uma identificação preliminar das funções desempenhadas, principalmente no nível formal/legal, para, a partir daí, identificar nos documentos as espécies presentes em cada função principal, bem como determinar outras funções além do nível formal/legal. Com a conjunção desses elementos, pode-se elaborar a tipologia documental e, por extensão, séries tipológicas. (LOPEZ, A., 1999, p. 72).

A pesquisa de Lopez, A. detém-se sobre os arquivos de partidos e associações políticas, portanto, trata de arquivos privados de entidades coletivas formalmente constituídas, os quais, por natureza, são diferentes dos arquivos privados de pessoas. Estes, como já dissemos, são constituídos de maneira informal, segundo os critérios e decisões do produtor arquivístico.

No entanto, faremos uma aproximação metodológica com o objetivo de compreender a gênese arquivística de documentos fotográficos integrantes de arquivos de pessoas, partindo da análise tipológica, que se inicia na identificação do produtor arquivístico; em seguida o estabelecimento de categorias informacionais que possibilitem a delimitação das funções dos documentos e das espécies a elas relacionadas. Os resultados foram analisados pelo viés da Fotodocumentação. Esta, por sua vez, fundamenta-se no conceito de Ciclo da Informação, mais especificamente, parte da gênese da informação, e permite a compreensão do documento fotográfico como informação registrada num suporte, considerando os aspectos informacionais de contexto e visualidade.

A tese defendida nesta pesquisa é de que a gênese arquivística de documentos fotográficos vincula-se às relações orgânicas do produtor e pode ser compreendida por meio do Ciclo da Informação. Para tanto, investiga-se a gênese arquivística, que pode ser recomposta a partir de parâmetros definidos como funções e atividades do produtor arquivístico, seus motivos e necessidades probatórias. Ao passo que a gênese da informação, nos arquivos das pessoas, não está balizada pelas interações do titular do arquivo com finalidades profissionais, comerciais ou governamentais, o denominado contexto

transacional, “simplesmente porque as pessoas, em sua vida privada, produzem seus documentos, não seguem à risca programas, regras ou práticas” (HOBBS, 2018, p. 266). Essa produção documental a que se refere a autora pode significar acumulação diversificada de documentos em face de aspectos sutis como predileção, autoproteção ou celebração pessoal.

Assim, a gênese da informação, por sua amplitude, abarca a gênese arquivística, restrita ao contexto transacional. A gênese da informação pode incluir estudos, por exemplo, sobre os caminhos institucionais e os significados culturais dos arquivos das pessoas, desdobramentos baseados no valor das informações neles contidas e suas possibilidades de pesquisa e divulgação, que podem ser do interesse de outras disciplinas como a Crítica Genética³⁰ ou a História.

Esta pesquisa restringe-se a investigar a gênese arquivística de documentos fotográficos de arquivos de pessoas, a qual, supomos, pode ser reconstituída por meio da identificação das conexões formais e lógicas existentes entre os documentos e seu produtor. Essa gênese inclui tanto a identificação do seu titular quanto a incorporação de documentos ao arquivo com o objetivo de comprovar uma ação.

A hipótese é de que é possível recompor a gênese e distinguir os documentos fotográficos de origem arquivística daqueles de origem não arquivística. Essa distinção justifica-se à medida que os mesmos documentos podem ser analisados por campos de estudos distintos, mas complementares, como a Arquivologia e a Crítica Genética. Essa relação de complementaridade pode propiciar abordagens coexistentes e não excludentes de tratamento técnico dos arquivos fotográficos das pessoas.

A abordagem focada na gênese não despreza as demais fases do Ciclo da Informação (organização, recuperação e comunicação da informação), mas se restringe aos momentos iniciais que se refletem na organização do arquivo fotográfico selecionado. Se, por um lado, a Fotodocumentação constitui-se como uma área transversal interessada nas questões epistemológicas do documento

³⁰ O termo “crítica genética” foi usado pela primeira vez por *Louis Hay*, em 1979, numa coletânea de texto, *Essais de Critique*, conforme *Almuth Grésillon* (1991, p. 7).

fotográfico, a Crítica Genética pesquisa os processos de criação artística e permite resolver a lacuna deixada pelo modelo de reconstituição da gênese que o Ciclo da Informação não contempla.

Segundo Philippe Willemart, a Crítica Genética passou por transformações:

[...] até recentemente, achavam que a crítica genética devia estudar estritamente o manuscrito e os processos de criação. Hoje, a Crítica Genética ampliou seu campo nos dois extremos, o dos começos e dos fins. A montante, a crítica genética abrange desde o universo mental do escritor até as marginálias dos livros, sua correspondência passiva e ativa, os livros consultados e o estudo de *exogênese* em geral, em aval, a crítica genética estuda o acabamento por outros da obra inacabada (a obra de Marcel Proust terminada por Roberto, seu irmão), as encenações diversas de uma peça de teatro ou as apresentações de uma mesma partitura musical, as “edições” sucessivas de um texto ou de quadro pelo autor. (WILLERMART, 2002, p. 167)

Um aspecto importante é que, no caso da gênese artística, a princípio, buscavam-se os “documentos de processo”, ou seja, aqueles que “independentemente de sua materialidade, contêm sempre a ideia de registro. [...] são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo” (SALLES, 2000, p. 35-36). Tal conceito ampliou-se, e acredita-se que a gênese artística também pode se manifestar nos arquivos fotográficos de pessoas, pois constatam-se as duas origens, a arquivística e a artística nesses documentos. Curiosamente há uma convergência conceitual entre a Arquivologia e a Crítica Genética, que, por razões distintas, já adotaram o termo manuscritos³¹, uma em relação às obras literárias, e a outra ao equipará-los aos documentos dos arquivos privados:

Nos tempos de Jenkinson ou Schellenberg, o que hoje chamamos de arquivos privados corresponderia a manuscritos privados, manuscritos históricos ou coleções de manuscritos [...]. Arquivo privado é uma denominação mais abrangente do que manuscritos, pois inclui documentos digitais e mídia não textual, mas também se aplica a fundo de proveniência privada, o que não seria o caso dos “manuscritos históricos”, segundo aqueles dois autores seminais. (FISHER, 2018, p. 334).

³¹ Conforme Salles e Cardoso (2007, p. 45): “nos estudos de crítica genética de literatura, o termo manuscrito já não era usado, limitando-se a seu significado de ‘escrito à mão’. Dependendo do escritor, podíamos nos deparar com documentos escritos à máquina, à mão, digitados no computador ou provas de impressão, que receberam alterações por parte do próprio autor”.

Nos arquivos das pessoas, o documento fotográfico, assim como os demais, deve ser tratado “a partir do conjunto de documentos a que pertence, respeitando valores de organicidade e unicidade” (DUARTE, *et al* 2013, p. 315). Essas autoras denominam organicidade e unicidade como “valores”, mas são duas características dos documentos arquivísticos nem sempre consideradas na abordagem dos demais documentos. O que pode comprometer o rastreamento da gênese arquivística, porque algumas intervenções desconsideram o fato de que o sentido da existência de documentos fotográficos depende exclusivamente dos registros contextuais anotados em outros documentos, como destaca Hobbs (2018):

O que dizer, por exemplo, das anotações dos escritores? Essas notas são substitutivas de um processo e um modo de vivenciar experiências; escritas para ninguém, são instrumentos criados pelo escritor para estimular seu próprio trabalho. E, no entanto, num contexto documental, há profissionais que descartam essas anotações como material não arquivístico – o que vale também para diários pessoais, relatos de viagens, apontamentos de cunho espiritual, listas de lembretes e até mesmo alguns **álbuns de fotografias** criados para uso pessoal apenas com a finalidade de estimular a memória e a reflexão. (HOBBS, 2018, p. 266, grifo nosso).

O interesse pelos arquivos de pessoas notáveis advém do reconhecimento do valor informativo de seus documentos como fonte de pesquisa para a reconstituição do processo criativo de suas obras literárias. Parte dos arquivos são de interesse da Crítica Genética, que se interessa pelos manuscritos originais e outras formas documentais prévias, como as citadas no excerto acima (esboços, minutas, rascunhos, matrizes, negativos fotográficos). A tentativa sistemática de reconstituição do instante criador passa pela busca de sequências de ideias que sejam inteligíveis e vinculáveis ao ato artístico, o que inclui a valorização do conjunto e do contexto

Os estudos críticos genéticos, à medida que passaram a tratar de processos criativos, depararam-se com situações adversas, em que os arquivos das pessoas não foram preservados ou estão dispersos em outros – como as correspondências trocadas entre autores –, nem sempre passíveis de serem contrastadas. Ou mesmo as imagens sem referências, como as fotografias e os cartões postais encontrados nos arquivos privados. São situações que podem interferir na reconstituição das circunstâncias e, conseqüentemente, no resultado da análise:

O percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas. É a partir dessas aparentes redundâncias que se pôde estabelecer algumas generalizações sobre o fazer criativo, a caminho de uma teorização. Não seriam modelos rígidos e fixos que, normalmente, mais funcionam como fôrmas teóricas que rejeitam aquilo que nelas não cabem. São, na verdade, instrumentos que permitem a ativação da complexidade do processo. Não guardam verdades absolutas, pretendem, porém, ampliar as possibilidades de discussão sobre o processo criativo. (SALLES & CARDOSO, 2007, p. 45).

Quanto ao estudo das fotografias pelo viés do processo, Salles (2000, p. 7) “reitera a possibilidade de pensarmos essa mídia como ato comunicativo, pois o fotógrafo mantém diálogos interiores quando em contato com a construção da obra durante o processo, nas relações dos leitores particulares com a obra e nos processos coletivos”. Esse duplo caráter da fotografia, inerente ao processo criativo do fotógrafo, constitui uma sobreposição de complexidades. Pelo contrário, quando a fotografia é associada a um texto, este induz a interpretação do leitor, de modo que os diálogos interiores são silenciados. Aliás, questionamos se eles poderiam ser elencados, sobretudo quando há distanciamento temporal entre a criação da foto e a análise crítica.

A evolução tecnológica e o advento dos documentos digitais, incluindo as fotografias analógicas, que hoje estão praticamente em desuso, acrescentaram outros problemas aos estudos genéticos, mas não eliminaram a importância do objeto. Este somente se tornou menos evidente, como indica Marcelo Juchem (2018):

Analógico ou digital, físico ou virtual, é fato que o manuscrito permanece. Nele estão as rasuras e os possíveis registros da criação. Dessa maneira, embora na literatura o manuscrito seja mais óbvio ou visível, em outras áreas não é tão visível ou ainda nem foi devidamente identificado. Na fotografia, por exemplo. (JUCHEM, 2018, p. 40).

A perspectiva de ampliação do objeto dos estudos críticos voltados para a gênese de fotografias requer a definição de seu estatuto, posto que ela própria pode ser entendida como processo. Gonçalves (2008) argumenta sobre os diversos estatutos possíveis para a fotografia, a qual assume tempos de construção específicos em diferentes modos de apresentação, sugerindo que:

A fotografia passa a ser integrada à própria concepção do projeto, sendo observado o ponto de vista fotográfico, a perspectiva, a iluminação, enfim, a obra é construída para ser fotografada, não se constituindo mera réplica ou cópia do referente. Nesse caso, parece

constituir-se uma nova obra, a fotografia, que, tendo como causa inicial o evento, transpõe e constrói outra obra, de uma obra que não mais existe. (GONÇALVES, 2008, p. 2).

Os artistas que trabalham com o tipo de projeto citado acima, que diversificam os recursos e exploram a reprodutibilidade, teriam que produzir conscientemente os documentos desses projetos, preservando os chamados documentos de processo, para que o crítico genético trabalhe “com a dialética entre os limites materiais dos documentos e a ausência de limites do processo; os limites daquilo que é registro e de tudo o que acontece, porém, não é documentado ou preservado” (SALLES, 2000, p. 35-36). O pesquisador que se depara com tais documentos entra em linha com a singularidade da criação.

Portanto, identificar a gênese arquivística do arquivo fotográfico de MA, por meio do Ciclo da Informação, não se limita a reconstituir o contexto administrativo ou a fórmula diplomática, mas propor reflexões sobre a identificação e a organização das fotografias, suas repercussões na divulgação e, conseqüentemente, no valor probatório. Por se tratar de um arquivo que já passou por processamento técnico³², foram analisadas as categorias informacionais, as classificações temáticas das fotografias e as vinculações entre elas, de modo a verificar a gênese arquivística nos conjuntos e a identificar os conjuntos considerados não orgânicos³³. Paralelamente a isso, foram apontadas as relações dialógicas com a Crítica Genética, pois parte-se da premissa de que esta disciplina pode se interessar tanto por documentos orgânicos quanto por documentos não orgânicos para atingir seus propósitos.

Nessa perspectiva, compreende-se que a gênese da informação relaciona-se à gênese arquivística, que só se ocupa dos documentos orgânicos, posto que os documentos não orgânicos, por definição, não possuem gênese arquivística identificável, mas apenas gênese da informação. Os documentos não orgânicos, no entanto, existem nos arquivos das pessoas; são encontrados

³² Conjunto de atividades preparatórias dos documentos “visando a preservação, organização, recuperação e uso dos mesmos, por meio de normas e técnicas pré-estabelecidas para uniformizar os serviços de catalogação, classificação, indexação etc.” (SOUSA, 2008, p. 99-100).

³³ Conjuntos documentais considerados não orgânicos são aqueles cuja gênese não se vincula às funções e atividades do produtor arquivístico, ou seja, tratam-se de documentos organizados a partir dos interesses subjetivos do produtor arquivístico para serem utilizados como fonte de referências de estudos, acumulados como coleção ou a partir das necessidades informacionais dos usuários do acervo.

no arquivo de Mário de Andrade e despertam “um forte sentimento em relação à sua personalidade e ao seu caráter, e esse fator pode muito bem influenciar as descrições arquivísticas”, como afirma Hobbs (2018, p. 269). Afinal, os estudos arquivísticos dos documentos das pessoas ainda são muito influenciados pelas metodologias aplicáveis aos arquivos institucionais, desconsiderando suas peculiaridades. Por isso mais estudos a partir dessa abordagem deveriam ser realizados, e é o que propomos com a pesquisa em tela.

2. Mário de Andrade, fotógrafo modernista

Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945) transitava com naturalidade no circuito interartes e, embora os limites entre as artes fossem menos nítidos no início do século XX do que são atualmente, sua influência, invariavelmente, é reconhecida nos termos da multiplicidade de aptidões: “musicólogo, poeta, contista, teórico da literatura, romancista, folclorista, linguista, missivista, grande divulgador e debatedor de ideias” (LUCAS, 1997, p. 13). Sua atuação no cenário cultural e intelectual brasileiro perpassava por diferentes campos de interesse, nos quais ele se “desdobrou em poeta, romancista, contista, cronista, crítico de arte, epistológrafo, jornalista, bibliófilo, ícone da vanguarda modernista e diretor do primeiro órgão cultural do Brasil” (TÉRCIO, 2019, p. 11). Além de tudo, Mário de Andrade foi “fotógrafo moderno, mas de reconhecimento tardio” (LOPEZ, 2005, p. 135), forjado ao longo da década de 1920:

A câmera norte-americana Kodak modelo de fole, a Codaque, em ambas as viagens, respalda a incursão consciente de seu dono na fotografia enquanto linguagem e experimentação moderna, assegurando-lhe o gosto de “fotar”, neologismo sacramentado pelos diários escritos. A Codaque de Mário se faz ver no primeiro plano, na pose do Turista manobrando o timão do vaticano São Salvador. (LOPEZ; FERNANDEZ, 2015, p. 451).

Entre os estudiosos da trajetória de Mário de Andrade, alguns destacaram essa faceta: LOPEZ (1993, 2005); CARNICEL (1993, 1994); CANJANI (2013), CHAGAS (1998). Eles concordam que, embora não fosse sua principal ocupação, não era uma atividade meramente amadora ou despretensiosa, ao contrário, a fotografia foi relevante para a constituição da obra e do arquivo do escritor.

Telê Ancona Lopez (2005, p. 136), no artigo *O Turista Aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem*, acredita ser possível “procurar a gênese do fotógrafo no esforço de atualização que a biblioteca do crítico e teórico do Modernismo reflete na área das artes plásticas e na do cinema”. Ela se refere ao arquivo fotográfico da primeira das duas viagens que Mário faz ao Norte do Brasil, em 1927, e que seria representativa da sua desenvoltura como fotógrafo:

No arquivo do escritor, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, na série Fotografias, entre as subséries ali organizadas, sobressai aquela que o caracteriza como um fotógrafo

moderno, manejando uma Kodak de caixão, pelo que se observa no autorretrato enquanto sombra, datado do ano-novo de 1928. (LOPEZ, T., 2005, p. 136).

Amarildo Carnicel (1993), na dissertação de mestrado intitulada *O fotógrafo Mário de Andrade: revisita ao Turista Aprendiz*, situa a importância da máquina fotográfica nas viagens que Mário fez para registrar as manifestações culturais no norte e nordeste do país: “instiga o fato de Mário ter levado a tiracolo, além do bloco de anotações, uma câmara fotográfica. Coisa simples, bastante amadora, que, no entanto, a partir do uso que o escritor faz dela, o coloca mais uma vez em posição de vanguarda em relação a seus pares” (CARNICEL, 1993, p. 3). Ele explicou que a habilidade fotográfica do “Multimário” era, até então, pouco explorada pelos estudiosos de sua obra e que para a pesquisa que fez, analisou vários documentos, além das fotografias, buscando compreender a “concepção fotográfica” do escritor paulista. Acrescenta que, para sua dissertação, as cartas publicadas em livros foram essenciais como fonte de investigação acerca das reflexões, sentimentos e visões do escritor, e, por isso, talvez “valham tanto quanto sua obra para a historiografia literária deste século” (CARNICEL, 1993, p. 4), fato reconhecido pela comunidade acadêmica e estudiosos da Literatura.

Carnicel (1994) chama a atenção para a postura contraditória de Mário, que, a despeito de sua visão cosmopolita, não se aventurava em viagens ao exterior. No entanto, interessava-se em conhecer *in loco* outras localidades e descobrir outras culturas. A ambiência na qual ele estava inserido, sua convivência com artistas e intelectuais viajados, além dos estudos sobre a história da arte e a obra dos grandes pintores, ajudaram a formar um caldo de cultura que superaria aquela contradição. E a experiência de fotógrafo moderno concretiza-se nas viagens que ele faz ao Norte e Nordeste do país.

Nesse contexto, a fotografia estava subjacente aos estudos sobre a “importância da luz para a definição dos volumes” (LOPEZ, 1993, p. 109) e ao apreço pelo cinema, até manifestar-se como uma espécie de passaporte para muitas viagens, não somente pelo Brasil, mas também pelo mundo. Acrescentam-se ainda o apurado senso crítico para escrever artigos sobre o tema e as experiências domésticas em retratar os familiares. Para exemplificar quais eram as circunstâncias que concorreram para a maturação da técnica:

Paralelamente, começou a aflorar no cinéfilo um crescente interesse pela fotografia. Como um fotógrafo amador típico, Mário inicia uma breve, mas sistemática experiência – que dura 13 anos – de retratista de álbuns de família nas viagens pelo interior com amigos ou sozinho. Essas pequenas viagens acabam por se tornar uma espécie de preparativo para um trabalho maior que culmina com as duas grandes incursões etnográficas em que o autor de Macunaíma veste efetivamente a camisa do fotógrafo amador. (CARNICEL, 1994, p. 15).

A inteligência artística de Mário o fez enveredar por diferentes campos. Detentor de um espírito inquieto e curioso, abastecia-se de informações nos livros e também por meio das revistas estrangeiras³⁴ que recebia ou assinava. Abastecido de valiosa fonte de informações e notícias, devorava as novidades sobre o velho continente, os costumes, as ideias, as tendências políticas e culturais que, certamente, influenciaram sua intelectualidade. Porém, é na “fotografia que o artista plástico em Mário de Andrade se revela com clareza. Aqui e acolá ele esboçou desenhos, mas na fotografia exercitou-se com afinco, de forma consciente e técnica; mas entre o fotógrafo e o músico, esteve sempre o poeta”, como afirma Mário Chagas (1998, p. 129) no artigo que analisa as relações entre o poeta modernista e a fotografia, cujo curioso título é *Mário dos primeiros andares ou o fotógrafo da Vênus do milho*, numa clara menção à legenda de uma das fotografias feitas pelo poeta.

Por outro lado, na gênese do fotógrafo Mário de Andrade, está um artista plástico moderno que se apropria da técnica e “configura a incursão consciente pela fotografia como linguagem, a redefinição do olhar através da câmara; a experiência artística marcada por um forte senso de composição” como ressalta Telê Ancona Lopez (1993, p. 111), no livro *Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz*. Ao escritor e músico que se autodefiniu como um “tupi tangendo o alaúde” somou-se o “poeta clicando sua máquina fotográfica Kodak³⁵” (CHAGAS, p. 129) – um modelo de máquina de fole que foi espirituosamente apelidada de “codaquinha” – numa articulação inédita, como segue:

³⁴ Ele assinava a revista alemã *Deutsch Kunst und Dekoration*, alinhada ao movimento Art Nouveau, com mais de trezentas páginas de fotografia, design, arquitetura Bauhaus, artes plásticas e decorativas. (TERCIO, 2019, p. 81).

³⁵ Fundada em Rochester, Nova York (EUA), no final do século XIX, por George Eastman, a empresa Kodak foi uma gigante da fotografia, chegando a ser onipresente ao redor do mundo. O modelo da Kodak utilizado por Mário de Andrade teria sido comercializado entre dezembro de 1914 e janeiro de 1927.

Tendo comprado em 1923 uma máquina fotográfica Kodak (que ele grafava “Codaque”, assim como inventou o neologismo “fotar” para designar o ato de fotografar), ele passou a exercer a linguagem fotográfica na vida privada e nos interesses profissionais, deixando um rico acervo pessoal de fotografias. Mas foi nas suas duas viagens, que ele denominou “etnográficas”, ao Norte (1927) e Nordeste (1928 – 1929) do Brasil que Mário explorou em profundidade as possibilidades que a linguagem fotográfica podia então oferecer. (CANJANI, 2013, p. 53-54).

Para recompor a trajetória de Mário de Andrade sob a perspectiva da sua aproximação com a fotografia, buscamos estabelecer umnexo entre a ousadia experimental e artística, proposta pelo modernismo, e o caráter documental de uma tecnologia proveniente de concepção industrial de mundo. Nas primeiras décadas do século XX, ainda era forte a associação da fotografia com as características industriais: perfeição, exatidão, automatismo – que marcaram não apenas sua invenção, mas, especificamente, a um tipo de fotografia: a documental, realista. Embora tenha sido “inventada para satisfazer as crescentes necessidades de perfeição e reprodutibilidade das imagens” (GONZÁLES FLORES, 2011, p. 139), a fotografia, inicialmente, foi comparada à pintura, fato que inaugura um paradoxo conceitual:

Pela sua capacidade documental, a fotografia podia ser entendida como “ciência”, por sua potencialidade “expressiva”, poderia ser considerada “arte”. Qual era então a verdadeira essência da fotografia, a ciência ou a arte? O pior é que o problema não parava por ali: dada sua evidente inserção nos processos de reprodução mecânica, a fotografia também poderia ser considerada simplesmente tecnologia. Resolver o debate da artisticidade da fotografia implicava, forçosamente, solucionar o problema de sua essência e exorcizar o peso de sua tecnologia. (GONZÁLES FLORES, 2011, p. 141).

Nesse sentido, ao considerarmos o debate sobre a natureza da fotografia e sua utilização em nosso território naquele início do século XX, podemos afirmar que Mário de Andrade inovou ao se apropriar da tecnologia para experimentações artísticas e documentais, que poderiam ser inseridas no campo das artes visuais, logo:

Se a produção fotográfica de Mário não é a de um “profissional” que se dedica contínua e primordialmente à linguagem visual, ela se faz, talvez justamente por seu caráter episódico, numa intensa turbulência, transitando entre uma experimentação ousada e um documentarismo direto, entre o instantâneo e o olhar contemplativo: apesar de “amador”, seu olhar (assim como sua relação técnica com a câmera) exhibe maestria e vigor na apreensão de geometrias ínsitas ao campo visual, na exploração de luzes e contraluzes, na apropriação simbólica de elementos visuais de caráter narrativo. (CANJANI, 2013, p. 55).

Apesar de admitir que todo aquele espírito renovador não representasse exatamente uma inovação, Mário de Andrade percebe que o movimento modernismo brasileiro foi caracterizado pela fusão de três premissas fundamentais: o direito à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional. A perspicácia do grupo de artistas e intelectuais paulistas de capturar o espírito do tempo, que pairava no ar, foi o diferencial daquele momento. Mário entende que a novidade estava, isso sim, na sincronia de intenções, na combinação de um “todo orgânico da consciência coletiva” (1974, p. 242), em contraposição ao individualismo do período anterior, e explica:

Quanto à conquista do direito permanente de pesquisa estética, creio não ser possível qualquer contradição: é a vitória grande do movimento no campo da arte. E o mais característico é que o antiacademismo das gerações posteriores a da Semana de Arte Moderna se fixou exatamente naquela lei estético-técnica do “fazer melhor”, a que aludi, e não como um abusivo instinto de revolta, destruidor em princípio, como foi o do movimento modernista. (ANDRADE, 1974, p. 249).

Mário de Andrade, no seu empenho modernista, preocupava-se em compreender o país em que vivia, tinha consciência dos problemas de representação da universalidade estética. Talvez esse tenha sido seu impulso rumo à fotografia, o que o converteu num fotógrafo moderno, sensível e crítico ao seu tempo.

2.1. Institucionalização e tratamento do acervo Mário de Andrade

Ao longo de sua vida, Mário acumulou uma variedade de documentos em diferentes suportes, tais como manuscritos, que incluem textos literários, correspondências e outros relativos às atividades profissionais – jornalista, crítico musical e das artes plásticas em geral. Há ainda fotografias, negativos, livros, discos, pinturas, desenhos, gravuras, esculturas, entre outros. Atualmente, as informações sobre os documentos do Fundo Mário de Andrade podem ser acessadas por meio do instrumento de busca catálogo online do Arquivo do IEB,³⁶ que disponibiliza as dezesseis subdivisões do fundo, ou, em termos arquivísticos, as séries. Essas subdivisões do fundo correspondem às seguintes categorias: discos, fotografias, negativos originais (agrupadas por suporte); correspondência, partituras, marginália apensa; programas, santinhos (por espécie); manuscritos (por técnica de registro³⁷); e ainda as séries organizadas por assunto – documentação pessoal, documentação póstuma, documentação profissional, dossiê 50 anos de Mário de Andrade, literatura popular. Além de outras duas séries que teriam relação com as anteriores: outros documentos e documentação complementar, formada basicamente por resenhas de artigos de periódicos, também inseridas no agrupamento assunto, conforme (Figura 7) abaixo:

³⁶ Ferramenta de consulta virtual que possibilita acesso remoto a todo o acervo do IEB (arquivo, biblioteca, coleção de artes visuais, dicionários, projetos especiais, revista do IEB). O catálogo de fotografias do arquivo de MA está representado nesse instrumento, que disponibiliza as fichas descritivas dos documentos pelo site. “As reproduções digitais podem apenas ser acessadas em nossas bases internas, em respeito à lei de Direitos Autorais Brasileira. Todas as imagens são descritas a partir de seu conteúdo, tamanho, técnica e trazem a transcrição de suas legendas, sendo que 95% das anotações são realizadas pelo próprio Mário de Andrade”. Catálogo online IEB/USP Disponível em: http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaUnidadesLogicasInferiores.asp?Setor_Codigo=1&Unidades_Logicas_Codigos=10029&Pagina=3.

³⁷ Segundo Luciana Duranti (2015, p. 198) as técnicas de registro são utilizadas na preparação dos documentos. Manuscrito: texto escrito à mão. Termo que, utilizado genericamente, engloba textos datilografados e digitados (Dicionário de Terminologia Arquivística, Arquivo Nacional, 2005, p. 113).

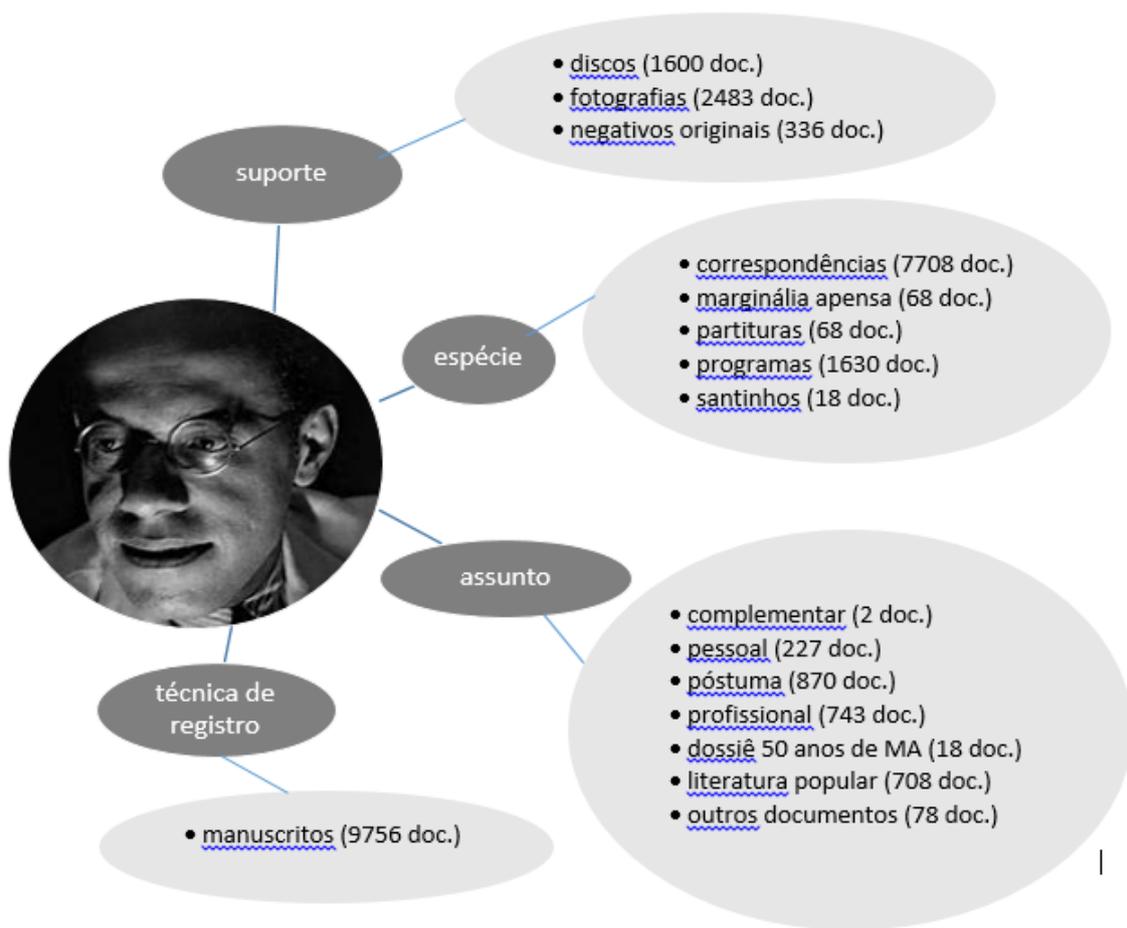


Figura 7 – Subdivisões do Fundo MA
 Fonte: adaptado do catálogo online do IEB/USP

As subdivisões apresentadas acima (Figura 7) demonstram a quantidade e a diversidade de documentos que compõem o fundo. Como esta pesquisa restringe-se aos documentos fotográficos, incluindo aqueles que foram tratados como fotografias (os cartões postais, as reproduções de quadros e os negativos³⁸ originais), não faremos questionamentos a respeito dos critérios de categorização do fundo, pois não fazem parte do escopo da pesquisa. Ao contrário, o objetivo desta pesquisa é a investigação da gênese de documentos fotográficos pela perspectiva da Fotodocumentação, com vistas à reconstituição da organicidade. Assim, esses documentos são considerados como parte do arquivo, pois foram classificados a partir de categorias estabelecidas pelos

³⁸ Os filmes fotográficos negativos ou “negativos”, são películas (filmes) formadas pela impressão direta de imagens em negativo, na qual os tons claros ou escuros estão invertidos. Quando muda para “positivo”, as cores originais são reveladas (Dicionário Terminologia Arquivística, 1996, p. 55).

pesquisadores do IEB/USP nos projetos de tratamento técnico, os quais são apenas descritos e apresentados.

A institucionalização do acervo, composto de mais de 33.000 documentos, ocorreu vinte e dois anos após sua morte, por iniciativa e intermediação do professor Antônio Candido de Mello e Souza junto à família de Mário:

Atualmente naturalizada, a institucionalização de arquivos pessoais corresponde, efetivamente, a uma mudança de sua natureza, ao migrar documentos pertencentes à esfera privada para o espaço público. Essa operação se dá por meio de seleção realizada por centros de documentação, pesquisa e memória para a incorporação desses arquivos pessoais a seus acervos. (CRIVELLI; BIZELLO, 2021, p. 131).

Importante registrar que o próprio Mário, “prevendo” que morreria aos cinquenta anos, escreveu para seu irmão Carlos uma carta-testamento³⁹, datada de 22 de março de 1944, na qual deixou instruções sobre o destino de seus escritos, correspondências, biblioteca e objetos colecionados. Segundo ele, o intuito da carta era expor: “meus desejos e intenções, a respeito exclusivamente das coisas desta terra” (ANDRADE, 1944). Nela, indicou algumas instituições que deveriam receber partes de seu acervo: Academia Paulista de Letras, Biblioteca Municipal de São Paulo, Instituto Histórico de São Paulo, Museu da Cúria Metropolitana de São Paulo, Discoteca Pública, Biblioteca Municipal de Araraquara e, também, a Biblioteca da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de São Paulo.

Preocupado em resguardar a integridade do material a ser doado, ele orienta o procedimento de doação: “Eu apenas pediria que tudo fosse com ofício, no interior do qual enumeraria todo o doado, peça por peça, guardando cópia, pra que não desapareça nada por roubo” (ANDRADE, 1944). Cioso da importância das fontes de pesquisa e do acesso público a elas, Mário de Andrade (1944) encerra sua carta-testamento afirmando: “Não doo por vaidade e toda doação será feita sem alarde. Doo apenas porque nunca colecionei para mim,

³⁹ Carta-testamento de Mário de Andrade. Disponível em: <http://literalmeida.blogspot.com/2008/07/carta-testamento-de-mrio-de-andrade.html>. Acesso em 02 mar. 2021.

mas imaginando me constituir apenas salvaguarda de obras, valores e livros que pertencem ao público, ao meu país, ao pouso que eu gastei e me gastou”.

Adquirido pela Universidade de São Paulo (USP), via processo USP nº 67.1.107.31.8, a documentação foi incorporada ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) em 1968. Criado no início dos anos 1962 pelo historiador, crítico literário, jornalista e professor brasileiro Sérgio Buarque de Holanda, o IEB é um centro de pesquisas que custodia um acervo documental de várias origens:

Formado por um expressivo conjunto de fundos pessoais – constituídos em vida por artistas e intelectuais brasileiros –, e que estão distribuídos entre o Arquivo, a Biblioteca e a Coleção de Artes Visuais. Manuscritos originais de nomes decisivos para nossa cultura, livros raros e obras de arte formam um conjunto de caráter único, que recebe periodicamente novas aquisições, seja através de doação ou por meio de compra. O IEB, acervo e pesquisa são indissociáveis.⁴⁰

Centro multidisciplinar de pesquisas e documentação sobre a história e as culturas do Brasil, o IEB foi fundado com o desafio de fomentar reflexões sobre a sociedade brasileira e articular estudos em diferentes áreas do conhecimento, sobretudo, em suas áreas constitutivas, que são: Artes Plásticas, Literatura, Música, História, Cinema, Econômica, Geografia, Economia, Antropologia, Museologia, Teatro, Toponímia e Sociologia. Ele abriga um vasto acervo composto por fundos e coleções, obras originais do período colonial e artes visuais. Além da Biblioteca, considerada hoje uma das mais ricas em assuntos brasileiros, fazem parte do IEB, o Arquivo, setor criado em 1968, mesmo ano de criação da seção Coleção de Artes Visuais com a compra da coleção formada por Mário de Andrade⁴¹.

Em artigo publicado nos anais do evento I Encontro “Arquivos pessoais: experiências, reflexões, perspectivas” (2017) – realizado em 08 de maio de 2015, na USP, e organizado pela Associação de Arquivistas de São Paulo (ARQ-SP), Elisabete Marin Ribas (2017, p. 96) revisita o “contexto de criação do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), dando destaque para a criação do Serviço de Arquivo, espaço destinado à salvaguarda de documentos de intelectuais brasileiros”.

⁴⁰ História do IEB. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/sobre-o-ieb/historico/> Acesso em 21 set. 2020.

⁴¹ Informações extraídas do Guia do IEB (2010). Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/guia-ieb-2/> Acesso em 20 out. 2020.

Nesse artigo a autora também apresenta reflexões sobre a política de incorporação e tratamento de acervos em instituições públicas a partir da experiência do IEB.

Ao longo de quase seis décadas, o IEB passou por algumas reestruturações. Desde a sua criação, o instituto custodiava relevante acervo documental e bibliográfico, incluindo obras raras, sendo o primeiro conjunto de documentos (livros e códices) de caráter pessoal a Coleção Yan de Almeida Prado. Ribas (2017) explica que, no entanto, a aquisição do acervo de Mário de Andrade acarretou uma importante mudança:

Em 1967, o acervo de Mário de Andrade é vendido à USP. Feita a transferência, a responsabilidade de guarda desse acervo, composto da biblioteca do autor de *Paulicéia desvairada*, de sua coleção de obras de arte e de seu arquivo pessoal. Devido à pluralidade de naturezas e suportes desses itens, o setor de Biblioteca do IEB não dispunha de equipe especializada para os desafios que esse monumental conjunto trazia ao instituto. A solução encontrada foi, em 1968, transformar em setor independente o Arquivo, que já funcionava nas dependências da Biblioteca, e a criação do setor de Coleção de Artes Visuais. (RIBAS, 2017, p. 99).

A autonomia do Arquivo do IEB⁴² contribuiu para a mudança na estrutura hierárquica, que passou a ser a principal área de atuação relacionada às ações de incorporação de acervos de intelectuais brasileiros. Importante destacar que a incorporação do acervo de Mário de Andrade representou um marco na política de formação do acervo e, conseqüentemente, na configuração da instituição como centro de referência e apoio às pesquisas sobre os estudos brasileiros, como idealizara Sérgio Buarque de Holanda em 1962, segundo Ribas:

A chegada do acervo de Mário de Andrade foi um marco crucial para o IEB e, conseqüentemente, para o Arquivo do IEB. Não só o Arquivo ganhou justificativa concreta para tornar-se setor independente, como, a partir dessa efeméride, a incorporação de acervos de intelectuais brasileiros passou a ser a principal área de atuação e especialização do Arquivo IEB – USP. (RIBAS, 2017, p. 100).

Porém, a documentação e a obra de Mário de Andrade já eram projetos em estudos acadêmicos desde os primórdios do IEB, conforme artigo publicado na primeira edição da Revista do IEB (1966). As pesquisas começaram antes da

⁴² Regulamentada em 05/04/1974, conforme Ata do Conselho Deliberativo do IEB, que estabelece sua finalidade, documentação, normas de utilização e formas de reprodução, porém não menciona as políticas de incorporação, que continuam sendo ditadas pelo corpo diretivo (RIBAS, 2017, p. 100).

aquisição do acervo do autor, como o mapeamento e a identificação dos temas da sua biblioteca:

A biblioteca de Mário de Andrade, em termos das áreas e títulos, assim como da marginália que a enriquece, começou a ser compreendida em um projeto de pesquisa pioneiro, coordenado pelo prof. dr. Antonio Candido de Mello e Souza, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), entre 1963-1968. O projeto teve como resultado o registro da marginália e as dissertações de mestrado das três pesquisadoras participantes, bolsistas da Fapesp – Maria Helena Grenbecki, Nites T. Feres e eu (Telê Ancona Lopez). Nossos mestrados, na área de teoria literária e literatura comparada da FFLCH-USP, convalidam uma primeira exploração direta da biblioteca, cotejando leituras com a criação de Mário modernista. Após a transferência do acervo do escritor para o Instituto de Estudos Brasileiros da mesma universidade (IEB-USP), no segundo semestre de 1968, o processamento da biblioteca de acordo com as normas vigentes apurou um total de 17.624 volumes, entre livros e periódicos. (LOPEZ, T., 2007, p. 34).

Para entender a história administrativa de um arquivo, é necessário que seja feita a coleta das informações sistematizadas da trajetória do produtor arquivístico, desde sua criação ou nascimento até a sua extinção ou falecimento. Esse trabalho foi sendo feito ao longo do tempo pelos pesquisadores do IEB, sobretudo pela Professora Doutora Telê Ancona Lopez, estudiosa do processo de criação de Mário de Andrade e curadora do acervo no IEB/USP, até o ano de 2008.

Além disso, destacamos três trabalhos científicos que se debruçaram sobre a documentação institucionalizada de MA, que são importantes para a compreensão da situação atual do arquivo:

a) o projeto intitulado *Música, literatura e cultura no Fichário Analítico de Mário de Andrade: organização de arquivo ou manuscrito de pesquisa?* (2018), elaborado pela equipe técnica de Serviço do Arquivo do IEB/USP, sob coordenação da professora Flávia Camargo Toni, que partiu da análise do Fichário Analítico, um conjunto de 9.634 fichas “ordenadas alfabeticamente, divididas por assuntos em dez grandes temas, acolhendo livros, revistas, artigos de jornais, manuscritos e documentação vária, papéis recortados e dobrados dentro de envelopes, bem como verbetes redigidos pelo compilador” (TONI, 1993, p. 116), contendo as referências que guiavam os interesses de estudos de MA;

b) o projeto *Inventário do Arquivo Mário de Andrade* (1982-1986), realizado no IEB/USP, financiado pela FAPESP, projeto de processamento técnico das fotografias de Mário de Andrade, que resultou no instrumento de pesquisa⁴³ *Catálogo de Fotografias do Arquivo Mário de Andrade* (IEB, 1988), objeto de estudo desta pesquisa; e

c) o projeto *Recuperação e Reprodução da Série Fotografias do Arquivo Mário de Andrade* (1986-1987), financiado pela VITAE: Cultura, Educação e Promoção Social. Ambos sob a coordenação da pesquisadora Telê Ancona Lopez.

O primeiro projeto, *Música, literatura e cultura no Fichário Analítico de Mário de Andrade: organização de arquivo ou manuscrito de pesquisa?* (2018), foi executado no Serviço do Arquivo do IEB/USP, sob coordenação da pesquisadora Flávia Camargo Toni. Para ela, “o Fichário faz as vezes de um índice, volume primeiro em uma enciclopédia exclusiva e particular, reunindo autores e assuntos selecionados, lidos, fichados, remetendo aos livros com notas à margem, destacando pontos de interesse ou discórdia”⁴⁴ (TONI, 1993, p. 117). O trabalho mapeia o acervo a partir do fichário,⁴⁵ documento representativo da hierarquia dos assuntos e facilitador da localização dos documentos bibliográficos em sua casa.

O objetivo geral do projeto foi a revisão das fichas do Fichário Analítico e a disponibilização ao público das informações nelas registradas, e, como objetivos específicos: a descrição do conjunto no catálogo online do IEB/USP, denominado Sistema de Gerenciamento de Acervos (SGA), e seu cotejo com as fichas do outro projeto de pesquisa intitulado *Tombamento da biblioteca e*

⁴³ Obra de referência, publicada ou não, que identifica, localiza, resume ou transcreve, em diferentes graus e amplitudes, fundos, grupos, séries e peças documentais existentes num arquivo permanente, com a finalidade de controle e de acesso ao acervo (Dicionário de Terminologia Arquivística, 1996, p. 45).

⁴⁴ Conforme Catálogo da Série, por Vera Lúcia Natale, em projeto de Telê Ancona Lopez e Flávia Camargo Toni, financiado pelo CNPQ, 1991/1992.

⁴⁵ Conjunto de fichas ordenadas segundo critérios preestabelecidos, possibilitando acesso a documentos ou informações (Dicionário de Terminologia Arquivística, 1996, p. 36).

*marginália*⁴⁶ de Mário de Andrade (1963), realizado por Maria Helena Grenbecki, Nites Therezinha Feres e Telê Ancona Lopez antes da institucionalização do acervo, ainda na casa de MA. Assim, a proposta do projeto coordenado por Toni (2018) e executado pela equipe do IEB⁴⁷ incluía a conferência de dois grandes conjuntos de fichas.

O projeto de pesquisa que resultou no tombamento da biblioteca de Mário de Andrade e na identificação das marginais é relevante pois, por meio de um processo de exploração dos meandros da biblioteca do autor, foram cotejadas “leituras com a criação” (LOPEZ, T., 2007, p. 34). Tratou-se de pesquisa de mestrado realizada sob a perspectiva da Crítica Genética, como explica Telê Ancona Lopez (2007), que seguiu a metodologia de transcrição, em fichas, das notas escritas por MA nos livros e outros materiais pertencentes à biblioteca instalada na casa do escritor em São Paulo. O objetivo era buscar os sinais da criação literária de MA registrados na sua coleção bibliográfica. Tais vestígios nem sempre são valorizados no processamento técnico dos arquivos de pessoas. Pelo contrário, o mais comum é a abertura de lacunas quando se faz a seleção dos documentos que serão enviados para instituições públicas, o que também ocorreu no caso de MA, mas em momento anterior, o qual Telê Ancona (2007) denomina “recôndita escritura”:

É curioso pensar que o mesmo Mário de Andrade guardião pontual da memória, custódio severo de um sem-número de documentos em seu acervo ou o criador do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, tenha apagado os rastros mais evidentes da criação de praticamente tudo que antecede as primeiras edições de livros seus – notas de trabalho, esquemas, versões etc. –; descartado manuscritos e se esquecido dos originais entregues a gráficas e editoras. Essa, porém, é a realidade que seu arquivo estratifica, nunca por ele aventada em cartas ou depoimentos, realidade que frustra a expectativa de estudos genéticos amparados em conjuntos de fôlios ou dossiês como os que ali se prendem a obras inacabadas ou interrompidas por diversas razões e, principalmente, pela morte que o colheu muito cedo, aos 51 anos. Todavia, manuscritos de muitos poemas e elos na escritura de muitas obras escondem-se em suas

⁴⁶ O termo *marginália*, emprestado do latim, designa o conjunto das notas que os leitores introduzem nas margens e entrelinhas das páginas, no verso das capas ou nas folhas de guarda dos livros ou em periódicos sobre os quais se inclinam, anotações as quais, muitas vezes, se prolongam em folhas manuscritas, recortes de jornais ou revistas, postos no interior dos volumes. Na *marginália* apenas, como a denomino. A *marginália* define-se como a justaposição do autógrafa espontâneo, a tinta ou grafite, às linhas impressas, configurando um diálogo que ali toma corpo (LOPEZ, 2007, p. 33).

⁴⁷ Equipe: Elisabete Marins Ribas (Supervisora Técnica de Serviço do Arquivo); Karoliny Aparecida de Lima Borges (Bolsista); Marco Antônio Teixeira Júnior (Bolsista).

anotações em livros ou na leitura de autores, enquanto que alusões à criação remanescem na correspondência, em entrevistas e em outros textos publicados, principalmente nas crônicas. (LOPEZ, T., 2007, p. 34).

As percepções expostas no trecho acima sobre o descarte de versões prévias, rascunhos e manuscritos originais feitas pelo próprio titular do arquivo podem ser compreendidas sob dois aspectos. Pelo ponto de vista da autonomia do titular do arquivo, ou de indivíduos com capacidade de decisão para descartar ou não os documentos dos arquivos que criam e acumulam. Nesses casos, a prática de descarte de documentos, mesmo daqueles que tenham implicações em questões de direitos em relação a si ou a outros, geralmente, ocorre por decisão única e exclusiva do titular arquivístico ou de seu sucessor legal. Essa ação pode interferir na reconstituição da gênese arquivística. Outro aspecto é que a eliminação, nem sempre aleatória e indiscriminada, de rascunhos e minutas de obras literárias, no caso de escritores, ou de outros documentos contextuais existentes nos arquivos, pode prejudicar os estudos posteriores sobre a gênese literária dos manuscritos de escritores ou outros artistas. Considerando que tanto os estudos genéticos quanto os de descrição e difusão arquivística, na maior parte das vezes, ocorrem após a institucionalização dos acervos ou quando há o interesse público na preservação e disponibilização desses documentos, essas duas perspectivas podem ser dificultadas pelas eliminações prévias ocorridas.

Voltando ao projeto de revisão das fichas do Fichário Analítico de MA, no relatório de atividades do projeto, destaca-se a importância do acervo e o reconhecimento da “ligação orgânica” (2018, p. 4) – compreendida como parte de um organismo – que o autor tinha com seu acervo, formado pelo arquivo pessoal, a biblioteca e a coleção de artes, assim:

Em cada ficha, MA registrou um título, um código próprio que ele identifica e localiza o assunto dessa ficha dentro do todo e as referências em si, incluindo nome do autor, título da obra, página e outra informação que talvez pareça novidade: um código de localização (topográfica) dessa mesma obra na casa de Mário, enquanto ele viveu lá, na rua Lopes Chaves, nº 546 no bairro da Barra Funda – SP. Esse código incluía de maneira precisa o cômodo, a estante, a prateleira e a ordenação do livro numa sequência”. (PODCAST 93, 2021, com adaptações).

Esse conjunto de fichas demonstra tanto a organização intelectual quanto a localização física para o material de referência de MA, constituindo-se como

um mapeamento hierarquizado a partir dos temas de pesquisa, de modo a se constituir como um roteiro de suas fontes e, conseqüentemente, de sua obra literária, mas não somente desta. A divisão temática do Fichário Analítico (Quadro 2) é reproduzida abaixo:

Quadro 2 – Temas do Fichário Analítico de MA

SEQUÊNCIA	TEMAS
Tema 0	Obras gerais
Tema 1	Música
Tema 2	Literatura
Tema 3	Artes plásticas
Tema 4	Estética
Tema 5	Filosofia e religião
Tema 6	Ciências
Tema 7	Psicologia
Tema 8	Sociologia e História
Tema 9	Brasil

Fonte: PODCAST 93 (IEB, 2021)

Nota-se que MA estabeleceu um tipo de classificação⁴⁸ pelo método decimal que é baseado no Sistema Decimal de Melvil Dewey (1876), no qual os assuntos são subdivididos em dez classes, que se subdividem em dez subclasses. As seguintes são denominadas divisões e assim sucessivamente, sobretudo em relação aos materiais bibliográficos e artísticos:

Desse modo, fichas, livros, revistas e quadros podem ser entendidos como documentos e obras que se complementam, fazendo parte de um todo necessário ao modernista e a sua identidade como intelectual, servindo como fontes importantes para a compreensão de sua obra e de seu pensamento. Ao mesmo tempo, a própria configuração do Fichário e a sua divisão por temas conseguem evidenciar os interesses do autor e como ele organizava seus estudos e pesquisas. (PODCAST 93, 2021).

O resultado da comparação com vistas ao estabelecimento de vínculos entre os dois conjuntos de fichas – as do Fichário Analítico de MA e as do Tombamento da biblioteca e marginália de MA – foi a elaboração de uma planilha que relacionava as fichas aos respectivos itens da biblioteca e do arquivo. “Nessa planilha foram relacionadas a cada ficha (registrada a partir do código de referência atribuído a ela durante o cadastro) as anotações de referência geográfica da biblioteca de Mário de Andrade” (BORGES; TEIXEIRA JÚNIOR,

⁴⁸ Organização de documentos por classe, seguindo métodos ou sistemas já estabelecidos ou criando um quadro de arranjo para atender a um determinado sistema de representação do conhecimento; é usada para organizar, gerenciar e recuperar informações (SOUSA, 2008, p. 38-39).

2018, p. 11), com a localização topográfica original. Os níveis de classificação e as conexões temáticas estabelecidos por MA foram mantidos. Assim, as informações das fichas e seus vínculos referenciais foram inseridos no instrumento de busca virtual denominado Catálogo online do Arquivo IEB/USP.

Resumindo o resultado do projeto: os dois conjuntos de fichas foram revisados, os temas foram hierarquizados num organograma, em seguida produziu-se uma planilha relacionando as notações,⁴⁹ que foram cotejados com os documentos da biblioteca e do arquivo de MA. As informações sobre os documentos (palavra-chave, tipo de material, suporte, nome de pessoa ou instituição, data, periódico, número de tomo ou código de referência) foram cadastradas no denominado Sistema de Gestão do Acervo (SGA). Esse instrumento de busca, disponibiliza informações sobre o material digitalizado e os instrumentos de pesquisa que podem ser consultados por meio do Catálogo online do IEB/USP⁵⁰, o que possibilita o acesso remoto às informações e também a preservação dos documentos originais. Seria interessante discorrer sobre o SGA e seus campos de busca na perspectiva da descrição, da recuperação da informação e das conexões existentes entre os documentos dos diferentes acervos, porém não faz parte do escopo desta pesquisa.

A título de exemplo, copiamos abaixo (Figuras 8 e 9), duas páginas do Catálogo online do Arquivo do IEB/USP que permitem visualizar como estão apresentadas todas as Séries do Fundo Mário de Andrade:

⁴⁹ Conjunto de símbolos usados para identificação de um documento, ou suporte de arquivamento. É constituído de números, letras e/ou sinais que permitem sua ordenação e localização (SOUSA, 2008, p. 90).

⁵⁰ O Acervo do IEB/USP é formado por 91 fundos e coleções, além de vasta documentação resultante de pesquisa e documentação avulsa e geral. Em termos quantitativos, trata-se de aproximadamente 450 mil documentos no Arquivo, 180 mil livros na Biblioteca e 8 mil objetos na Coleção de Artes Visuais. Disponível em: <<https://www.ieb.usp.br/acervo/>>

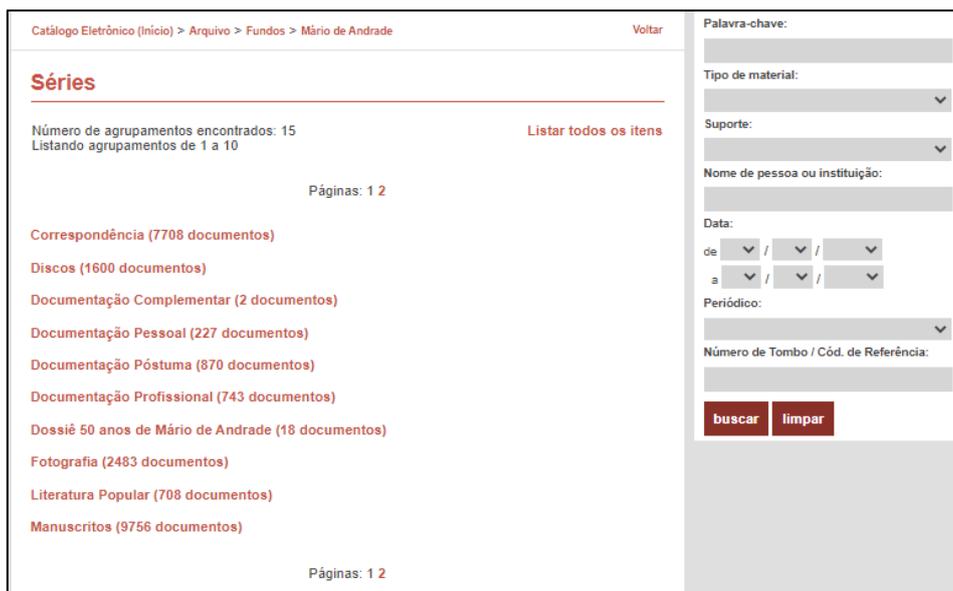


Figura 8 – Séries do Fundo MA: tela 1
Fonte: Catálogo online do Arquivo IEB/USP

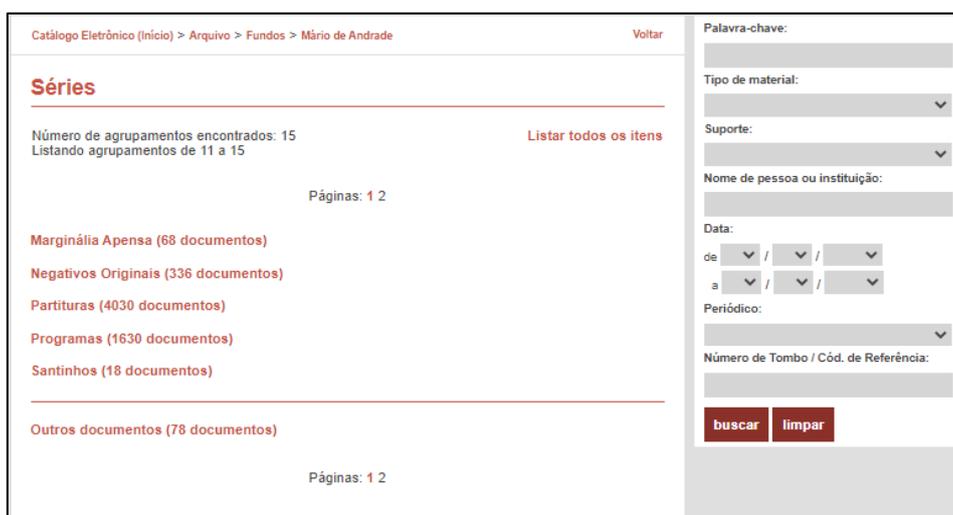


Figura 9 – Séries do Fundo MA: tela 2
Fonte: Catálogo online Arquivo IEB/USP

Os outros dois projetos realizados no IEB/USP foram específicos de processamento técnico das fotografias do arquivo de Mário de Andrade: um deles foi denominado *Inventário do Arquivo Mário de Andrade* (1982-1986), financiado pela FAPESP, que resultou no documento *Catálogo de Fotografias do Arquivo de MA* (1988), o qual detalharemos no próximo capítulo desta tese. O outro projeto, intitulado *Recuperação e Reprodução da Série Fotografias do Arquivo Mário de Andrade* (1986-1987), financiado pela VITAE: Cultura, Educação e Promoção Social. Ambos sob a coordenação da pesquisadora Telê

Ancona Lopez, que contou com uma equipe de pesquisadores⁵¹ atuando em diferentes períodos.

Importante destacar que o trabalho de processamento técnico das fotografias teve início dois anos após a institucionalização do arquivo de MA, e passou por duas fases:

A primeira foi de organização prévia executada por mim (Telê Ancona Lopez) em 1970-71, cobrindo 90% das subséries: *Mário de Andrade fotógrafo*, *Instantâneos*, *Retratos*, *Retratos de estúdio* e *Retratos dedicatória*, abrangendo, dentro da cronologia, indexação, descrição analítica, notas de pesquisa, arranjo provisório e pequeno desdobramento de cerca de 1500 documentos. (LOPEZ, T., 1988, p. ii, com adaptações).

A segunda fase, de organização definitiva, ocorreu na década seguinte e estava ligada ao projeto *Inventário do Arquivo Mário de Andrade*. Ressaltam-se a complexidade do conjunto documental, a necessidade de desenvolvimento de metodologias fundamentadas em conceitos científicos e a condição do IEB como centro de pesquisa em expansão. O processamento técnico dos acervos fez parte do empenho de profissionais que, não raro, acumulavam atividades docentes e administrativas, e também dependeu de financiamento. Como explica Lopez: “no IEB/USP, os docentes formam suas equipes e põem em prática projetos que tanto visam à organização como à exploração de arquivos (LOPEZ, T., 2012, p. 40). Por isso, o intervalo de tempo para a realização das etapas foi relativamente longo.

Esses dois projetos ocorreram nos anos subsequentes à institucionalização do acervo. Um deles tratou da organização prévia e definição de metodologias com foco no registro visual do conjunto de fotografias, o que possibilitou diversas ações de difusão, como indica Telê Ancona Lopez:

A série Fotografias deu ensejo, em 1977, à exposição *Mário de Andrade Turista Aprendiz/Aprendiz de Fotógrafo*, várias vezes repetida, desde então, no Brasil, tendo, inclusive, sido apresentada em

⁵¹ Processamento da série: Maria Zélia Galvão de Almeida (dez.1983 – fev.1984), Ana Maria Paulino (mar.1984 – jul.1986), Ivanilze Cunha Couto Estácio (dez. 1983 – dez.1984), João Francisco Franklin Gonçalves (abr. 1985 – jul.1986). Catálogo: Ana Maria Paulino (fev.1987-maio 1988), Darcilene de Sena Rezende (ago-dez. 1987), João Francisco Franklin Gonçalves (jul. 1986) e Telê Porto Ancona Lopez (ago. 1986), Washington Mazzola Racy (1986-87) – fotógrafo e especialista em recuperação de documentos antigos (IEB, 1988).

Buenos Aires, em 1979. Alicerçou a Sala Especial *O Turista Aprendiz* de Maureen Bisilliat, na 18ª bienal Internacional de São Paulo e a fotobiografia *A Imagem de Mário*⁵². Considerando a fotografia como arte, embasou os trabalhos de Ana Maria Paulino, dedicados à análise das fotomontagens de Jorge de Lima e à contribuição de Germano Graeser.⁵³ (LOPEZ, T., 1988, p. ii).

Reconhecemos que os projetos descritos neste capítulo foram fundamentados nos pressupostos teóricos da Arquivologia, da Crítica Genética e de outras disciplinas direta ou indiretamente relacionadas e que foram desenvolvidos com o rigor metodológico necessário. Portanto, restringimo-nos a relatar as etapas e resultados de cada um deles na perspectiva de “compreendê-los em seus próprios termos”, como afirma Jennifer Meehan (2018, p. 310) ao propor uma nova abordagem da ordem original em arquivos pessoais. Para ela, essa ordem original é impactada por diferenças nos aspectos físicos e materiais dos documentos das pessoas. E que tais diferenças incluem o modo como os documentos são criados, sobretudo, quando se observa: a custódia pessoal, a história custodial e a(s) intervenção(ões) arquivística(s):

Custódia pessoal: quando os documentos são utilizados e guardados inicialmente e ao longo do tempo pelo produtor; **história custodial:** o modo como os documentos são utilizados, guardados e transmitidos por custodiantes (amigos, familiares, testamentários) ulteriores; somada à história do produtor e à história dos documentos; **intervenção arquivística:** o modo como os documentos são tratados quando confiados à custódia arquivística, antes mesmo de serem formalmente processados. [...] Quando chega o momento de doar seus documentos a um arquivo, o produtor pode querer organizá-lo segundo um sistema diferente, depois que deixam de ser utilizados. Do mesmo modo, parentes, amigos ou testamentários designados como custodiantes podem intervir no fundo ao prepará-lo para doação, o que pode envolver a mera (re)organização dos documentos ou a seleção dos que devem ou não ser preservados. Os documentos podem chegar ao arquivo em múltiplas e diferentes levas, sem explicações sobre o que foi recebido, quando e por quê. (MEEHAN, 2018, p. 310, com adaptações).

Quanto ao projeto de *Recuperação e Reprodução da Série Fotografias do Arquivo Mário de Andrade*, também desenvolvido no IEB, sob a coordenação da

⁵² Essa exposição, com suas rerepresentações, preparou catálogos. Foi organizada por Carlos Augusto Calil, Washington Racy e por mim (Telê Ancona Lopez); a fotobiografia foi trabalho de Leonel Kaz, Salvador Monteiro e meu, publicado em 1984 por Alumbramento-Crefisul. As sobras das fotos feitas constituíram a exposição de título idêntico, realizada em 1985 pelo IEB e pela Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo.

⁵³ O primeiro é o livro *Jorge de Lima: a revelação da imagem*, aguardando publicação pela Metal Leve; o segundo, artigo no Suplemento Cultural de O Estado de São Paulo. S. Paulo, dez. 1985.

pesquisadora citada acima, “contou com a participação do fotógrafo Washington Mazzola Racy, profissional especializado em recuperação de documentos antigos, e da pesquisadora Ana Maria Paulino” (LOPEZ, T., 1987, p. v), e passou por sete etapas, como segue:

a) preparo para fotografar: estudos, consultas a profissionais e testes com diversos tipos de filmes para seleção do mais adequado. Os negativos foram reunidos e a organização revisada com a participação do fotógrafo especializado;

b) fotografia, reprodução e revelação: agrupamento de fotos de características semelhantes, de tipos e proveniência idênticas ou detentoras de negativos (2000 imagens foram reproduzidas e reveladas);

c) passagem para o positivo e feitura dos contatos (cópias-contato): a série foi integralmente reproduzida no tamanho 3,8 x 2,5 cm (mesmo tamanho do negativo). O trabalho foi realizado com o apoio do Departamento de Fotografia da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo;

d) acondicionamento final dos negativos: tiras de negativos embalados em envelopes de polietileno. O registro dos negativos obedeceu à ordem de página, tira e número presente no próprio negativo do filme e as indicações foram registradas no verso de cada um dos contatos. Os envelopes foram acondicionados em pastas de papel neutro também identificadas;

e) colagem dos contatos no catálogo: cada reprodução positiva (cópia-contato) foi colada no campo correspondente à numeração e registradas, sob cada imagem, as indicações do local no negativo. Esse procedimento permitiu que a série Fotografias pudesse ser consultada sem manuseio dos originais;

f) acondicionamento final dos positivos originais: foram projetados envelopes com dobras e sem cola, dobrados de acordo com as dimensões das fotos do arquivo de Mário de Andrade;

g) restauro das fotografias: restauração das fotografias apagadas, metalizadas ou corroídas.

Esse projeto foi muito importante para a preservação das fotografias. Por isso, nos detemos em descrever as etapas para fins de registro e ratificação das melhores práticas de preservação documental empregadas pelo IEB/USP com os acervos sob sua custódia.

Além disso, destacamos que a metodologia de organização do arquivo fotográfico teve como principal critério a “observação do conteúdo” (IEB, 1986, p. ii), o que possibilitou que uma mesma foto fosse classificada em mais de uma subsérie.⁵⁴ Isso explica a quantidade de fotografias classificadas ultrapassar a quantidade total de fotografias do arquivo.

Antes de prosseguir, informamos que a nomenclatura arquivística utilizada nos projetos de pesquisa que resultaram no Catálogo de Fotografias do Arquivo de MA (1988) não corresponde aos conceitos arquivísticos adotados atualmente. Isso se deve ao fato de que não havia, e ainda não há, uma padronização conceitual, o que só começou a ocorrer a partir dos anos 1990, com a publicação dos primeiros dicionários de terminologia arquivística.⁵⁵ E, mesmo entre eles, há divergências irreconciliáveis. Até então, no Brasil, os termos adotados para designar as divisões e subdivisões dos arquivos derivavam de influências e apropriações daqueles utilizados em países de tradição arquivística mais consolidada, como a França, a Espanha ou os Estados Unidos.

Sendo assim, considerando a época em que as fotografias foram organizadas e classificadas, os termos série, subsérie, índice, divisão e lotes foram abordados do mesmo modo como foram empregados originalmente, o que não interfere na análise. Para facilitar a compreensão, elaboramos um quadro de equivalência conceitual (Quadro 3) a partir dos conceitos mais genéricos e menos controversos.

⁵⁴ A nomenclatura arquivística utilizada durante a realização dos projetos de organização do arquivo fotográfico de MA não correspondem ao conceito arquivístico adotado atualmente.

⁵⁵ Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (AAB, 1990); Dicionário de Terminologia Arquivística (CAMARGO; BELLOTTO, 1996); Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (ARQUIVO NACIONAL, 2005).

Quadro 3 – Equivalência conceitual

TERMO	CONCEITO	UTILIZADO NO CATÁLOGO
Série	Formada por documentos de um só tipo documental ou por documentos que tratam da mesma atividade (SCHELLENBERG, 1961, p. 31).	Divisão do fundo de arquivo.
Subsérie	Divisão de uma série em razão das variantes das funções/atividades ou tipo documental (ARQ/SP, 1990) (CAMARGO; BELLOTTO, 1996).	Categoria de classificação: conjunto de coisas que partilham características ou propriedades comuns, o que lhes possibilita serem agrupadas sob um mesmo conceito ou concepção genérica; agrupamento, classe.
Índice	Produto da indexação, como instrumento de pesquisa autônomo ou complemento de outro (ARQ/SP, 1990) (CAMARGO; BELLOTTO, 1996).	Relação sistemática de nomes (de pessoas, lugares, assuntos ou datas) contidas em instrumentos de pesquisa.
Lote	Conjuntos de documentos (dossiês) fotográficos reunidos segundo critérios temáticos, de autoria ou em decorrência de outras características comuns aos documentos (FUNARTE <i>et al</i> , 1996, p. 8)	Título de um índice que remete aos dossiês fotográficos reunidos por MA.
Divisão	Não localizado	Agrupamento temático de fotografias

Fonte: elaboração própria

Para as finalidades desta pesquisa, selecionamos a denominada *Série Fotografias* e fizemos um diagrama, tipo mapa mental (Figura 10), que representa as ligações entre as respectivas subséries, divisões temáticas e lotes (nomenclatura utilizada antes dos dicionários de terminologia), expressas tanto no Catálogo de Fotografias do Arquivo de MA (1988) como no seu correspondente virtual, o Catálogo online do IEB/USP, Fundo Mário de Andrade.

O propósito da representação gráfica é criar um conceito visual do resultado da organização do arquivo fotográfico. Afinal uma visão panorâmica das categorias e agrupamentos criados para os dois catálogos pode facilitar a compreensão dos leitores acerca da estrutura da base empírica e da abordagem utilizada nos capítulos seguintes desta tese, como segue:

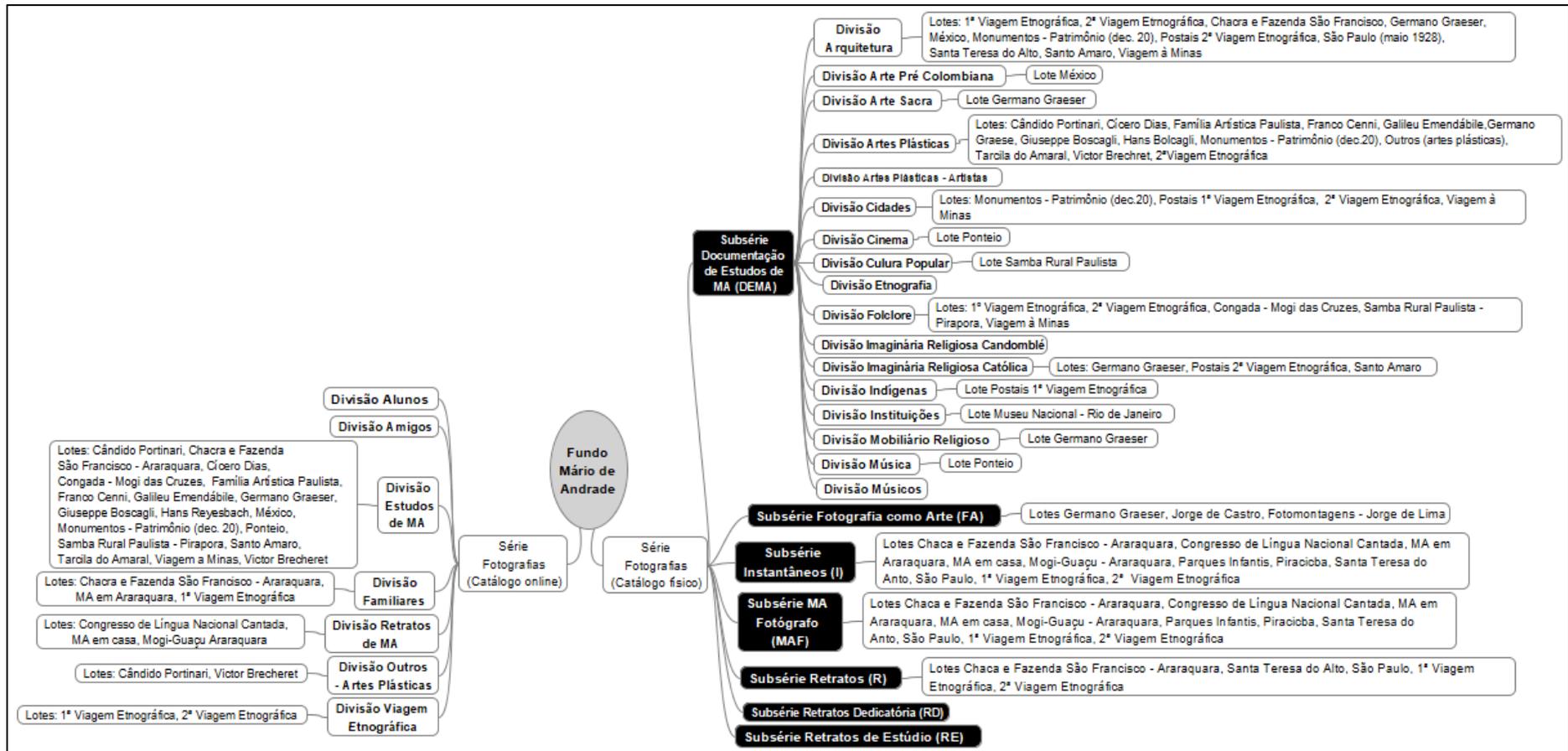


Figura 10 - Série Fotografias: catálogo online e catálogo físico
 Fonte: Catálogo online do IEB/USP, Fundo Mário de Andrade e Catálogo de Fotografias do Arquivo MA (1988)

Nota-se que as subséries do Catálogo de Fotografias do Arquivo de MA (1988), aqui denominado catálogo físico, por ter sido produzido originalmente em papel, estão realçadas em fundo escuro para destacá-las. Por outro lado, o Catálogo online do Arquivo do IEB/USP, Fundo Mário de Andrade não apresenta subséries, apenas divisões. Ambos contemplam os mesmos agrupamentos fotográficos (os lotes ou dossiês), porém, algumas divisões novas foram criadas no processo de digitalização do acervo. Os detalhes serão explicados nos capítulos seguintes.

Os conceitos utilizados e as opções metodológicas aplicadas na elaboração dos projetos não são foco da análise desta pesquisa. Somente são apresentadas as etapas e os agrupamentos resultantes da organização para facilitar a argumentação sobre as possibilidades de reconstituição da gênese documental das fotografias.

O próximo capítulo detalha o Catálogo de Fotografias do Arquivo de Mário de Andrade (IEB, 1988), que será descrito e comparado com seu correspondente virtual, o Catálogo online do IEB/USP, Fundo Mário de Andrade. Os projetos de pesquisa antecedentes que resultaram na elaboração do catálogo físico e do virtual já foram descritos neste capítulo. Assim as inferências e extrapolações baseadas nessas descrições, caso necessário, talvez possam ser feitas em pesquisas futuras.

2.2. Catálogo de Fotografias do Arquivo Mário de Andrade

Neste capítulo apresentaremos em detalhes o instrumento de pesquisa *Catálogo de Fotografias do Arquivo Mário de Andrade* (IEB, 1988), (Anexo I), documento de difusão e acesso às informações que dispõe sobre a organização das fotografias de Mário de Andrade, do qual obtivemos uma cópia digitalizada, visto que é exemplar único, não publicado. A escolha do instrumento de pesquisa como objeto deste estudo deveu-se à impossibilidade de acesso ao acervo físico provocada pelas medidas restritivas da pandemia de COVID19. Tais restrições comprometeram a pesquisa empírica e motivaram a adequação do objeto de estudo, que passou a ser a cópia digitalizada do referido instrumento de pesquisa. As reflexões acerca da gênese documental na perspectiva da Fotodocumentação consideram as intervenções Arquivísticas como parte do contexto informacional.

O referido catálogo possui um homólogo virtual publicado no sítio do IEB na internet. O catálogo físico será detalhado em duas partes: uma apresentação geral e uma descrição dos índices, dos quais foram selecionadas aleatoriamente algumas fichas descritivas e suas respectivas fotografias, com o objetivo de verificar a possibilidade de recuperação da gênese arquivística. Do catálogo online, apresentaremos somente as divisões diferentes, para efeito de comparação.

O instrumento de pesquisa é resultado de um trabalho prévio de organização das fotografias realizado em duas fases no IEB/USP. Na primeira (1970-1971), desenvolveram-se as atividades de indexação, descrição analítica, notas de pesquisa e arranjo⁵⁶ provisório. E a segunda fase ocorreu no âmbito no projeto *Inventário do Arquivo Mário de Andrade* (1982-1986), de organização definitiva das fotografias, que foram tratadas separadamente dos demais documentos e agrupadas segundo os conteúdos visuais. A estrutura do catálogo está dividida em três partes: os textos introdutórios trazem informações gerais

⁵⁶ Arranjo: sequência de operações que, de acordo com um plano pré-estabelecido, visa à organização dos documentos de uma coleção, utilizando-se de diferentes métodos. Esquema de classificação dos documentos que define, inclusive graficamente, os vínculos entre as séries de um fundo e, se necessário, dos itens dentro das séries (SOUSA, 2008, p. 23, com adaptações).

sobre o produtor arquivístico, apresentam a série, citam os participantes das fases do projeto, detalham as opções metodológicas, os materiais utilizados e as atividades desenvolvidas.

A segunda parte lista a numeração de todas as fotografias de acordo com a classificação e a indexação. E a terceira exhibe as fichas descritivas de cada fotografia em sequência numérica, conforme as subséries temáticas, suas divisões, datas-limite⁵⁷ e ainda inclui as respectivas reproduções, em tamanho reduzido (3,8 x 2,5 cm), de todas as fotografias do arquivo. O documento tem mais de 650 (seiscentos e cinquenta) páginas e está dividido em quatro volumes (Figura 11), abaixo:

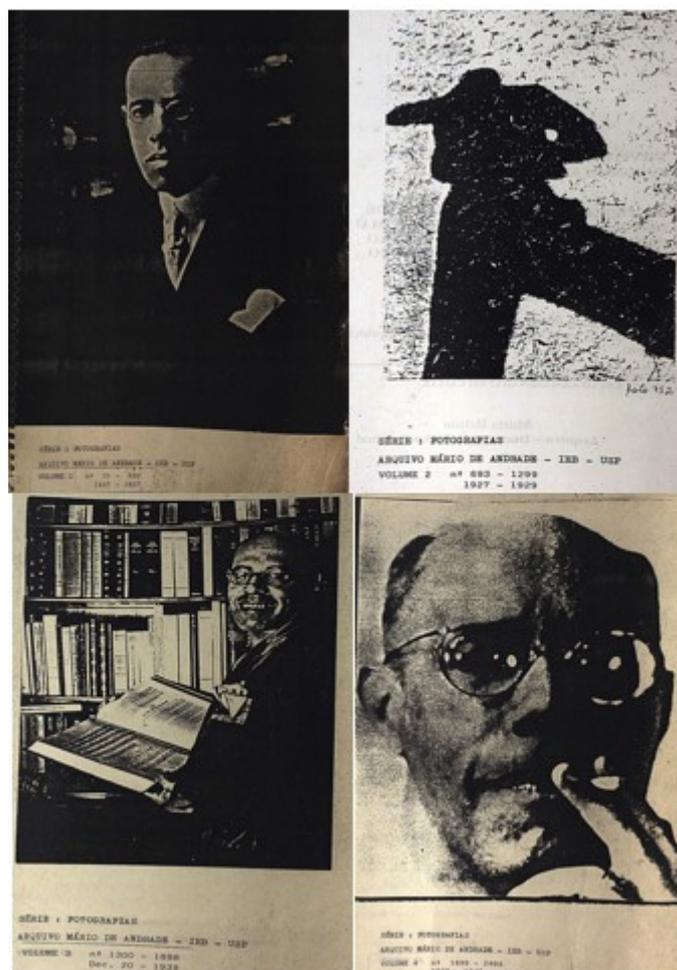


Figura 11 – Capas do Catálogo das fotografias de MA (1988)
Fonte: Arquivo do IEB/USP

⁵⁷ Datas-limites: elemento de identificação cronológica em que são mencionados o início e o término do período abrangido por um conjunto de documentos (SOUSA, 2008, p. 47).

A seguir (Quadro 4), a quantidade de fotografias e as datas-limite de cada volume:

Quadro 4 – Volumes do Catálogo de Fotografias do Arquivo MA

VOLUMES	FOTOGRAFIAS Nº	DATAS-LIMITE
Volume 1	1 – 692	189? – 1927
Volume 2	693 – 1299	1927 – 1929
Volume 3	1300 – 1898	Déc.1920 – 1939
Volume 4	1899 – 2449	1939 – 1945

Fonte: Catálogo de Fotografias do Arquivo MA (1988)

“Material complexo e abundante” (LOPEZ, 1988, p i), o arquivo é composto por mais de duas mil fotografias produzidas no período que inicia no ano de nascimento do escritor, 1893, indo até 1945, quando ele faleceu. Parte das fotografias é oriunda da atividade colecionista, porém a maioria foi feita pelo próprio MA, um fotógrafo modernista. Nestas, ele criou legendas com referências técnicas (local, luz, data etc.) e expressões poéticas características de seu estilo literário. No texto introdutório do catálogo, a autora explica que a série é formada por:

Imagens que, além de se reportarem à história de nosso modernismo literário, musical, das artes plásticas e da arquitetura, à história de vida de Mário, a sua experiência de fotógrafo ou a seus estudos e ideias estéticas, marcam profundamente o percurso da fotografia profissional e amadora, usos e costumes, cidade e campo, manifestações da cultura popular ou monumentos da arquitetura no Brasil. Aqui estão dados importantes para a memória nacional – fisionomia de cidades e construções, moda, personalidades... (LOPEZ, T., 1988, p. I).

Consta no mesmo documento que a metodologia desenvolvida para a realização do trabalho de organização, desenvolvida pela pesquisadora responsável, incluindo métodos e técnicas especificamente voltadas para a organização daquele conjunto, passou pelas seguintes etapas:

a) revisão do trabalho anterior;

b) identificação das subséries; estabelecimento de critérios: cronológico, envolvendo a organização geral e fidelidade na transcrição dos textos originais, pois a maioria das fotos do Arquivo possui legendas manuscritas por Mário de Andrade (95%) e por outros (2%). Estabelecimento de padrão para as fichas, acusando: número, ano, legenda, discriminação de positivos e negativos, medidas, descrição das imagens, classificação de acordo com as subséries,

arrolando todas as possibilidades, e incluindo notas de pesquisa, quando necessário;

c) indexação, descrição analítica acompanhada de fichamento e transcrição das legendas e dedicatórias, utilizando fichas anexadas a cada envelope de foto. Nessa etapa, impôs-se a pesquisa de datas na obra de Mário de Andrade, mormente O Turista Aprendiz, e consultas a contemporâneos para identificação de locais e personalidades;⁵⁸

d) arranjo em envelopes de papel manteiga especialmente projetados (com dobra, sem cola), capazes de conter, além da foto, a ficha;

e) preparo do catálogo de acordo com planejamento e padrões. Diagramado de forma a incluir contatos (reprodução do tamanho do negativo) de todas as fotos que substituem os documentos originais. Adoção de uma escala de cores (representadas por pequenos círculos) para melhor distinguir no catálogo e nas fichas, as subséries, como demonstrado abaixo (Quadro 5):

Quadro 5 – Escala de cores das subséries da Série Fotografias

SUBSÉRIES	COR	ÍNDICES
Documentação Estudos MA (DEMA)		Lotes Personalidades Conservatório Dramático e Musical de São Paulo
Fotografia Como Arte (FA)		
Instantâneos (I)		
MA Fotógrafo (MAF)		
Retratos (R)		
Retratos Dedicatória (RD)		
Retratos de Estúdio (RE)		

Fonte: Catálogo de Fotografias do Arquivo MA (IEB, 1988, com adaptações)

Considerando tratar-se de um documento impresso que remetia à localização física das fotos nas suas respectivas unidades de arquivamento (armários, gavetas, pastas etc.), as cores facilitavam a localização das fotografias. Esse recurso cromático tornou-se desnecessário após a digitalização

⁵⁸ Com contribuição de D. Maria de Lourdes de Moraes Andrade, irmã de Mário de Andrade, D. Irene Rodrigo Otávio e do Dr. Orôncio Vaz de Arruda Filho. Atividades de organização dos padrões no impresso desenvolvida por Ana Maria Paulino, com a participação de João Francisco Franklin Gonçalves na datilografia (LOPEZ, T., 1988, p. vi).

das fotografias e a inserção dos metadados de indexação no Sistema de Gerenciamento de Acervos (SGA), adotado pelo IEB para a pesquisa dos documentos via internet.

Observa-se que as subséries atribuídas: *Retratos (R)*, *Retratos Dedicatória (RD)* e *Retratos de Estúdio (RE)* são atreladas a dois índices onomásticos – *Personalidades* e *Conservatório dramático e musical de São Paulo*.

Tais subséries de nomenclatura autoexplicativa reúnem fotografias e outros documentos tratados como fotografias (cartões postais, negativos e reproduções de quadros) com imagens de pessoas, ordenadas em sequência numérica. Os índices onomásticos são formados a partir dos sobrenomes, seguido do prenome, principal critério para localização das fotografias, ao mesmo tempo que as relaciona às respectivas datas-limite, número da foto e subsérie.

Os textos introdutórios do Catálogo não explicitam as motivações que levaram à criação desses dois índices separados, mas é possível afirmar que eles decorrem da divisão das fotografias em subséries temáticas. O que é coerente com a metodologia de análise do conteúdo das imagens e orienta a indexação. Considerando que os índices são produto das atividades de indexação, isto é, de representação dos conteúdos com vistas à recuperação das informações, a utilidade dos índices torna-se evidente. Para fins de delimitação conceitual, índice é:

Relação de termos ordenados, segundo determinado critério, que localiza e remete para as informações contidas em um texto. Tem por finalidade indicar a existência e a localização de cada item abordado. Sua impressão pode ser na parte pós-textual do documento a que se refere, ou publicado separadamente, quando se tratar de um índice de vários documentos ou de um assunto específico de determinada área. (SOUSA, 2008, p. 75).

Mantendo a mesma estrutura lógica, as subséries atribuídas *Documentação Estudos MA (DEMA)*, *Fotografia Como Arte (FA)*, *Instantâneos (I)* e *MA Fotógrafo (MAF)* também são atreladas a um índice denominado *Lotes*, que arrolam fotografias unitárias ou sequencias de fotografias classificadas nessas categorias. Tais fotografias, diferentemente daquelas listadas nos índices onomásticos, estão organizadas como unidades de arquivamento que

reúnem informalmente documentos ligados entre si por um assunto, ou seja, como dossiês fotográficos. Por isso, o termo “lote” também é utilizado para designar cada um desses dossiês, referenciados no índice *Lotes* (Quadro 9).

Esse índice, diferentemente dos índices onomásticos, é um rol de expressões e nomes próprios que fazem menção não apenas às imagens registradas nas fotografias, mas indicam lugares, acontecimentos e atividades ligadas, direta ou indiretamente, a Mário de Andrade. Em suma, os termos do índice *Lotes* (Quadro 9) designam, além dos nomes das pessoas, expressões que referenciam locais, eventos, manifestações culturais, monumentos, cidades etc. O resultado é um índice heterogêneo e relativamente curto (trinta e três itens) que relaciona as subséries aos temas de interesse do fotógrafo MA, inclusive, as “fotomontagens de Jorge de Lima, obras de Germano Graeser e Benedito Duarte” (LOPEZ, T., 1986, p. i).

Para resumir, segue um gráfico das vinculações das subséries aos seus respectivos índices (Figura 12) conforme dispõe o Catálogo de Fotografias do Arquivo de MA (1988):

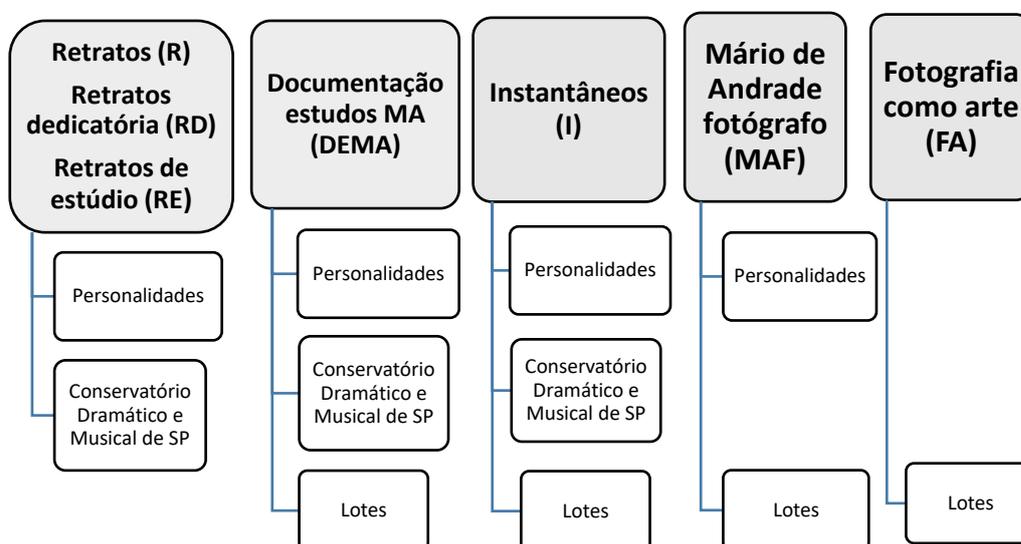


Figura 12 – Subséries e respectivos índices
 Fonte: Catálogo de Fotografias do Arquivo de MA (1988)

As nomenclaturas da maioria das subséries são autoexplicativas, as categorias temáticas estão expressas nos próprios descritores de cada subsérie e também nos índices, exceto naquelas não tão autoexplicativas, como as

subséries I, FA e DEMA. Sendo esta última constituída por uma peculiaridade: foi subdividida em dezoito temas, aparentemente articulados com os temas do Fichário Analítico da biblioteca da casa de MA. As demais subséries não apresentam divisões.

Na sequência (Quadro 6), apresentamos uma síntese das informações sobre as subséries, as quantidades de fotografias e os índices aos quais estão vinculadas, conforme dispõe o Catálogo de Fotografias do Arquivo de MA (1988):

Quadro 6 – Subséries, divisões, quantidades de fotos e índices

SUBSÉRIES		QUANT. FOTOS	ÍNDICES
• DOCUMENTAÇÃO ESTUDOS MA (DEMA)			Lotes
Divisão	Arquitetura	486	Personalidades
	Arte Pré-Colombiana – México	24	
	Arte Sacra	1	
	Artes Plásticas	403	
	Artes Plásticas – Artistas	351	
	Cidades	87	
	Cinema	9	
	Cultura Popular	35	
	Escritores	3	
	Etnografia	2	
	Folclore	49	
	Imaginária Regiliosa Candomblé	8	
	Imaginária Religiosa Católica	69	
	Índios	17	
	Instituições	8	
	Mobiliário Religioso	7	
	Música	14	Conservatório Dramático e Música de São Paulo
	Músicos	13	
• FOTOGRAFIA COMO ARTE (FA)	35		
• INSTANTÂNEOS (I)	1332		
• MÁRIO DE ANDRADE FOTÓGRAFO (MAF)	1113		
• RETRATOS (R)	6		
• RETRATOS DEDICATÓRIA (RD)	159		
• RETRATOS DE ESTUDIO (RE)	24		
Total de fotos		4255	

Fonte: Catálogo de Fotografias do Arquivo MA (1988)

Observa-se que o quantitativo de fotografias classificadas excede a quantidade de documentos fotográficos do arquivo, pois alguns foram classificados em mais de uma subsérie ou divisão. Grande parte das fotografias foi classificada em três subséries: DEMA, I e MAF. Todas as fotografias da subsérie MAF, vinculadas ao índice *Personalidades*, também estão classificadas

na subsérie I. Nesse índice *Personalidades*, não há fotografias classificadas em FA. Essa subsérie só tem fotografias relacionadas no índice *Lotes* (Quadro 9).

Por outro lado, a subsérie I tem fotografias relacionadas nos três índices. A subsérie MAF é, aparentemente, uma menção à faceta de fotógrafo de Mário de Andrade, mas não está relacionada no índice Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, somente nos demais índices.

Esses apontamentos são somente descritivos, não representam juízo de valor a respeito da classificação e servirão para cotejamento no momento da análise dos dados.

Quanto aos índices onomásticos, estes serão apresentados nos quadros que seguem e também selecionadas algumas fichas descritivas de fotografias para melhor visualização das suas características e verificação da gênese arquivística. A sequência é:

a) Primeiro, o índice onomástico *Conservatório Dramático e Musical de São Paulo*, por ser o menos extenso. Dele foram selecionados três nomes, a respectiva ficha descritiva e a fotografia a ela relacionada. Os campos da ficha foram numerados e citados, de modo a destrinçar as características informacionais que a compõem, para cotejar com as informações contextuais.

b) Segundo, o índice *Personalidades*. Porém, por ser muito extenso (mais de duzentos nomes), optamos por fazer um extrato de nomes selecionados sob o critério da representatividade em relação às subséries, isto é, foram selecionados quatro nomes, cada um relacionado a uma subsérie diferente, e suas respectivas fichas descritivas. Na sequência, os campos da ficha foram numerados e citados, de modo a destrinçar as características informacionais que a compõem, para cotejar com as informações contextuais. A íntegra do índice *Personalidades* será disponibilizada ao final da tese (Apenso A).

O terceiro índice a ser apresentado é o *Lotes*, do qual fizemos um extrato e selecionamos dois termos que representam dois dossiês fotográficos para apresentar as correspondentes fichas descritivas, destrinçar as características

informacionais que as compõem e cotejar com as informações contextuais. A íntegra do índice *Lotes* será disponibilizada ao final da tese (Apenso B).

Começamos reproduzindo na íntegra (Quadro 7) os nomes do índice *Conservatório Dramático e Musical de São Paulo*, com suas correspondentes datas-limite, numeração das fotografias e subséries:

Quadro 7 – Índice Conservatório Dramático e Musical de São Paulo

CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO E MUSICAL DE SÃO PAULO	DATAS- LIMITE	FOTO Nº	SUBSÉRIE
ALVARENGA, Oneyda	1931- 1935	1426 e 1493	RD
BORELLI, Carmen	1926	130	RD
<i>BRANCO, Maria Lúcia</i>	<i>1918</i>	<i>24, 25, 26 e 27</i>	<i>I</i>
BUENO, Eglé de Camargo	1924	91	RD
CAMPOS, Maria S.	1922	52	RD
CARVALHO, Clímene de	1934	1479	RD
CARVALHO, Maria A.	1934	1480	RD
CELINA	1926	123	RD
CORAZZA, Ignês	1924	88	RD
COSTA, Adalgysa Pereira da	1924	87	RD
FELICÍSSIMA	1926	124	RD
FERNANDEZ, Maria	1929	1264	RD
FONSECA, Laura	1929	1261	RD
FREITAS, Maria Aparecida	1927	137	RD
GUARAGNA, Ida	1919	40	RD
GUILHERME, Lourdes	1929	1278	RD
<i>IGNEZ</i>	<i>1925</i>	<i>120</i>	<i>RE</i>
IRACEMA	1927	136	RE
LAGO, Enéas do	1925	110	RD
LEITE, Clarisse	1929	1268	RD
MACHADO, Helena	1923	77	RD
MELLO, Maria Lourdes	1929	1270	RD
MICHEL, Julieta	1919	31	RD
MOREIRA, Iracema	1934	1481	RD
NÉBIAS, Stella	1926	127	RD
OLIVEIRA, Emília	1919	30	RD
OLIVEIRA, Leonor de	1930	1332	RD
PILLON, Yole	1933	1471	RD
<i>PINTO, Clarice</i>	<i>1927</i>	<i>138</i>	<i>RD</i>
RIBEIRO, Maria Iracema	1926	128	RD
RUSSO, Hermínia	1923	66	RD
ZANELE, Lúcia	1929	1271	RD

Fonte: Catálogo de Fotografias do Arquivo MA (1988)

O índice onomástico apresentado no quadro acima indica que a maioria das fotografias está classificada na subsérie R, porém há duas classificadas nas subséries I e RD, respectivamente (linhas destacadas). Seleccionamos os nomes e fotografias destacados, numeramos os campos de cada ficha e citamos as características informacionais que as compõem. Na sequência, cotejamos com as informações contextuais para tentar reconstituir a gênese arquivística, pela perspectiva do Ciclo da Informação (Figuras 13,14 e 15, abaixo):

<p>¹ 24 ² (1918)</p> <p>³ ●</p>	<p>ANDRADE, Mário de ⁴ no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo ⁵</p> <p>⁶ Positivo - 10 x 6,8 cm - MA entre Prof. Wancolle e ⁴ colegas; ⁵ Maria Lúcia Branco sentada.</p> <p>¹⁰ Nota da pesquisa: identificação e data fornecidas por D. Maria de Lourdes Moraes Andrade Camargo, em 1984. Vale para ⁹ Instantâneos. ⁷ nºs 24-27.</p>	<p>⁸ </p> <p>⁹ 28/E/4</p>
<p>¹ 25 ² 1918</p> <p>³ ●</p>	<p>ANDRADE, Mário de ⁴ em grupo no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo ⁵</p> <p>⁶ Positivo - 11,1 x 8,1 cm - ⁵ MA entre Prof. Wancolle e ⁴ colegas; ⁵ Maria Lúcia Branco ao lado da coluna.</p> <p>⁷ Instantâneos.</p>	<p>⁸ </p> <p>⁹ 01/A/24</p>
<p>¹ 26 ² (1918)</p> <p>³ ●</p>	<p>ANDRADE, Mário de ⁴ em grupo no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo ⁵</p> <p>⁶ Positivo - 13,2 x 8,7 cm - ⁵ MA entre Prof. Wancolle e ³ colegas; Maria Lúcia Branco, a primeira à esquerda.</p> <p>⁷ Instantâneos.</p>	<p>⁸ </p> <p>⁹ 01/A/25</p>
<p>¹ 27 ² (1918)</p> <p>³ ●</p>	<p>ANDRADE, Mário de ⁴ em grupo do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo ⁵</p> <p>⁶ Positivo - 10,1 x 8,3 cm - ⁵ MA entre Prof. Wancolle e colegas; Maria Lúcia Branco ao lado da coluna.</p> <p>⁷ Instantâneos.</p>	<p>⁸ </p> <p>⁹ 01/A/26</p>

Figura 13 – Fotografias nºs 24, 25, 26 e 27
Fonte: Catálogo de Fotografias do Arquivo MA (1988)

As fichas descritivas da sequência de fotografias acima (Figura 13) podem ser destrinçadas a partir das características informacionais numericamente identificadas, como segue:

- Item 1: número da fotografia;
- Item 2: ano de produção da fotografia;
- Item 3: cor atribuída à subsérie;
- Item 4: termo do índice onomástico;
- Item 5: informações visuais e contextuais;
- Item 6: informações técnicas e materiais;
- Item 7: subsérie;
- Item 8: reprodução da fotografia (cópia-contato);
- Item 9: informações sobre negativo;
- Item 10: nota da pesquisa.

Por outro lado, quando analisamos o documento fotográfico utilizando o Ciclo da Informação, observamos que a ficha descritiva pode ajudar a entender o momento da gênese da informação (m1), pois traz informações que se sobrepõem às informações visuais. O objetivo é identificar a procedência do documento para saber quem produziu e com qual finalidade.

São fotografias feitas durante o período em que Mário de Andrade lecionava no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, o que ocorreu entre 1913 e 1938. Em abril de 1918, ocorre a primeira audição de suas alunas de piano, o que nos permite supor que as fotografias foram feitas com a finalidade de registrar esse acontecimento. No caso, o produtor arquivístico é o próprio MA, que armazenou em seu arquivo a sequência de fotografias acima (Figura 13), as quais comprovam uma função muito específica para ele.

Porém, o campo “nota da pesquisa” (item 8) não fornece indícios de qual seria essa função, apenas nomeia as pessoas retratadas e a data do registro. Talvez, pelo fato de as informações terem sido fornecidas anos depois, em 1984, por uma pessoa que não era a titular do arquivo – a irmã de MA –, o que tornou mais difícil a reconstituição do contexto original, desconsiderado em detrimento das informações visuais.

A escolha do critério visual para a identificação (m1) da sequência de fotografias influenciou a organização (m2), posto que ela foi classificada na subsérie *Instantâneos*. O curioso é que a palavra “instantâneo” designa tanto os processos positivos diretos⁵⁹ (daguerreótipo, ambrótipo, ferrótipo, instantâneo e holograma), que remetem à ideia de captura do instante, quanto é usada como sinônimo de fotografia:

A fotografia não surgiu instantânea; desejou, entretanto, desde seus primórdios, interromper o tempo e aniquilar o fluxo, relacionando-se de tal maneira ao conceito de instantâneo que não é incomum encontrarmos nos dicionários instantâneo e fotografia como sinônimos. De fato, a noção moderna de instante está intimamente relacionada com a constituição da fotografia, e o que a fotografia veio a ser se encontra profundamente vinculado aos conceitos modernos de instante e instantâneo. (SANZ, 2011, p. 53).

Essa possibilidade de captura do instante embute uma dicotomia entre a atitude do fotógrafo e a postura dos retratados que, no caso da sequência de fotografias acima (Figura 13), registra as pessoas dispostas em pose, explicitando uma “contradição entre o fotógrafo e a cena: posar ou capturar de modo sub-reptício. Elaborar o cenário, ou interatuar com o imprevisto, a rua, a vida em movimento” (AFONSO JÚNIOR, 2021, 151). Tal discussão não é o nosso foco de análise, mas é instigante tentar entender por que aquelas fotos foram classificadas nessa categoria.

No texto de apresentação do Catálogo de Fotografias de MA (1988), não há referência aos motivos que levaram à definição do termo “instantâneos” como descritor que classifica a sequência selecionada. Devido à impossibilidade de acesso ao arquivo do IEB, causada pelas restrições impostas pela pandemia da COVID-19, não conseguimos informações sobre as opções terminológicas. Portanto, restringimo-nos a tentar evidenciar as relações existentes entre o momento da identificação (m1) com o da organização (m2) e seus reflexos na recuperação (m3).

⁵⁹ Processo positivo direto: possibilita a obtenção de imagens fotográficas positivas formadas na própria emulsão que se expõe na máquina fotográfica. O daguerreótipo foi o primeiro processo fotográfico positivo direto. Atualmente, existem ainda os diapositivos coloridos e alguns processos instantâneos, como a Polaróide (FUNARTE, 1996, p. 106). Lançada em 1948 por Robert Land, o primeiro modelo da Polaroid Corporation, a Model 95, permitia a revelação instantânea da imagem. Land pensava o processo fotográfico pelo eixo da instantaneidade, ou seja, “como um ato de sobreposição, onde a visualização é simulação e está colada ao momento em que a fotografia é feita” (AFONSO JÚNIOR, 2021, p. 101).

Na recuperação da informação (m3) de documentos fotográficos, os elementos visuais são vitais, porém, a premissa condutora da intervenção não pode ser restritiva. Há que se considerar tanto o contexto como o conteúdo, pois acaba por representar os dois momentos anteriores. Se os documentos de arquivo são tratados e disponibilizados a partir de uma visão restritiva, pode-se limitar as possibilidades de pesquisa e acesso, o que acontece no momento da comunicação (m4):

No quarto momento (m4), a divulgação, tudo o que foi supostamente identificado no momento da gênese (m1), organizado (m2) e descrito para recuperação (m3) será difundido. As ferramentas de disseminação, por si mesmas, não são equivalentes ao acesso. Existe uma operação que transforma as informações da recuperação (m3) em algo passível de ser consultado pelo público. (LOPEZ, A.; SARAIVA, 2022, no prelo).

No caso do Catálogo de Fotografias do Arquivo de MA (1988), os índices se convertem em listagens sistematizadas de nomes (de pessoas e assuntos) contidas no instrumento de pesquisa.

A seguir analisaremos a segunda ficha descritiva e fotografia selecionada do índice Conservatório Dramático e Musical de São Paulo:

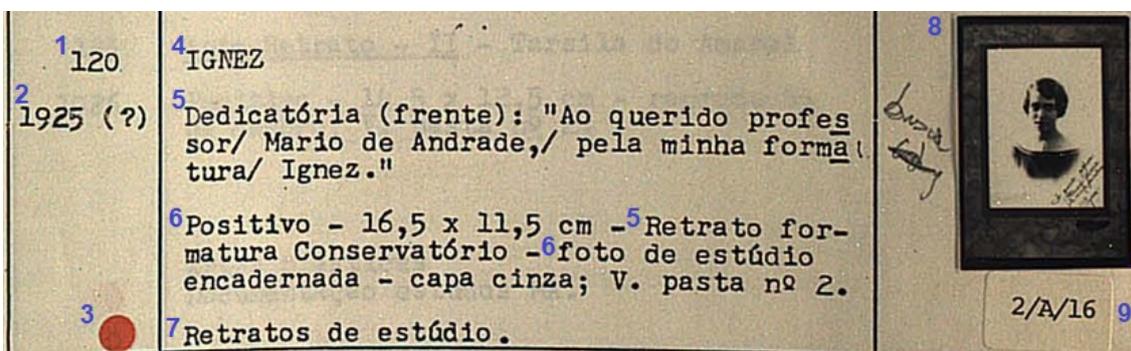


Figura 14 – Fotografia nº 120
Fonte: Catálogo de Fotografias do Arquivo MA (1988)

A ficha descritiva da fotografia acima (Figura 14) pode ser destrinchada a partir das características informacionais numericamente identificadas, como segue:

- Item 1: número da fotografia;
- Item 2: ano de produção da fotografia;
- Item 3: cor atribuída à subsérie;
- Item 4: termo do índice onomástico e informação visual;
- Item 5: informações contextuais e visuais;

- Item 6: informações técnicas e materiais;
- Item 7: subsérie;
- Item 8: reprodução da fotografia (cópia-contato);
- Item 9: informações sobre o negativo.

Pelas informações contextuais e visuais (item 5), o momento da identificação (m1) sugere que a fotografia foi produzida por ocasião da formatura de uma das alunas de MA no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Portanto, trata-se de documento que, provavelmente, foi incluído no arquivo dele para cumprir uma finalidade específica, como uma homenagem recebida.

O interessante é que a fotografia acima (Figura 14) foi classificada (m2) na subsérie RE (item 7). O retrato, conforme Camargo e Goulart (2007, p. 226), é uma “fotografia produzida em estúdio, com imagem de um único indivíduo”. E o estúdio é o local próprio, equipado para a produção e a revelação dos filmes fotográficos, onde, certamente, a fotografia foi feita, como indicam as informações sobre as características técnicas e materiais (item 6) de apresentação.

No entanto, o que importa, em termos arquivísticos, é saber os motivos que levaram MA a incluí-la em seu arquivo, o que acontece no momento da gênese (m1). Pelas informações contextuais e visuais (item 5), podemos fazer a identificação (m1) da fotografia, a qual foi dedicada a MA por uma aluna do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo por ocasião da sua formatura, no provável ano de 1925. Portanto, o documento fotográfico estaria vinculado à atividade profissional de professor de música de MA, assim como a sequência de fotos anterior (Figura 13), ou seja, esses documentos são orgânicos e exercem funções decorrentes da mesma atividade profissional do produtor arquivístico.

Para complementar os exemplos referentes ao índice Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, selecionamos uma terceira ficha descritiva (Figura 15), abaixo, que apresenta uma fotografia classificada na subsérie RD, destrinchada a partir das características informacionais numericamente identificadas, como segue:

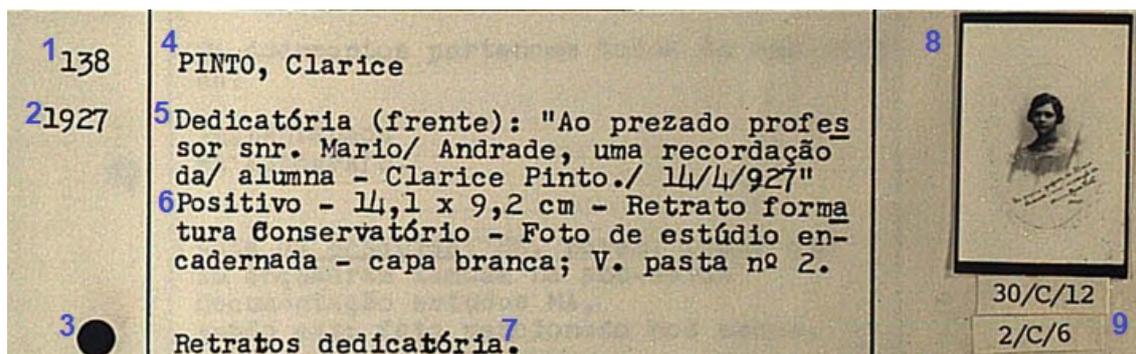


Figura 15 – Fotografia nº 138
 Fonte: Catálogo de Fotografias do Arquivo MA (1988)

- Item 1: número da fotografia;
- Item 2: ano de produção da fotografia;
- Item 3: cor atribuída à subsérie;
- Item 4: termo do índice onomástico e informação visual;
- Item 5: informações contextuais e visuais;
- Item 6: informações técnicas e materiais;
- Item 7: subsérie;
- Item 8: reprodução da fotografia (contato);
- Item 9: informações sobre o negativo.

Arquivisticamente, essa fotografia, assim como as anteriores (Figuras 13 e 14), pode ser identificada (m1) a partir das informações contextuais e visuais (item 5) existentes na ficha descritiva. Nesse caso (Figura 15), podemos afirmar que a gênese (m1) do documento no arquivo de MA decorre da formatura de uma aluna sua no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, no ano de 1927. A atividade profissional de MA como professor de música, além de constar de sua biografia, expressa-se na dedicatória (item 5) feita pela aluna em momento especificamente significativo. A dedicatória, além da função de dedicação, também serviu de descritor para a classificação (m2) das fotografias incluídas na categoria RD.

A pergunta inevitável é: se a fotografia anterior (Figura 14 – fotografia nº 120) também apresentava uma dedicatória ao honorável professor e, ambas foram feitas em estúdio, o que determinou a classificação em categorias diferente? Não conseguimos responder essa indagação por causa da

impossibilidade de acesso aos documentos e pela necessidade de substituição da base empírica da pesquisa por uma representação do arquivo fotográfico (o catálogo). Apesar dos percalços, nosso propósito era evidenciar que é possível reconstituir os vínculos orgânicos entre uma atividade e os documentos fotográficos dela decorrentes e, assim, caracterizá-los como um arquivo.

Apresentamos na próxima página um extrato do índice *Personalidades* (Quadro 8), lembrando que a íntegra se encontra ao final da tese (Apenso A). Constituído sob a mesma estrutura lógica dos demais, observa-se que os termos que identificam as fotografias estão vinculados a seis subséries: DEMA, I, MAF, R, RD e RE.

Antes, algumas observações sobre o índice *Personalidades*:

a) a maioria das fotografias está classificada na subsérie I, embora muitas delas estejam relacionadas a mais de uma subsérie com o propósito de facilitar o trabalho de pesquisa, como explica o texto introdutório do catálogo;

b) três nomes podem ser encontrados nos dois índices, no Conservatório Dramático Musical de SP e no *Personalidades*: Alvarenga, Oneyda (foto nº 1426); Carvalho, Climene de (foto nº 1479); Zanele, Lúcia (foto nº 2168), e as respectivas fotografias estão classificadas na subsérie RD em ambos os índices.

c) a subsérie R tem, no total, seis fotografias (nº 16, 45, 744, 745, 1470 e 2064), sendo cinco relacionadas no índice *Personalidades* e uma delas (nº 2064), classificada também na subsérie I. Essa fotografia, entretanto, não está relacionada a nenhum dos dois índices;

d) a subsérie DEMA tem dezoito divisões, mas, no índice *Personalidades*, só aparecem quatro: *Artes plásticas*, *Escritores*, *Músicos* e *Música*, sendo que esta última possui somente um nome no índice *Personalidades*, o de Tavares, Heckel (fotos nº 2155, 2156, 2158, 2159). Entre as fotografias dos artistas plásticos, há imagens tanto das pessoas quanto reproduções de quadros e outras obras de arte;

e) as fotografias de Mário Raul de Moraes de Andrade estão classificadas em cinco das subséries citadas: I, MAF, R, RD e RE.

Abaixo fizemos uma síntese do índice *Personalidades* (Quadro 8), do qual selecionamos aleatoriamente quatro termos (em negrito) para analisar as fichas descritivas e respectivas fotografias, como fizemos anteriormente.

Quadro 8 – Índice Personalidades

Personalidades	Datas-limite	Foto nº	Subséries
ALVARENGA, Oneyda	1931, 1934, 1935 a 1938	1426, 1483 a 1486, 1493, 1554, 1565, 1865	RD
AMARAL, Tarsila do	1926 a 1928	125 (reprodução de quadro), 126, 634, 640 a 641, 643, 710, 753, 794 a 795	Artes plásticas DEMA
ANCHIETA, José de	s.d.	2494	Escritores DEMA
BACH, J. Sebastian	s.d.	2368	Músicos DEMA
ÂMARA CASCUDO, Fernando Luis da	1931 a 1933, 1935 a 1937	1430, 1447, 1466, 1470, 1491, 1526, 1527, 1538, 1539, 1540, 1553	I, RD, RE, R
CARVALHO, Climene de	1934	1479, 1483, 1486	RD
GALLET, Luciano	1927	139, 744, 745	RD, R
MARTI, José Maria	1918	16	I, R
MORAES, Rubens Borba de	1922, 1928, 1941	57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 777, 778, 779, 2092, 2093, 2094, 2095	I, RD
SEGALL, Lasar	1928	747, 749, 751, 753, 759	I, MAF
TAVARES, Heckel	1941	2155, 2156, 2158, 2159	Música DEMA
ZANELE, Lúcia	1942	2168	RD

Fonte: Catálogo de Fotografias do Arquivo MA (1988)

A seguir, a primeira ficha descritiva selecionada e respectiva fotografia:

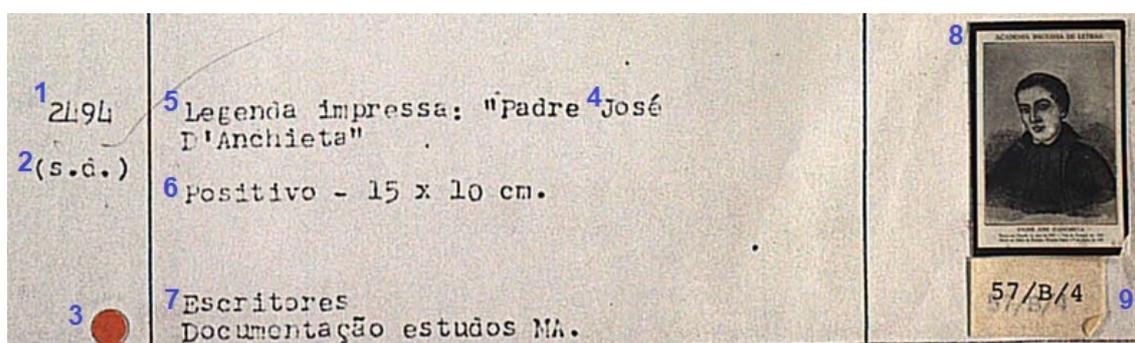


Figura 16 – Fotografia nº 2494

Fonte: Catálogo de Fotografias do Arquivo MA (1988)

A ficha descritiva da fotografia acima (Figura 16) pode ser compreendida a partir das características informacionais numericamente identificadas, como segue:

- Item 1: número da fotografia;
- Item 2: data de produção da fotografia;
- Item 3: cor atribuída à subsérie;
- Item 4: termo do índice onomástico e informação visual;
- Item 5: informações contextuais e visuais;
- Item 6: informações técnicas e materiais;
- Item 7: subsérie;
- Item 8: reprodução da fotografia (contato);
- Item 9: informações sobre o negativo.

A ficha descritiva acima não apresenta indícios do contexto em que o documento foi produzido (m1) no arquivo de MA. Cabe observar que a informação visual é retirada da “legenda impressa” (item 5) e que acima da imagem, também impressa, está a inscrição “academia brasileira de letras”. Abaixo da imagem também há um texto impresso, mas está em tamanho ilegível. Pelas características do documento, podemos inferir que se trata de um impresso que contém uma imagem fotográfica.

No momento da organização (m2), o documento foi classificado na categoria *DEMA*, subdivisão “escritores”. Pela observação das características dessa categoria, que inclui os temas de estudos do interesse de MA, e pela aparente falta de vínculos com atividades específicas desenvolvidas por ele, podemos supor tratar-se de documento de coleção ou de referência acumulado para fins de estudos. Caracterizando-se, portanto, como documento da biblioteca, um item da sua coleção, sem vínculo orgânico identificado.

A seguir, a segunda ficha descritiva selecionada (Figura 17):

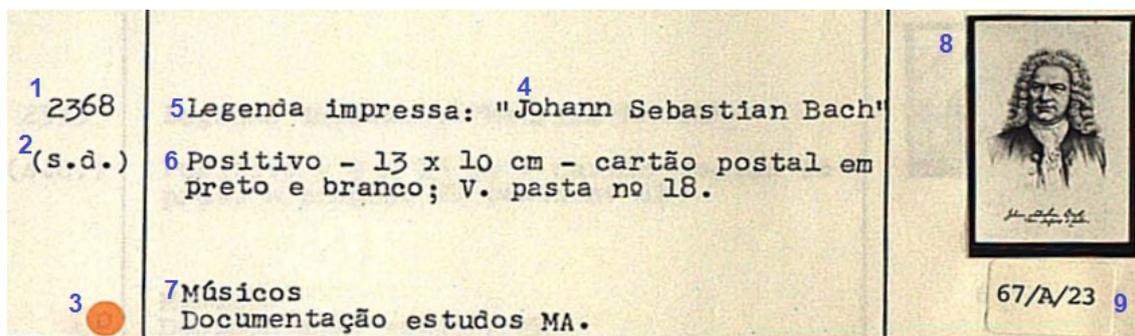


Figura 17 – Fotografia nº 2368
 Fonte: Catálogo de Fotografias do Arquivo MA (1988)

A ficha descritiva da fotografia acima (Figura 17) pode ser destrinchada a partir das características informacionais numericamente identificadas, como segue:

- Item 1: número da fotografia;
- Item 2: ano de produção da fotografia;
- Item 3: cor atribuída à subsérie;
- Item 4: termo do índice onomástico e informação visual;
- Item 5: informações contextuais e visuais;
- Item 6: informações técnicas e materiais;
- Item 7: subsérie;
- Item 8: reprodução da fotografia (contato);
- Item 9: informações sobre o negativo.

A ficha descritiva acima não informa o contexto (item 5) em que o documento foi produzido (m1) no arquivo de MA. A organização (m2) atribuída indica que o documento foi classificado na categoria *DEMA*, subdivisão “músicos”.

Pela observação das características dessa categoria, composta pelos temas de estudos do interesse de MA, nos quais incluem-se os trabalhos de músicos reconhecidos como Sebastian Bach e outros, podemos supor tratar-se de documento de coleção ou de referência acumulado para fins de estudos. Caracterizando-se, portanto, como documento da biblioteca, um item da sua coleção, sem vínculo orgânico identificado.

Pode-se questionar se o colecionismo não seria uma atividade desenvolvida por MA. A resposta é sim, ele era um colecionador consciente e obstinado, como constataram Batista e Lima (1988). Entretanto, os documentos de coleção diferenciam-se dos de arquivo por três características: a intencionalidade, a aleatoriedade e a ausência de organicidade. A intenção do colecionador é guiada por seu interesse subjetivo que afeta os critérios e decisões sobre quais documentos (fotografias, obras de arte, livros etc.) serão incluídos ou não em seu acervo. Geralmente os itens de coleção são produzidos

por terceiros e adquiridos pelo titular da coleção por motivos fortuitos, de oportunidade ou desejo. Ao contrário dos documentos orgânicos, que decorrem de atividades definidas e finalidade probatória. Portanto, pela perspectiva do Ciclo da Informação, as duas fotografias analisadas (Figuras 16 e 17) são consideradas itens da biblioteca de MA.

A seguir, a terceira ficha descritiva selecionada (Figura 18):

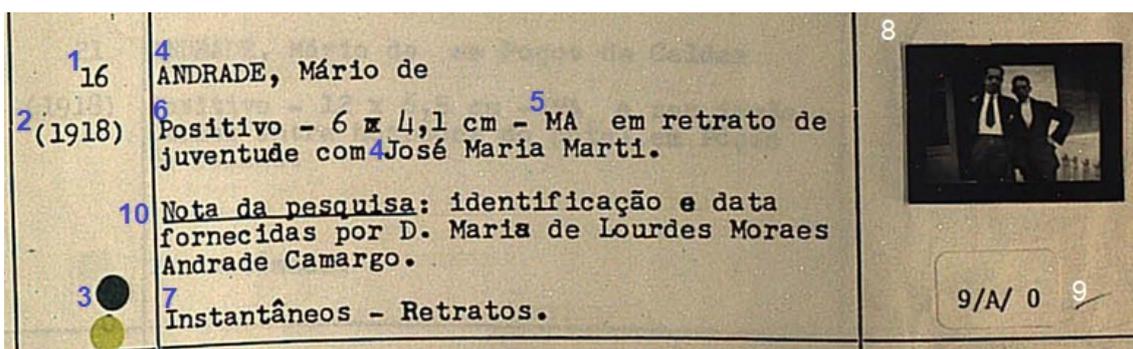


Figura 18 – Fotografia nº 16
Fonte: Catálogo de Fotografias do Arquivo MA (1988)

A ficha descritiva da fotografia acima (Figura 18) pode ser destrinchada a partir das características informacionais numericamente identificadas, como segue:

- Item 1: número da fotografia;
- Item 2: ano de produção da fotografia
- Item 3: cor(es) atribuída(s) à(s) subsérie(s);
- Item 4: termo do índice onomástico e informação visual;
- Item 5: informações contextuais e visuais;
- Item 6: informações técnicas e materiais;
- Item 7: subsérie(s);
- Item 8: reprodução da fotografia (contato);
- Item 9: informações sobre o negativo;
- Item 10: nota de pesquisa.

A ficha descritiva acima não traz informações sobre o contexto (item 5) em que o documento foi produzido (m1) no arquivo de MA. O campo “nota de pesquisa”, preenchido com informações fornecidas por pessoa que não era a

titular do arquivo – a irmã de MA, muitos anos após a produção da fotografia (item 2) –, não fornece indícios sobre o contexto. Mantém-se a coerência de indexação do conteúdo da imagem, na qual as informações visuais (item 4) restringem-se a nomear as pessoas retratadas, mas o contexto original (m1) não é informado, até por impossibilidade, dada a distância temporal entre a produção (m1) e a identificação (m2).

A classificação (m2) atribuída ao documento o coloca sob duas categorias: (I) e (R). Supõe-se que o documento cumpria uma função específica no arquivo de MA, mas o contexto original dificilmente pode ser reconstituído, restando apenas o valor informativo das imagens de MA na juventude (item 2).

Recuperando a discussão sobre a captura do instante, a classificação na subsérie (I) seria coerente com a perspectiva de registro do momento do encontro entre os dois personagens. Por outro lado, a inclusão do documento na subsérie (R) é uma contradição com a definição do termo que designa a imagem de uma pessoa por meio de uma pintura, desenho, gravura ou fotografia. Enfim, talvez o documento cumpra alguma função, que podemos supor, mas não afirmar com certeza, pois o documento foi organizado (m2) a partir de critérios que se sobrepõem à ordem original criada por MA.

A seguir, a quarta ficha descritiva selecionada (Figura 19) do índice *Personalidades*:

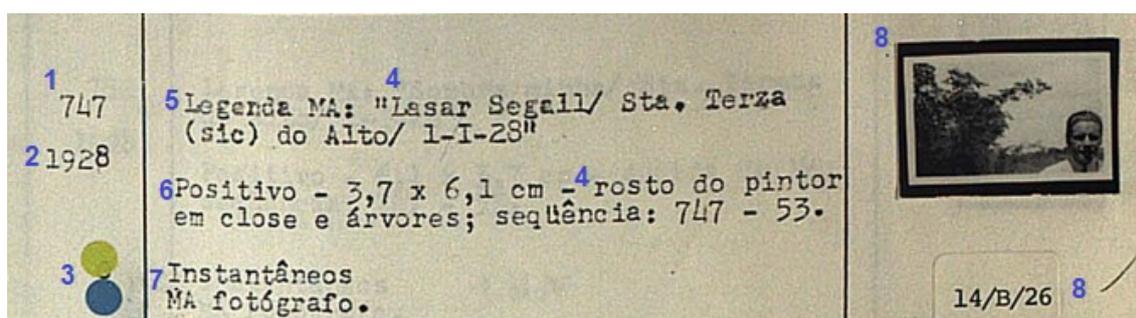


Figura 19 – Fotografia nº 747
Fonte: Catálogo de Fotografias do Arquivo MA (1988)

A ficha descritiva da fotografia acima (Figura 19) pode ser destrinchada a partir das características informacionais numericamente identificadas, como segue:

- Item 1: número da fotografia;
- Item 2: ano de produção da fotografia;
- Item 3: cor(es) atribuída(s) à(s) subsérie(s);
- Item 4: termo do índice onomástico e informações visuais;
- Item 5: informações contextuais e visuais;
- Item 6: informações técnicas e materiais;
- Item 7: subsérie(s);
- Item 8: reprodução da fotografia (contato);
- Item 9: informações sobre o negativo.

A ficha descritiva acima indica, pelas informações contextuais e visuais (item 5), que a fotografia foi feita na fazenda Santa Tereza do Alto, de propriedade de Tarsila do Amaral, amiga de MA, no ano de 1928 (item 2). MA costumava passar períodos nessa fazenda em companhia de amigos, entre eles o pintor Lasar Segall (item 4). A origem (m1) da fotografia no arquivo de MA remete ao seu hábito (atividade) de fotografar as pessoas de sua convivência, o que pode ser entendido como um documento orgânico de enfoque pessoal, afinal “os arquivos pessoais contêm documentos sobre vidas particulares e a personalidade humana” (HOBBS, 2018, p. 261).

Quanto à organização (m2), a fotografia está classificada em duas subséries: I e MAF. Sobre a característica da instantaneidade, no sentido de captura inesperada, não posada, do “rosto do pintor em close e árvores” (item 4), compreendemos que a leitura da imagem talvez possa ter influenciado a classificação. Por outro lado, a inclusão na subsérie MAF, uma categoria relacionada à faceta de fotógrafo modernista que notabilizou MA, pode ser útil para uma pesquisa voltada para o resgate das fotografias que ele fez, independentemente dos motivos que o levaram a produzi-las. Esse é um dos resultados das intervenções orientadas pelo conteúdo. Porém, o fato de MA atuar como fotógrafo não implica na constituição de seu arquivo fotográfico, ou parte dele. O que define se as fotografias são documentos de arquivo são as relações orgânicas que elas mantêm com as atividades do produtor. E, nesse caso, algumas podem sim ser vinculadas por motivos pessoais ou profissionais, outras, porém, podem não ser. Não podemos analisar todas as fotos da subsérie

MAF pois não é este o objetivo desta pesquisa, mas podemos considerar que a fotografia selecionada (Figura 19) foi inserida no arquivo de MA para cumprir alguma função específica que não é possível ser determinada, pois a organicidade foi alterada na organização (m2). O que não significa que não possamos, a partir das informações de contexto, reconstituir alguns vínculos orgânicos suficientes para considerá-la um documento arquivístico.

Além disso, a mesma fotografia (nº 747) foi identificada (m1) também no dossiê Santa Tereza do Alto, relacionado ao índice *Lotes*, sobre o qual trataremos na sequência. As informações do cabeçalho da ficha descritiva do dossiê indicam tratar-se de “Lote de 43 fotos de 1927 e 1928, feitas por MA na Fazenda Sta. Tereza do Alto, de Tarsila do Amaral” (IEB, 1988, p. 144), o que confirma o contexto original (m1) da sequência de fotos.

O terceiro e último índice é o *Lotes* (Quadro 9), do qual apresentamos um extrato, selecionamos dois termos que representam dossiê fotográficos e, na sequência, detalhamos as características informacionais de sua ficha descritiva.

Quadro 9 – Índice Lotes

Lotes	Datas	Foto nº	Subsérie
1ª Viagem Etnográfica	1927	142 a 669	DEMA
2ª Viagem Etnográfica	1928	808 a 919	I - MAF
CENNI, Franco	1939	1985 a 1990	DEMA
CONGADA – Mogi das Cruzes	1936	1507 a 1524	DEMA
DIAS, Cícero	s.d.	2345 a 2360	DEMA
Germano Graeser Fotógrafo	1937-38, 1941	1567 a 1776, 1874 a 1890, 2164 a 2167	DEMA FA
LIMA, Jorge de – Fotomontagens	1939	1997 a 2007	FA
MA em Araraquara	1923, 1925	67 a 76, 105 a 109	I
MA em casa	1938	1868 a 1873	I
México	1939	1912 a 1964	DEMA
Moji-Guaçu – Araraquara	1930	1345 a 1357	I – MAF
Monumentos – Patrimônio déc. 20	déc. 20	1314 a 1330	DEMA
Postais "1ª viagem etnográfica"	1927	670 a 692	DEMA
Postais "2ª viagem etnográfica"	1929	1184 a 1259	DEMA
Santa Tereza do Alto	1927, 1928	693 a 695, 699 a 713, 720 a 735, 747 a 753, 794, 795	I
Viagem a Minas	1919	32 a 39	DEMA

Fonte: Catálogo de Fotografias do Arquivo MA (1988)

A seguir (Figura 20) a linha destacada do índice possibilita recuperar um exemplo de lote de fotografias:

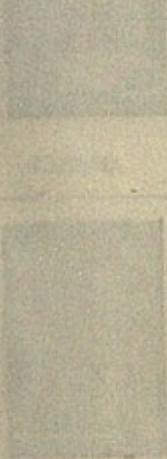
<p>1 1567- 1776 1937; 2 1874-90 1938; 2 12164-67 1941 2</p> <p>3 ●</p> <p>3 ●</p>	<p>4 Lote Germano Graeser Fotógrafo</p> <p>5 231 fotos por GG, feitas para documentar trabalhos do SPHAN durante a permanência de MA como assistente técnico do órgão; incluem a pesquisa MA sobre o Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Os documentos pertencem às divisões</p> <p>7 Mobiliário religioso Arquitetura Artes plásticas Imaginária religiosa católica</p> <p>da sub-série</p> <p>7 Documentação estudos MA e à sub-série</p> <p>7 Fotografia como arte.</p>	
<p>1 1567</p> <p>3 ●</p> <p>3 ●</p>	<p>5 Bertioiga</p> <p>6 Positivo - 17,5 x 23,5 cm - 5 praia da Bertioiga; à direita, ângulo do forte; 6 foto com passepartout e proteção de papel de da.</p> <p>10 Nota da pesquisa: foto do trabalho de MA no SPHAN assinada "G. Graeser/ 1937".</p> <p>Arquitetura - Documentação estudos MA</p> <p>7 Fotografia como arte.</p>	<p>8</p>  <p>50/G/25 9</p>

Figura 20 – Fotografia nº 1567
Fonte: Catálogo de Fotografias do Arquivo MA

A ficha descritiva da fotografia acima (Figura 20) pode ser destrinchada a partir das características informacionais numericamente identificadas, como segue:

- Item 1: numeração da sequência de fotografias e da primeira foto do lote;
- Item 2: datas de produção das fotografias;
- Item 3: cores atribuídas às subséries;
- Item 4: termo do índice *Lotes*;
- Item 5: informações contextuais;
- Item 6: informações técnicas e materiais;
- Item 7: subséries e divisões;
- Item 8: reprodução da fotografia (contato);
- Item 9: informações do negativo;
- Item 10: nota da pesquisa.

A ficha descritiva acima apresenta, na parte superior, um cabeçalho contendo informações contextuais (item 5) acerca das três sequências de fotografias (item 1) e diferentes anos de produção (item 2) que se seguirão. O texto aponta para um dossiê composto por 231 fotografias, feitas pelo fotógrafo Germano Graeser durante o período em que MA foi Assistente Técnico do SPHAN, desenvolvendo atividades profissionais. A primeira fotografia (nº 1567), subsequente ao cabeçalho, refere-se, conforme a Nota de pesquisa (item 10), ao projeto de levantamento do patrimônio histórico e cultural no estado de São Paulo.

As informações contextuais da ficha indicam que o dossiê contém também fotografias referentes às outras atividades de MA: a de pesquisador e escritor que, paralelamente ao trabalho no SPHAM, pesquisava sobre a vida do padre Jesuíno do Monte Carmelo e escrevia um livro, publicado postumamente em 1945. O próprio MA explica a obra e suas escolhas literárias:

Eu sei muito bem a Vida, do padre Jesuíno do Monte Carmelo, foi concebida quase como um “conto” biográfico. Interpretei dramaticamente. Mas as Notas, esclarecem ou justificam a minha interpretação, e repõem tudo no lugar. Quanto à obra, reservei para ela o melhor do meu esforço, fazendo-a intencionalmente de ordem técnica, cerceando ao possível os arroubos do entusiasmo. (ANDRADE, 1944)⁶⁰.

O livro é ilustrado com as fotografias que também serviam para os estudos comparativos, outra atividade relatada por MA em carta de 6 de março de 1942:

Durante o mês tive como principal tarefa preparar a obtenção de documentos fotográficos, principalmente de detalhes de obras, que me permitam estudo mais técnico da obra do padre Jesuíno do Monte Carmelo. Estabeleci, pelo estudo comparativo das fotografias que tenho em mãos, todo um mapa de documentos novos por obter. (ANDRADE, 1942, apud BARSALINI, 2011, p. 177)

Portanto, a gênese (m1) de toda a sequência de fotografias está vinculada às atividades realizadas por MA, sejam elas profissionais ou pessoais. A organicidade desses documentos é evidenciada pelas informações contextuais.

A organização (m2) dessa sequência de documentos fotográficos os classifica em duas subséries: DEMA e FA; e quatro divisões: *arquitetura*, *artes*

⁶⁰ ANDRADE, Mário de. Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo de Melo Franco de Andrade (1936-1945). Ed. cit., p. 185.

plásticas, imaginária religiosa católica e mobiliário religioso. Observa-se que as temáticas se sobrepõem. As fotografias relativas ao levantamento dos prédios públicos confundem-se com aquelas de temática religiosa, dois temas que interessavam a MA desde antes de sua passagem pelo SPHAN. Como não é possível dissociar o indivíduo dos seus temas de interesse, o arquivo da pessoa também vai refletir essa mistura, diferentemente do que ocorre nos arquivos institucionais, que têm limites bem delimitados por documentos constitutivos. Assim, a classificação (m2) a partir dos elementos visuais possibilita essas e outras associações.

A evidência dos vínculos orgânicos está na nota de pesquisa (item10), que expõe as informações contextuais: “foto de trabalho de MA no SPHAN, assinada por G. Graeser”, o fotógrafo contratado para realizar as fotografias sob o comando de MA. Mais uma vez, destaca-se a importância do trabalho de pesquisa que resgata as informações contextuais não presentes nos documentos fotográficos. O que é fundamental para a compreensão da origem (m1) dos documentos e o acesso às informações.

A seguir (Figura 21), a segunda fotografia destacada do índice *Lotes*:

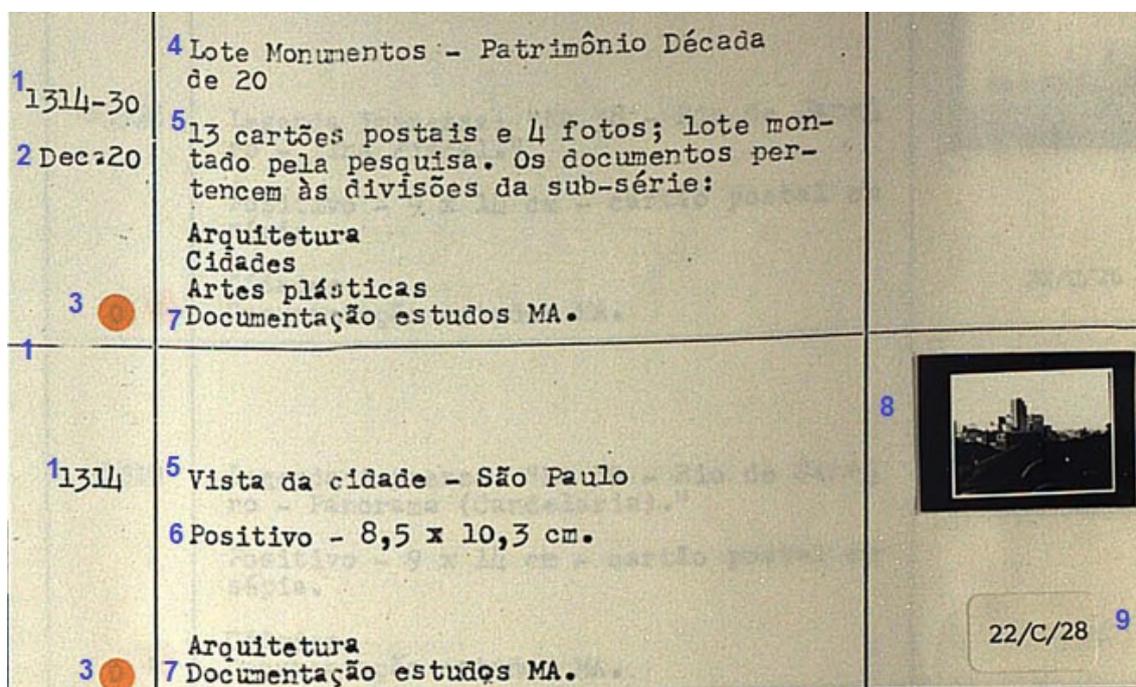


Figura 21 – Fotografia nº 1314
Fonte: Catálogo de Fotografias do Arquivo MA

A ficha descritiva da fotografia acima (Figura 21) pode ser destrinchada a partir das características informacionais numericamente identificadas, como segue:

- Item 1: numeração da sequência de fotografias e da primeira foto do lote;
- Item 2: data de produção das fotografias;
- Item 3: cor atribuída à subsérie;
- Item 4: termo do índice *Lotes*;
- Item 5: informações contextuais;
- Item 6: informações técnicas e materiais;
- Item 7: subsérie e divisões;
- Item 8: reprodução da fotografia (contato);
- Item 9: informações do negativo;

A sequência de documentos (item 1) tem sua origem (m1) explicitada na ficha descritiva: “13 cartões postais e 4 fotos; lote montado pela pesquisa” (item 5). Por essa informação, podemos concluir que o dossiê foi constituído pela equipe de pesquisadores que organizou o arquivo de MA e não por ele próprio. A organização (m2) voltada para a facilitação da pesquisa é uma decisão metodológica legítima e corriqueira nas intervenções arquivísticas.

Apesar de a documentação ter sido acumulada por MA, por algum motivo que não foi possível rastrear, as informações contextuais não indicam relações com atividades específicas, mas sim com os temas de estudos (item 7) já identificados no Levantamento do Fichário Analítico do escritor. Portanto, tais documentos podem ser considerados itens de coleção ou referências de estudos, não orgânicos.

Feitas as descrições dos índices do Catálogo de Fotografias do Arquivo de MA (1988), apontaremos a estrutura das divisões temáticas criadas para o Catálogo online do IEB/USP (Figura 22), com o propósito de descrevê-las em suas particularidades:

A estrutura dos dois catálogos está demonstrada abaixo (Figura 22):

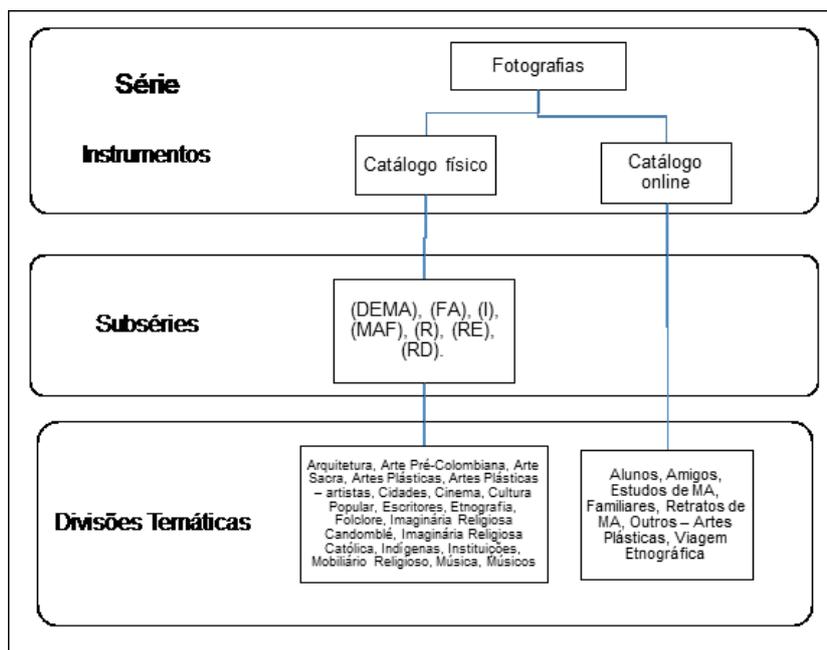


Figura 22 – Esquema comparativo das estruturas dos catálogos
Fonte: elaboração própria

Para compreender a gênese arquivística dos documentos fotográficos por meio do Ciclo da Informação, consideramos que as intervenções arquivísticas fazem parte do contexto informacional dos documentos. Como os dois catálogos (físico e online), no que pese as diferenças de suporte, complementam-se como produto de difusão das informações do arquivo fotográfico e têm a mesma finalidade, foram tomados como um único instrumento de pesquisa pelo ponto de vista da classificação dos documentos.

Apesar de terem ocorrido em momentos diferentes no tempo, as intervenções arquivísticas seguiram a mesma metodologia de leitura das imagens, que resultaram na criação e acréscimo de sete divisões temáticas com as mesmas características descritivas das divisões vinculadas às subséries originais. Algumas dessas divisões têm nomenclatura autoexplicativa e remetem aos conteúdos temáticos aos quais estão ligados, seja pelo aspecto pessoal, profissional ou histórico de MA, como, por exemplo, as divisões *Alunos*, *Amigos*, *Familiares* e *Viagem Etnográfica*.

Por outro lado, duas dessas divisões temáticas, *Retratos de MA* e *Estudos de MA*, recebem nomenclaturas muito parecidas com as do catálogo de 1988. A

divisão *Retratos de MA*, por exemplo, de forma ambígua, refere-se ao tipo de reprodução de imagem (retratos) e ao conteúdo da imagem, mas também poderia referir-se às fotografias que ele fez na condição de fotógrafo. E a divisão *Estudos de MA – artes plásticas*, que se relaciona com um dos temas de pesquisa que interessavam ao fotógrafo, apresentando as mesmas características informacionais da subsérie DEMA. Além dessas, ainda há a divisão denominada *Outros*, que indicaria uma miscelânea de temas não incluídos nos demais, mas que, em grande medida, apresenta os mesmos documentos já incluídos na subsérie MAF.

Essas divisões temáticas, assim como as demais do catálogo físico (Quadro 10), equiparam-se no conteúdo, isto é, também estão divididas por assunto. Por isso, alguns documentos e dossiês podem ser encontrados em mais de uma divisão temática, à medida que os assuntos se repetem, como por exemplo nas divisões Alunos, Amigos e Familiares (Quadro 11), que são formadas por fotografias avulsas e dossiês que estão classificadas tanto nas subséries quanto nas divisões temáticas.

Portanto, para as finalidades desta pesquisa, as divisões temáticas do catálogo online foram desconsideradas na reconstituição da gênese arquivística, pois a vinculação orgânica foi prejudicada pela organização temática.

A seguir (Quadros 10 e 11), apresentamos uma compilação, para efeitos de demonstração, das nomenclaturas das divisões temáticas, sua descrição, quantidade de fotografias e vinculações às subséries, quando se aplica.

Quadro 10 – Divisões temáticas do Catálogo de Fotografias do Arquivo MA

Divisões Temáticas	Descrição	Quant. fotos	Subsérie
Arquitetura	Fotografias e cartões postais com imagens de prédios como conventos, igrejas, casas, praças, prédios públicos etc., de cidades brasileiras que Mário visitou e também colecionou. Lote viagem a Minas (1919). Lote 1ª viagem etnográfica (1927). 2ª viagem etnográfica (1928). Lote São Paulo (1928). Lote Santa Tereza do Alto (1927 e 1928), fotos feitas por Mário de Andrade na Fazenda Santa Tereza do Alto, de Tarsila do Amaral. Lote 'Chacra' e Fazenda São Francisco – Araraquara (1928). Postais 1ª viagem etnográfica.	571	
Arte Pré-Colombiana México	Lote México: cartões postais, localizados com fotos no envelope "Fotos/México", identificação manuscrita por Mário de Andrade em envelope de Publicações Médicas: revista mensal. Todos os cartões têm como legenda comum impressa: "Colecciones del Museo Nacional de Arqueología, História y Etnografía" e as fotos têm no verso o carimbo "Secretaría de Educación pública – Dep. D Monumentos F.D. Monumentos Coloniales. Data estabelecida a partir dos contatos de Mário com a revista (1939).	24	D
Arte Sacra	Lote de fotos feitas pelo fotógrafo Germano Graeser (1937, 1938 e 1941) para documentar trabalhos do SPHAN durante a permanência de MA como assistente técnico do órgão. Incluem a pesquisa de Mário de Andrade sobre o padre Jesuíno do Monte Carmelo.	105	E
Artes Plásticas	Cartões postais e fotografias que reproduzem quadros de artistas como Tarsila do Amaral e fotos, de diferentes datas, enviadas por artistas a Mário de Andrade para estudos. Lote Cândido Portinari (1921); lote Cícero Dias (s.d.); lote Família Artística Paulista (1937); lote Franco Cenni (1939); lote Galileo Emendabili – Monumento a Oswaldo Cruz e Mausoléu do Soldado Constitucionalista (1937); Lote Germano Graeser – Fotógrafo (1937); lote Giuseppe Boscagli (1939); Lote Hans Reyersbach (1931); Lote Monumentos – Patrimônio (déc. 20); Outros (Artes Plásticas); lote Postais 2ª viagem etnográfica; lote Tarsila do Amaral (1923); lote Victor Brecheret (1920, 1923); lote 2ª Viagem Etnográfica (1928).	396	M A
Artes Plásticas – Artistas	Reprodução de obras de artistas: H. Adami, L. Albuquerque, Aleijadinho, T. Allain, R. Aliseris, T. do Amaral, A. Bonadei, G. Boscagli, V. Brecheret, P. B. L'ancien, A. Cantu, F. Cenni, Correggio, C. Dias, G. Emendabili, B. Giorgi, N. Gonçalves, C. Graciano, F. A. Leão, R. B. Marx, Masaccio, N. Mourão, C. Portinari, Rebollo, H. Reyersbach, A. Rubião, Rugendas, L. Segal, M. Túlio, O. V. Veen, A. Zago, M. Zanini, O. Zorlini. (Consta somente no catálogo físico).	351	
Cidades	Lote Viagem a Minas Gerais (1919): cartões-postais adquiridos por Mário de Andrade durante a viagem e fotos tipo postal. Lote Monumentos – Patrimônio (déc. 20); lote 1ª Viagem Etnográfica (1927); lote 2ª Viagem Etnográfica (1928); lote Postais da 2ª viagem etnográfica (1928).	98	

Fonte: Catálogo de Fotografias do Arquivo Mário de Andrade (1988)

Quadro 10 – Divisões temáticas do Catálogo de Fotografias do Arquivo MA – continuação

Divisões temáticas	Descrição	Quant. Fotos	Subsérie
Cinema	Fotos referentes ao filme “Ponteio” de Humberto Mauro; uma gravação cinematográfica do 2º Movimento do Concerto para piano e orquestra de Heckel Tavares, pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo do Ministério de Educação e Cultura (1941). Carimbo do Instituto no verso das fotos. Lote Ponteio (1941).	9	D E M A
Cultura Popular	Manifestações artísticas populares como bandas de rua, danças, estivadores, cantadores, festas, além de esculturas. Lote Samba Rural Paulista – Pirapora (1937) algumas fotos foram publicadas na Revista do Arquivo Municipal (vol. XLI, nov. 1937), no artigo de Mário de Andrade intitulado "O samba rural paulista".	35	
Etnografia	Instrumentos musicais africanos.	2	
Folclore	Viagem a Minas Gerais (1924). 1ª viagem etnográfica (1927); 2ª viagem etnográfica (1928). Procissão de Senhor do Bonfim – Obatalá, Bahia (1930). Catimbó de João Pessoa – Paraíba (1930). Lote Congada – Mogi das Cruzes (1936) fotos feitas por Mário de Andrade retratando cenas de Congada e Cavalhada. Lote Samba Rural Paulista – Pirapora (1937).	53	
Imaginária Religiosa Candomblé	Imagens de orixás, adereços, suportes para objetos, divindades africanas, instrumentos musicais africanos.	10	
Imaginária Religiosa Católica	Imagens sacras, de igrejas e aspectos do bairro de Santo Amaro ligadas ao trabalho de Mário de Andrade no SPHAN (1935, 1936-1937). Lote Germano Graeser Fotógrafo (1937); lote Postais da 2ª viagem etnográfica (1928); lote Santo Amaro – SPHAN (1936).	141	
Indígenas	Cartões postais e uma foto tipo postal com imagens de indígenas em diferentes situações, reunindo aspectos de interesse; obtidos por MA. Lote Postais da 1ª viagem etnográfica (1927).	23	
Instituições	Cartões postais feitos para divulgação, legendas impressas, lote Museu Nacional – Rio de Janeiro (1927).	8	
Mobiliário Religioso	Imagens da Capela de Carapicuíba; Convento do Carmo, Santos; Igreja do Carmo, São Paulo; Matriz de Itu; Igreja dos Perdões; cidade de Bertioga. Lote Germano Graeser – Fotógrafo (1937, 1938, 1941).	10	
Música	Fotografias de capas de músicas europeias de salão (1944), de instrumentos musicais (1940) e grupo de músicos da Escola Nacional de Música. Lote Ponteio (1941).	15	
Músicos	Fotografias e cartões postais com imagens de músicos e compositores (1925, s.d.).	20	

Fonte: Catálogo de Fotografias do Arquivo Mário de Andrade (1988)

Quadro 10 – Divisões temáticas do Catálogo de Fotografias do Arquivo MA – continuação

Divisões temáticas	Descrição	Quant. fotos	Subséries
	Seja como fotógrafo amador, seja como artista, Mário de Andrade retratou cenas cotidianas, nas quais seu olhar apurado e senso estético transpuseram suas imagens a um novo patamar. Lote Germano Graeser – Fotógrafo (1937); lote Jorge de Castro – Fotógrafo (1939); lote Fotomontagens – Jorge de Lima (1939).	35	FOTOGRAFIA COMO ARTE (FA)
N Ã O	Fotografias de MA em Poços de Caldas – MG (1918), MA e grupo modernista (1922); MA e familiares (1922). Lote “CHACRA” e Fazenda São Francisco – Araraquara (1928); lote Congresso de Língua Nacional Cantada (1937); lote MA em Araraquara (1923); lote MA em casa (1938); lote Mogi-Guaçu Araraquara (1930); lote Parques Infantis (1937); lote Piracicaba (1928); lote Santa Tereza do Alto (1928); lote São Paulo – “Maio 1928” (1928); lote 1ª viagem etnográfica (1927); lote 2ª viagem etnográfica (1928).	1325	INSTANTÂNEOS (I)
I N	Fotografias feitas por MA e postais colecionados por ele. Lote “CHACRA” e Fazenda São Francisco – Araraquara (1928); lote Congada – Mogi das Cruzes (1936); lote MA em Araraquara (1923 a 1925); lote MA em Casa (1938); lote Mogi-Guaçu – Araraquara (1930); lote Piracicaba (1928); lote Santa Tereza do Alto (1927); lote São Paulo – “Maio 1928” (1928); lote 1ª viagem etnográfica (1927); lote 2ª viagem etnográfica (1928).	1016	MÁRIO DE ANDRADE FOTÓGRAFO (MAF)
D I	Fotografias do próprio MA e de pessoas identificáveis pela imagem. Lote “CHACRA” e Fazenda São Francisco – Araraquara (1928); lote Santa Tereza do Alto (1927); lote São Paulo – “Maio 1928” (1928); lote 1ª viagem etnográfica (1927); lote 2ª viagem etnográfica (1928).	228	RETRATOS (R)
I C	Fotografias com dedicatórias a MA.	150	RETRATOS DEDICATÓRIA (RD)
A	Fotografias de familiares e amigos de MA feitas em estúdio, sem dedicatória. Fotografias de formatura de alunos de MA, com e sem dedicatória.	32	RETRATOS DE ESTÚDIO (RE)
	Total de itens	6205	

Fonte: Catálogo de Fotografias do Arquivo Mário de Andrade (1988)

Quadro 11 – Divisões temáticas do Catálogo online

Divisões Temáticas	Descrição	Quant. fotos	Subsérie
Alunos	“Dentre os 350 diferentes Mários, destaca-se o professor. Reunimos aqui as fotografias ofertadas pelos alunos de Mário de Andrade ao seu carismático professor”. Fotografias de amigos e de alunos do Conservatório musical de Santos e do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.	38	
Amigos	Mário de Andrade reuniu saberes e, com eles, pessoas, das quais muitas tornaram-se amigas próximas. São artistas, músicos, escritores, estudiosos, folcloristas, que, em muitos momentos, posam ao lado do amigo Mário ou para o fotógrafo Mário.	142	N
Estudos de MA	Cartões postais e fotografias de diferentes origens e temas (retratos, artistas plásticos, cidades, obras de arte, edifícios, músicos, objetos e eventos culturais, viagens etnográficas). Lote Cândido Portinari (s.d.); lote “CHACRA” e Fazenda São Francisco – Araraquara (1928); lote Congada – Mogi das Cruzes (1936); lote Cícero Dias (s.d.); lote Família Artística Paulista (1937); lote Franco Ceni (1939); lote Galileo Emendabili – Monumento do Soldado Constitucionalista (1937); lote Germano Graeser Fotógrafo (1937); lote Giuseppe Boscagli (1939); lote Hans Reyersbach (1931); lote México (1939); lote Monumentos – Patrimônio (déc. 20); lote Ponteio (1941); Lote Samba Rural Paulista – Pirapora (1937); lote Santo Amaro – SPHAN (1936); lote Tarsila do Amaral (1923); lote Victor Brecheret (1923); lote viagem a Minas (1919). Outras fotos avulsas.	858	Ã O I
Outros: Artes Plásticas	Fotografia de escultura, lote Victor Brecheret (1920). Fotografia de obras de arte, lote Cândido Portinari (1921). Reprodução de quadro de Hugo Adami (1923).	3	N
Familiares	Retratos e fotografias em grupo dos familiares de Mário de Andrade. Lote “CHÁCARA” e Fazenda São Francisco – Araraquara (1930); lote MA em Araraquara (1923); lote 1ª viagem etnográfica (1927).	69	D
Retratos de MA	Fotografias de Mário de Andrade em diversas situações, sozinho e em grupo. Lote 1ª viagem etnográfica (1927). Lote Santa Tereza do Alto (1927). Lote Mogi-Guaçu – Araraquara (1930). Lote Mário de Andrade em casa (1938). Congresso da Língua Nacional Cantada (1937).	159	I C
Viagem Etnográfica	Conjunto de imagens que, a partir da viagem de Mário de Andrade, renderam profícuos produtos, como o livro Mário de Andrade: Turista Aprendiz. Lote 1ª viagem etnográfica (1927). Lote 2ª viagem etnográfica (1928).	625	A

Fonte: Catálogo online do IEB/USP

2.3 Espécies documentais e categorias informacionais

Este tópico tem por objetivo definir as espécies documentais existentes no arquivo fotográfico de MA utilizadas no Catálogo de Fotografias do Arquivo de MA (1988). Outro objetivo é definir as categorias informacionais existentes no arquivo de MA de modo a identificar as possibilidades de contextualização das fotografias e vinculação, ou não, à sua gênese arquivística.

O estudo das espécies documentais é um dos objetos da Diplomática (AAB, 1990, p. 38). Segundo Tognoli (2013), desde seu surgimento, no século XVII, os estudos dos elementos internos e externos dos documentos diplomáticos passaram por três fases, que correspondem à evolução tecnológica e à maneira de produzir documentos. A Diplomática Clássica, que, inicialmente, interessava-se pelo documento medieval (diploma), formulou as bases do método diplomático. Seus autores são: Papebroch (1675), Mabillon (1681), Maffei (1727), Tassin e Toustain (1750, 1765) e Fumagalli (1802). A Diplomática Moderna, que se desenvolveu em torno da gênese, do grau de transmissão dos documentos, do conceito de documento diplomático e da crítica de seus elementos constitutivos, particularmente, os internos (língua, estilo, protocolo, escatocolo) e tem como principais autores Sickel (1867), Bresslau (1889), Giry (1893), Paoli (1898). E a Diplomática Contemporânea, que representa uma aproximação com a Arquivologia, cujos autores mais relevantes são Boüar (1929), Tessier (1952), Vicenta Cortés Alonso (1979), Carucci (1987) e Duranti (1989). Na segunda década do século XXI, Bruno Delmas (2010) advoga por uma reformulação científica dos três objetos comuns aos diplomatas e arquivistas:

[...] a) recensar todas as formas que os textos e os dados podem tomar; b) fazer o levantamento da sua tipologia sistemática: defini-los pela sua natureza institucional e função orgânica, apontar seu aparecimento, suas características, sua evolução, sua transformação e seu desaparecimento; c) classificá-los em relação aos documentos de mesma natureza na cadeia da gênese e da tradição documental. (DELMAS, 2010, p. 154, com adaptações).

Esses pontos convergentes entre as duas áreas têm conduzido as pesquisas sobre os documentos eletrônicos, mas também são válidos para os documentos ditos convencionais. Nessa perspectiva, nos propomos a nomear as espécies documentais do arquivo fotográfico de MA, posto que a “identificação do documento fotográfico, em um fluxo documental arquivístico, ampliará e favorecerá a compreensão maior dos significados, tanto visuais quanto os implícitos na elaboração e efetivação enquanto documento de um arquivo” (MADIO, 2012, p. 62).

Tradicionalmente, as questões envolvidas na nomeação dos documentos têm tido pouco espaço nas discussões arquivísticas. No entanto, uma iniciativa importante ocorreu em 2013: o seminário *Dar nome aos documentos: da teoria à prática*, organizado pela Fundação Instituto Fernando Henrique Cardoso (Fundação iFHC)⁶¹. Nesse evento, a proposta era aprofundar as discussões sobre tipologia documental de documentos digitais e aprimorar os “conceitos utilizados na organização de arquivos privados de pessoas que ocuparam cargos públicos” (ARDAILLON, 2015, p. 8). Algo inédito no Brasil até aquele momento, o evento foi concebido com a preocupação de reunir especialistas de distintas áreas, com diferentes experiências práticas e dedicados às palavras. A experiência de organização do acervo do ex-presidente foi o mote para o seminário.

O acervo de FHC é um exemplo de diversidade documental, comparável ao de MA, guardadas as devidas proporções de relevância histórica entre os dois personagens. Dado o caráter público e privado do instituidor do arquivo, algumas inovações conceituais foram feitas, sobretudo, naqueles documentos que “longe de exprimir relações jurídicas institucionalmente necessárias e consagradas, como ocorre no âmbito do serviço público, constituem veículo de relações informais, sem regras ou fórmulas rígidas”, afirma Ana Maria de Almeida Camargo (2015, p. 15), no artigo intitulado *Sobre espécies e tipos documentais*.

Um dos exemplos destacados pela autora refere-se à complexidade envolvida na tarefa de nomear documentos, desde a escolha das palavras,

⁶¹ Disponível em: <Fundação FHC (fundacaofhc.org.br)>

porque, “se a polissemia de certas palavras pode nos confundir, no processo de dar nome aos documentos, é preciso estabelecer com bastante rigor as diferenças de uso dos termos iguais” (CAMARGO, 2015, p. 24). Isso ocorre com frequência no caso dos documentos que são denominados a partir de sua técnica de registro ou suporte, como é o caso dos documentos fotográficos (fotografia) e dos audiovisuais (fita, vídeo, DVD, CD). Essa preocupação também se apresenta no texto de outro palestrante, Bruno Delmas, que traça um panorama de como são nomeados os documentos:

Um mesmo documento pode ser definido de acordo com a sua natureza jurídica (como uma lei) ou sua função (como uma conta), mas também de acordo com o seu modo de elaboração ou de produção (como uma fotografia), sua forma (como uma lista) ou seu modo de transmissão (como um telegrama). Na maioria dos casos (documentos administrativos), essas palavras eram únicas. Seu nome era definido em textos oficiais. Às vezes, várias palavras podiam designar o mesmo documento ou uma única palavra podia denominar vários documentos diferentes. Foram também encontradas palavras insignificantes, palavras próprias de jargões profissionais, palavras desaparecidas de formas ou suportes ultrapassados, de documentos esquecidos. (DELMAS, 2015, p. 39).

Ressaltamos que nominar não é o mesmo que definir. No entanto, esse autor também sugere uma definição diplomática para os documentos contemporâneos diferente da definição diplomática de Luciana Duranti (1996). A definição diplomática deve ser capaz de refletir a função e a forma dos documentos, além de indicar a natureza da ação que o documento autoriza ou acompanha (DELMAS, 1986, 1991, 2015). O que na prática exige uma pesquisa prévia sobre tudo o que rodeia o produtor arquivístico para evitar que a tarefa se torne um exercício de especulação, sobretudo no campo dos arquivos pessoais, pois são informações que nem sempre estão disponíveis. Pelo fato de os arquivos das pessoas só passarem por processos de identificação e descrição após serem enviados para instituições de guarda, o alerta se faz necessário:

[...] estamos discutindo a nomenclatura a ser dada a certos documentos – sejam os tradicionais, sejam os do mundo virtual – não no momento de sua gênese (porque não cabe aos arquivistas essa prerrogativa) nem no de sua vida ativa (porque essa decorre diretamente da própria criação), que seria o momento correto – e até que isso possa ter ocorrido. Mesmo porque aqueles momentos (de gênese e vigência) não pertencem, fundamentalmente, a nossa alçada profissional (embora possa haver raras exceções). Mas aqui estamos para pensar como agir quando, desconhecendo qualquer

nomenclatura de origem, necessitamos “batizar” algum documento que tenhamos em mãos. (BELLOTTO, 2015, p. 275).

Considerando que a espécie documental segue um padrão, uma fórmula que se relaciona com a disposição e a natureza das informações nela contidas, pode ser entendida como um “modelo que é possível reconhecer como aplicável a situações diversas. Temos, assim, uma configuração que envolve a disposição das informações dentro de um documento, dentro de um suporte qualquer, que vai ser devidamente preenchido com a função ou atividade a que corresponde” (CAMARGO, 2015, p. 287). Essa noção de fórmula tem origem no direito administrativo e nos documentos notariais, ou seja, nos documentos produzidos com a perspectiva de atribuição de direitos e deveres numa relação entre o público e o privado. Porém, numa “definição contemporânea, Duranti especifica que, para os propósitos da Diplomática, o documento público ou privado deve ser definido à luz da relação com seu autor, e não com base em seu conteúdo jurídico, uma vez que este não é o objeto da disciplina” (TOGNOLI, 2014, p. 78).

Os modelos que seguem uma configuração padrão, uma disposição das informações dentro de um documento, como afirma Camargo (2015), são mais facilmente observáveis em documentos textuais: declarações, escrituras e portarias, por exemplo.

Ao contrário dos arquivos institucionais, com documentos cujas fórmulas e estruturas têm o efeito de reduzir a um grau mínimo o caráter polissêmico dos textos escritos, os arquivos pessoais são prolíferos em documentos desprovidos de metadados: fotografias sem legenda, anotações de todo tipo em inusitados suportes, objetos desvinculados dos conjuntos que lhes dariam sentido. Em vez de atrelados ao contexto que permitiria justificar sua presença nos arquivos, tais documentos são reunidos sob a forma de miscelânea. (CAMARGO, GOULART, 2007, p. 41-42).

Sobre as fotografias, a análise da sua razão de ser, da sua função num arquivo não está evidenciada nela mesma, ao contrário do que ocorre com os documentos textuais. O exemplo a seguir ajuda a elucidar essa situação:

No caso dos arquivos pessoais, o termo “carta” (conceito geral, espécie documental), que representa uma mensagem escrita, datilografada ou digitada, enviada a/recebida por alguém, pode ser discriminado como uma “carta de agradecimento” (conceito específico, tipo documental), caso o destinatário/leitor (ou arquivista) identifique que o dispositivo (a razão de ser, a função) desse documento seja de fato, o expressar de gratidão. (CAVALHEIRO, 2019, p. 44).

Assim, pela inviabilidade de dar nome aos documentos fotográficos de MA numa perspectiva científica, devido ao afastamento temporal do momento da gênese e ao fato de estarmos analisando um catálogo, instrumento de representação das fotografias, e não as próprias fotografias, optamos por buscar na literatura as definições de espécies documentais com o intuito de fazer uma aproximação teórica. Além disso, esta pesquisa não se propõe a renomear as espécies documentais do arquivo de MA, mas compreender sua gênese a partir das informações contextuais de que dispomos. Sendo assim, as espécies documentais encontradas no arquivo fotográfico de MA são: cartão postal, fotografia, fotografia oficial, inventário fotográfico e retrato.

Dessa forma, as definições de espécie utilizadas nesta pesquisa são extraídas de duas publicações: o *Manual para catalogação de documentos fotográficos* (1996) da Fundação Biblioteca Nacional (FUNARTE), órgão ligado ao Ministério da Cultura, e as apresentadas por Ana Maria de Almeida Camargo e Silvana Goulart (2007) no livro *Tempo e Circunstância: a abordagem contextual dos arquivos pessoais*, que busca apoio na teoria arquivística para tratar o arquivo pessoal do ex-presidente do Brasil, Fernando Henrique Cardoso. O livro apresenta reflexões sobre o tratamento comumente atribuído aos arquivos de pessoas, detalha os contornos do acervo e propõe uma estrutura de banco de dados concebido para descrever os diversos documentos, separando-os em duas grandes áreas: arquivo e biblioteca, de modo a contemplá-los em suas especificidades sem misturá-los. Como afirma a autora: “o principal mérito de tais trabalhos para a área seria o de demarcar campos de investigação tipológica” (CAMARGO; GOULART, 2007, p. 38).

Quanto aos tipos documentais originais, não pudemos identificá-los no arquivo fotográfico de MA, pois os documentos foram reorganizados por tema, o que desconfigurou a ordem original, considerando-se as características internas e externas dos documentos fotográficos, a organização original feita pelo produtor e também as intervenções arquivísticas realizadas ao longo do processamento técnico do Arquivo Fotográfico de Mário de Andrade, nos detendo sobre as espécies documentais acima enumeradas.

Abaixo (Quadro 12) listamos as definições de espécie documental extraídas dos dois documentos citados anteriormente e que fundamentam este estudo:

Quadro 12 – Espécies documentais: definições

AUTORES	ESPÉCIE DOCUMENTAL				
	Cartão postal	Fotografia	Fotografia Oficial	Inventário Fotográfico	Retrato
Camargo; Goulart (2007)	Cartão ilustrativo, com face reservada para comunicação informal e breve (p. 187).	Imagem obtida por processo de reprodução analógico ou digital. Substitui foto (forma abreviada) (p. 224).	Fotografia de todos os participantes de determinado evento, de caráter acadêmico ou político (p. 224).	Conjunto de fotografias produzidas para efeitos de levantamento exaustivo de determinados objetos ou bens (p. 225).	Fotografia produzida em estúdio, com imagem de um único indivíduo (p. 226).
FUNARTE (1996)	Cartão cuja remessa postal dispensa o uso de envelope. Uma de suas faces traz uma ilustração produzida através de processo fotográfico ou fotomecânico e o verso fica reservado à correspondência, selo e endereçamento (p. 100).	Técnica de produção de imagens numa superfície sensível à luz. Designação genérica para o objeto fotográfico produzido através de processos positivos e de processos negativos e positivos (p. 102).	Não consta	Não consta	Não consta

Fonte: Camargo, Goulart (2007) e FUNARTE (1996)

A associação das espécies documentais com as categorias informacionais, na perspectiva do Ciclo da Informação, para identificar a gênese arquivística de documentos fotográficos é o que será feito, pois, como indica Saraiva (2017, p. 61), em seu estudo randômico, a “gênese da informação é a criação ou produção da informação, um processo que se relaciona ao processo de comunicação e que é resultado da percepção, intencional ou não, de alteração no ambiente e precisa de um esforço de significação para se manifestar”.

Nessa perspectiva, esse esforço de comunicação se coaduna com a gênese da informação de Buckland (1991, p. 352) como um “processo de revelação da informação como evidência ou como coisa que se relaciona a um contexto do qual ela é resultado”. Esse autor busca, a partir do Oxford English Dictionary (1989), o sentido do termo informação, e resume os três principais usos:

1. Informação-como-processo: quando alguém é informado, aquilo que conhece é modificado. Nesse sentido “informação” é “o ato de informar [...]; comunicação do conhecimento ou “novidade” de algum fato ou ocorrência; a ação de falar ou o fato de ter falado sobre alguma coisa”. **2. Informação-como-conhecimento:** “informação” é também usado para denotar aquilo que é percebido na “informação-como-processo”: o “conhecimento comunicado referente a algum fato particular, assunto ou evento; aquilo que é transmitido, inteligência, notícias”. A noção de que informação é aquela que reduz a incerteza poderia ser entendida como um caso especial de “informação-como-conhecimento”. Às vezes informação aumenta a incerteza. **3. Informação-como-coisa:** o termo “informação” é também atribuído para objetos, assim como dados para documentos, que são considerados como “informação”, porque são relacionados como sendo informativos, sendo a qualidade de conhecimento comunicado ou comunicação, informação, algo informativo. (BUCKLAND, 1991, p. 351).

Para complementar, Buckland argumenta que a informação-como-coisa, assim como a evidência⁶², tem um caráter passivo, pois as pessoas se apropriam das informações assentadas em bases físicas: textos de livros, séries de dados estatísticos e cálculos matemáticos, sons gravados, fotografias que registram pessoas, lugares e eventos para alterar sua percepção e, conseqüentemente, formam a base para o conhecimento. “Em cada caso é razoável vislumbrar a informação-como-coisa como evidência, embora sem implicar que o que foi lido, visto, ouvido ou percebido ou observado tenha sido necessariamente exato, útil ou pertinente ao propósito do usuário” (BUCKLAND, 1991, p. 354).

⁶² Definições de “evidência” nos dicionários incluem: “Uma aparência de que inferências podem ser esboçadas; uma indicação, marca, sinal, fala, traço [...] Base para a crença, teste [...] ou fatos possíveis de provar ou negar alguma conclusão [...] Informação, quer na forma de testemunho pessoal, na linguagem dos documentos, ou na produção de objetos materiais, que é dada numa investigação legal.” (Oxford English Dictionary, 1989, v.4, p.469). Se alguma coisa não pode ser vista como evidência, então é difícil entender que possa ter alguma relação com a informação. Se tiver um valor no sentido de informação, então poderia ser tomada como evidência de alguma coisa. “Evidência” parece ser próxima o bastante ao sentido de informação-como-coisa considerando o seu uso como um sinônimo quando, por exemplo, descreve objetos de museus como “evidências de peças autênticas da história da natureza e sociedade” (Schreiner, 1985, p.27) (APUD, BUCKLAND,1991).

Para ele a discussão sobre o sentido de informação envolve quatro elementos: processo de informação, manuseio, manipulação e derivação de várias formas de informação-como-coisa, sendo que esta tem duplo significado: “em situações específicas e em determinado momento, um objeto ou evento pode ser informativo, isto é, constituir evidência que é utilizada de modo que interfere nas crenças de alguém; e desde que o uso da evidência seja previsível, embora imperfeitamente” (BUCKLAND, 1991, p. 355), pois o termo “informação” seria usado, de modo geral, para designar objetos com potencial informativo futuro, como por exemplo, o documento fotográfico.

Michael Buckland (1991) desdobra o conceito de informação por meio de duas distinções: processos (1) e entidades (2), as quais se dividem em tangíveis e intangíveis, compondo os quatro aspectos que caracterizam a informação e os sistemas de informação (Quadro 13):

Quadro 13 – Aspectos da Informação

INTANGÍVEL	TANGÍVEL
Entidade 2. Informação-como-conhecimento. Conhecimento	3. Informação-como-coisa. Dados, documentos
Processo 1. Informação-como-processo. Tornando-se informado	4. Processo da informação. Processamento de dados

Fonte: Buckland (1991, p. 352)

Assim, para analisar o arquivo fotográfico de MA, elaboramos três categorias informacionais, estabelecidas a partir das definições de Buckland (1991), e expressas nas últimas linhas do gráfico (Figura 23) abaixo:

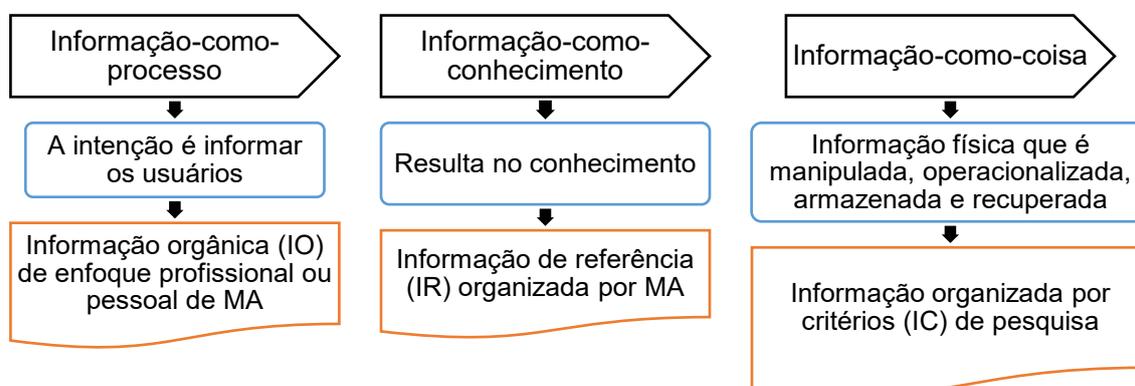


Figura 23 – Categorias informacionais
Fonte: adaptado de Buckland (1991)

Explicamos cada categoria informacional.

A categoria *Informação Orgânica (IO)*, de enfoque profissional ou pessoal de MA, materializa-se nos documentos produzidos a partir da execução das diferentes atividades por ele desempenhadas, seja no contexto profissional ou pessoal.

A categoria *Informação de Referência (IR)*, organizada por MA, materializa-se nos documentos organizados como fonte de referências de estudos ou coleção formada a partir do interesse subjetivo do produtor.

A categoria *Informação Organizada por Critérios (IC)* de pesquisa, não criada por MA, materializa-se em documentos reorganizados segundo as necessidades informacionais do usuário.

Feitas essas explicações, na sequência faremos a associação das categorias informacionais estabelecidas acima com as espécies documentais, pois compreendemos que as categorias de pensamento hierarquizado se relacionam com os processos de significação manifestos na gênese arquivística. Feitas essas considerações, os resultados obtidos foram separados em dois grupos: os documentos de origem arquivística, portanto informações orgânicas, e o de origem não arquivística, desprovido de organicidade. Esses dois grupos foram analisados separadamente.

3. Análise de dados

Neste capítulo faremos a análise dos dados cumprindo o quinto e o sexto passos do roteiro da pesquisa (Figura 1). O quinto passo é fazer a associação das categorias informacionais com as espécies documentais buscando informações contextuais que fundamentem a reconstituição da gênese de cada dossiê. Partimos da hipótese de que é possível distinguir os documentos de origem arquivística daquelas de origem não arquivística. Assim, a reconstituição da gênese será feita pelo viés do Ciclo da Informação. Para isso, escolhemos os dossiês listados no índice *Lotes* (Quadro 9), do Catálogo de Fotografias do Arquivo MA (1988), base material desta pesquisa.

Essa escolha foi baseada em dois pressupostos e um conceito aplicado. O primeiro pressuposto é: depreendemos da descrição do Catálogo de Fotografias do Arquivo MA (1988) que grande parte dos dossiês listados no índice *Lotes* (Quadro 9) foi criado e acumulado pelo próprio MA e que, portanto, os dossiês seriam capazes de fornecer evidências da criação (m1) e da organização (m2) originais, o que facilitaria a reconstituição da gênese arquivística.

O segundo pressuposto que balizou a escolha dos dossiês é que as informações contextuais sobre eles, descritas no Catálogo de Fotografias do Arquivo MA (1988), são fonte fidedigna de informações contextuais, pois oriundas de exaustivo e responsável trabalho realizado pelos pesquisadores do IEB sobre o acervo e a biografia de MA. Outras informações contextuais complementares foram pesquisadas em fontes como artigos científicos, livros, relatórios, obras reconstituídas, crônicas publicadas em jornais, cartas escritas por MA, entre outros.

E terceiro, a escolha dos dossiês está baseada na constatação de que a prática de arquivamento de documentos formando dossiês é muito comum tanto em arquivos públicos quanto nos arquivos das pessoas. E, por isso, é considerada uma aplicação prática de um conceito reconhecido na área. O termo dossiê é reconhecido na literatura arquivística brasileira e remete a uma “unidade documental que consiste na reunião de documentos de natureza diversa para uma finalidade específica” (CAMARGO, BELLOTO, 1996, p. 32). O Arquivo Nacional define e exemplifica dossiê como “conjunto de documentos relacionados entre si por assunto (ação, evento, pessoa, lugar, projeto), que constitui uma unidade de arquivamento (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 80). Diferentemente dos processos, os dossiês caracterizam-se pela informalidade na sua constituição. Mariano Garcia Ruipérez explica que:

Nos dossiês o que prevalece é algum aspecto do conteúdo dos documentos selecionados pelo qual eles estão relacionados, não a produção ou o procedimento. O agrupamento de documentos em dossiês obedece aos critérios subjetivos de seus criadores e essa é a

sua característica principal, a ausência de regulação em sua formação, sua discricionariedade. (RUIPÉREZ, 2015, p. 116, tradução nossa)⁶³

Embora seja mais um exemplo de termo assimilado da arquivística europeia, o conceito presta-se a designar uma prática corriqueira nos arquivos públicos e privados nacionais. Seja como unidade documental ou unidade de arquivamento, a reunião de documentos que têm algo em comum pode ser útil para a gestão, a recuperação e o acesso às informações. Outra peculiaridade dos dossiês é que eles podem ser compostos por documentos oriundos de diferentes funções, documentos avulsos e, nas situações mais caóticas, até por processos. O que não é o caso do arquivo fotográfico de MA. Nesse, só há fotografias e documentos considerados como tal, formando os denominados dossiês fotográficos, isto é, um “conjunto de documentos fotográficos reunidos segundo critérios temáticos, de autoria ou em decorrência de outras características comuns aos documentos (FUNARTE, 1996, p. 102), conforme o *Manual para catalogação de documentos fotográficos* (1996) da Fundação Biblioteca Nacional.

Ressaltamos que, para os fins desta pesquisa, as divisões temáticas do catálogo online foram desconsideradas nesta análise de dados, pois a vinculação orgânica foi prejudicada pela organização, o que inviabilizou a reconstituição da gênese arquivística. Outras pesquisas podem ser feitas no sentido de tentar desvendar essas relações.

Começaremos pela associação entre as espécies documentais e as categorias informacionais. Para isso nos baseamos nas informações contextuais descritas no Catálogo de Fotografias do Arquivo de MA (1988) sobre a composição e a origem (m1) de cada um dos 33 dossiês. Como os dossiês foram constituídos não pela função, mas por critérios que os particularizam como unidade documental, decidimos que os documentos que os compõem seriam associados às respectivas espécies documentais referenciadas na descrição do dossiê. Por exemplo: se na descrição do dossiê consta que ele é formado por

⁶³ Original: “En los dossieres lo que prima es algún aspecto del contenido de los documentos seleccionados por el que están relacionados, no la producción o el procedimiento. La agrupación de documentos en ellos obedece a los criterios subjetivos de sus creadores y esa es su principal característica, la inexistencia de regulación en su formación, su discrecionalidad (RUIPÉREZ, 2015, p. 116)”.

cartões postais e fotografias as espécies “cartão postal” e “fotografia” foram associadas àquele dossiê, porque conceitualmente essas espécies documentais podem ser consideradas como documentos avulsos.

O contrário ocorre com a espécie “fotografia oficial”, que conceitualmente se vincula a um fenômeno específico, podendo ou não existir num arquivo. Para registrar essa ocorrência, faremos a devida associação, se necessário. E, no caso de o dossiê ser formado por conjuntos de fotografias produzidas com a mesma finalidade, foram considerados “inventários fotográficos”, isto é, “conjunto de fotografias produzidas para efeitos de levantamento exaustivo de determinados objetos ou bens (CAMARGO; GOULART, 2007, p. 225).

Iniciando pela categoria informacional que tem uma única ocorrência: *Informação Organizada por Critérios (IC) de Pesquisa*, cuja representação gráfica (Figura 24) a seguir foi elaborada a partir da análise das informações descritas no dossiê *MONUMENTOS – PATRIMÔNIO (DÉC. 20)*. As espécies documentais associadas ao dossiê são:

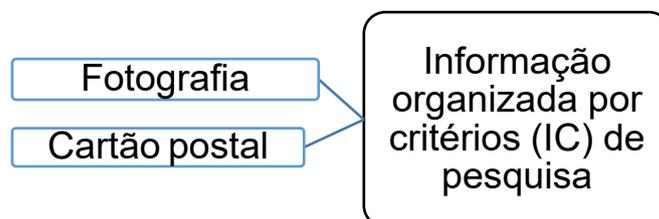


Figura 24 – Espécies associadas à Informação por Critérios (IC) de Pesquisa
Fonte: elaboração própria

O referido dossiê é formado por 13 cartões postais e 4 fotografias. Conforme a descrição, foi “montado pela pesquisa”⁶⁴ (IEB, 1988, p. 274), informação corroborada na análise das características informacionais da ficha descritiva da fotografia nº 1314 (Figura 21). Essa informação contextual é indicativa da organização (m2) do dossiê durante o processamento técnico do

⁶⁴ Informação contida na fotografia nº 1314 do catálogo online do IEB/USP. Disponível em: <http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/fichaDocumento.asp?Documento_Codigo=146341> Acesso em 30 mar. 2021.

arquivo, ou seja, após a institucionalização do acervo, e não pelo titular do arquivo. O que provavelmente ocorreu pela necessidade de facilitar o acesso dos pesquisadores, devido ao valor informativo das imagens, as quais são preservadas porque registram lugares de um determinado tempo histórico. Não encontramos informações sobre a origem (m1) dos documentos. Portanto, o dossiê pode ser compreendido como um dossiê elaborado a partir de critérios de pesquisa, não criado por MA, o que inviabiliza a reconstituição da organicidade.

Continuando a análise, temos a categoria informacional que tem dez ocorrências: *Informação de Referência (IR) Organizada por MA*, cuja representação gráfica (Figura 25) foi elaborada a partir das informações descritas nos dossiês que foram analisados na sequência. As espécies documentais associadas aos dossiês são:

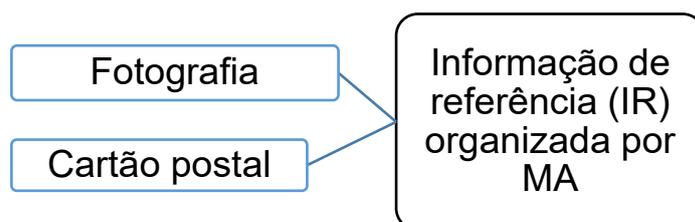


Figura 25 – Espécies associadas à Informação de Referência (IR)
Fonte: elaboração própria

Os documentos que compõem os dez dossiês podem ser entendidos pela análise das características informacionais de acordo com sua origem (m1). Os dossiês são os seguintes:

1) O dossiê *TARSILA DO AMARAL* é formado por treze fotografias de quadros, segundo a descrição, “enviadas provavelmente pela pintora a MA, que estudava seu trabalho” (IEB, 1988, p.19).

MA era amigo próximo de Tarsila e colecionador orgulhoso das obras dos artistas daquele período, apesar de possuir pouca quantidade de quadros, como ele mesmo afirma em carta a Sergio Milliet: “eu tendo poucos quadros, e você muitos, minha coleção ser melhor (sic) que a sua porque tem coisas essenciais,

de Anita, de Tarsila grande época, de Segall (infelizmente não da melhor época na pintura) e Portinari”⁶⁵.

Apesar da correspondência trocada entre MA e Tarsila – vinte e nove cartas, não localizamos documentos decorrentes desses estudos citados na descrição sobre a pintora. Por isso, fundamentados nas informações contextuais da descrição, entendemos que esse dossiê foi criado (m1) como documento de referência que embasava os estudos de MA sobre a obra da artista e o modernismo brasileiro. Portanto, trata-se de informação de referência organizada por MA.

2) O dossiê *GIUSEPPE BOSCAGLI* é formado por seis fotos de quadros do pintor e desenhista italiano, que também atuou como desenhista oficial das expedições realizadas pelo Marechal Rondon⁶⁶. Conforme a descrição, as fotos foram localizadas na pasta “fotos de obras de arte” (IEB, 1988, p. 416). A Nota de pesquisa indica que a data dos documentos foi estabelecida a partir do livro *Pequena História das Artes Plásticas no Brasil* (Ed. Nacional, 1941), cujo autor é Carlos Rubens.

Segundo Rubens, o artista italiano teria trazido das expedições do marechal Rondon “uma série de documentos inestimáveis ao estudo de etnografia, representados nos retratos dos índios parecis e nhambiquaras, que o soldado catequizador ia atraindo à civilização” (RUBENS, 1941).

Pelas informações contextuais, entendemos que essa documentação teve sua origem (m1) no arquivo de MA para fins de estudo, pois etnografia era um dos seus campos de interesse. Não localizamos outros desdobramentos decorrentes dessa documentação, tais como artigos em revistas ou mesmo

⁶⁵ ANDRADE, Mário, carta a Sergio Milliet, 20 de julho de 1939. (DUARTE, 1985, p. 327)

⁶⁶ Giuseppe Boscagli (Florença, Itália 1862 - Rio de Janeiro RJ 1945). Pintor, desenhista. Discípulo de Morini e Massani, vai para Porto Alegre, em 1897, quando pinta o retrato de Júlio de Castilhos e trabalha no ateliê fotográfico de Jacinto Ferrari. Por volta de 1899, realiza retratos a óleo, aquarela e crayon, copiados de fotografia, para a Sociedade de Artes de Buenos Aires. Depois de residir um ano em Bento Gonçalves, muda-se para o Rio de Janeiro, em 1909, onde se torna pintor oficial nas expedições do Marechal Rondon pelo interior do país. Nessas viagens, retrata aspectos da fauna, flora, população e costumes locais, destacando-se, especialmente, as representações dos indígenas e aspectos de sua cultura. Disponível em: <<https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Giuseppe%20Boscagli/>> Acesso em 24 jan. 2022.

publicações específicas. Portanto, trata-se de informação de referência organizada por MA.

3) O dossiê *CÍCERO DIAS* é formado por 16 fotografias, segundo a descrição: “reunidos com o título *XX desenhos por Cícero Dias/Pernambuco/Rio*” (IEB, 1988, p. 489).

As informações contextuais sobre esse dossiê, observado de modo isolado, a princípio sugeriu que ele teria origem (m1) referencial. Porém, a publicação inédita do documento intitulado *Cícero Dias e as danças do nordeste*, de autoria de MA – Revista Teresa⁶⁷, do programa de pós-graduação da área de Literatura Brasileira da USP –, nos instigou a questionar esse entendimento. O editorial da revista indica que “ela acolhe desde ensaios longos, como o de abertura, escrito por Alfredo Bosi, até críticas breves, passando por um dossiê Mário de Andrade, com texto inédito, do próprio, de Gilda de Mello e Souza e de José Miguel Wisnik”. O texto publicado é ilustrado com algumas fotografias do dossiê, o autor é MA, mas a organização para a publicação na revista é dos dois pesquisadores citados. O dossiê foi criado (m1) por MA com o propósito de escrever o referido texto? Ou foi a admiração que ele sentia pelo artista que motivou a escrita do texto? Não temos indícios suficientes para responder a essas questões. Sobre os desenhos de Cícero Dias, MA expressou suas impressões em crônica publicada no *Diário Nacional* em 1928:

Se é certo que muitos dos desenhos de Cícero Dias já são obras magníficas, o que eu admiro principalmente nesse artista novo é a fatalidade quase trágica com que se exprime. Ele não possui nada de normal. Essa inquietação com que os artistas vão de evolução em evolução, campeando entre influências e expressões originais, a integralidade deles, o [...] destino, isso aquarelista não tem. Que pesquisa nobre comove a gente, seguindo a obra de Tarsila do Amaral, Ismael Neri, Anita Malfatti, Manuel Bandeira, por exemplo [...] Em Cícero Dias nada disso. (ANDRADE, 1928)⁶⁸.

Depreendemos das informações contextuais que o dossiê cumpre finalidade referencial, mas também pode fornecer pistas acerca do processo criativo, o que não é o objetivo da Arquivologia. Portanto, fundamentados nas

⁶⁷ DE ANDRADE, Mário. *Cícero Dias e as danças do nordeste*. *Teresa*, 2000, no 1, p. 48-67. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/issue/view/8700>>. Acesso em 24 jan. 2022.

⁶⁸ ANDRADE, Mário. *O Turista Aprendiz* (1976, p. 204).

informações contextuais, entendemos que a origem (m1) do dossiê no arquivo de MA é de informação de referência que serviu para embasar os estudos dele sobre a obra de artistas da sua época.

4) O dossiê *VICTOR BRECHERET* é formado por catorze fotografias, segundo a descrição, “enviadas pelo escultor a MA para estudo” (IEB, 1988, p. 11).

Não localizamos documentos decorrentes desses estudos citados na descrição. Por isso, fundamentados nas informações contextuais da descrição, entendemos que esse dossiê foi criado (m1) como documento de referência que embasava os estudos de MA sobre a obra do artista italiano. Portanto, trata-se de informação de referência organizada por MA.

5) O dossiê *CÂNDIDO PORTINARI* é formado por fotografias das obras do pintor doadas a MA em 1943, conforme descrição do catálogo. Os documentos estavam, respectivamente, em envelope destinado a MA e na pasta: “Portinari/Capela de Brodowski/Duplicatas” e “Portinari/Quadros/Afrescos” (IEB, 1988, p. 12). Consta também na descrição que, naquele período, MA se dedicava a um “estudo monográfico sobre Portinari para a Editora Losada de Buenos Aires” (idem).

Em 1938 MA publica na Revista Acadêmica⁶⁹ um artigo intitulado *Portinari*, que ele inicia mencionando fotografias: “ao ministro Gustavo Capanema cabe a glória de ter tido a coragem de entregar ao pintor Cândido Portinari as decorações murais do Ministério da Educação. O que serão essas decorações provam bastante as fotografias que a Revista Acadêmica publica” (ANDRADE, 1938).

Considerando que as fotografias das obras de Portinari foram enviadas a MA somente em 1943, conforme as informações contextuais, complementadas

⁶⁹ Revista Acadêmica (Rio de Janeiro, Brasil), n. 35 (mai. 1938).

por pesquisa documental, entendemos que o dossiê tem origem (m1) referencial, servindo para embasar estudos sobre o pintor artista modernista.

6) O dossiê *HANS REYESBACH* é formado por doze fotografias de quadros do artista alemão, conforme *Nota de pesquisa* contida na descrição: “compõe-se de todos os trabalhos relacionados no *Catálogo XXXVIII Exposição Geral de Bellas Artes 1931*, cujos trabalhos são inspirados nas *lendas indígenas brasileiras* intitulado *ciclos do jabuti*” (IEB, 1988, p. 299).

Não localizamos documentos decorrentes das informações descritas. Fundamentados nas informações contextuais disponíveis, entendemos que o dossiê tem origem (m1) referencial, servindo para embasar estudos de MA sobre assuntos como etnografia ou artes.

7) O dossiê *VIAGEM A MINAS* é formado por oito cartões postais, segundo a descrição, “adquiridos por MA provavelmente durante sua viagem a Minas Gerais em 1919” (IEB, 1988, p. 8) e originalmente guardados em um envelope denominado “Brasil antigo/Minas e Pernambuco” (idem).

Depreende-se da descrição que a denominação do envelope foi atribuída pelo próprio MA. Há uma aparente contradição entre a denominação do envelope, que menciona o estado de Pernambuco, e o seu conteúdo, pois todos os cartões postais são ilustrados com imagens de igrejas da cidade de São João Del Rey, em Minas Gerais. Nessa viagem ele visitou sozinho as cidades de Ouro Preto, Mariana, Congonhas do Campo e São João del Rey, onde coletou materiais sobre arte e arquitetura barroca que, segundo, José Tavares Correa de Lira (2015, p. 366), subsidiaram a elaboração de um artigo⁷⁰ sobre arte religiosa no país.

As informações contextuais acerca dessa viagem, a primeira feita por MA a Minas Gerais, mostram que a motivação foi o seu interesse pelo passado artístico do Brasil, que se inicia pela observação da arquitetura religiosa, escultura, pinturas, fazendo contato com a obra de Aleijadinho⁷¹ (FROTA, 1981, p. 28).

⁷⁰ O título do artigo é “A arte religiosa no Brasil: triumpho eucharístico de 1733”, publicado na Revista do Brasil, a. 13, nº 49. São Paulo, 1920, p. 5-12.B.

Fundamentados em informações contextuais, complementadas por pesquisa bibliográfica, compreendemos que a criação (m1) desse dossiê se constitui como informação de referência. Apesar de a viagem ter gerado um artigo com as impressões de MA sobre a arte religiosa, não consta que ele utilizou os postais para ilustrar o texto, mas eles foram mantidos como material de itens de coleção. Portanto, trata-se de informação de referência organizada por MA.

8) O dossiê *MÉXICO* é formado por 24 cartões postais e 29 fotografias, segundo a descrição, localizados com a identificação manuscrita “Fotos/México”, feita por MA no envelope da revista mensal *Publicações Médicas*. Outra informação contextual contida na descrição é que todos os cartões têm uma legenda comum impressa com os dizeres: “Colecciones del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía” (IEB, 1988, p. 399-400), e as fotografias registram no verso um carimbo da “Secretaría de Educación/ pública – Dep. D. Monumentos F.D. Monumentos Coloniales” (idem).

Além disso, a descrição sugere que a data teria sido estabelecida a partir dos contatos e MA com a revista *Publicações Médicas*, de São Paulo, em 1939. Embora haja registro de publicações de ensaios de MA na referida revista⁷², não fica claro por quê os contatos com a revista forneceriam as datas das fotografias e cartões postais mexicanos.

Fundamentados nas informações contextuais disponíveis, entendemos que o dossiê foi criado (m1) como informação de referência para os estudos de MA.

9) O dossiê *MUSEU NACIONAL – RIO DE JANEIRO* é formado por oito cartões postais do “Museu Nacional, feitas para divulgação” (IEB, 1988, p. 152).

⁷² O próprio MA adverte, no prefácio do livro *Namoros com a medicina* (1937), que a conferência “Terapêutica musical” foi publicada na Revista *Publicações Médicas*, de São Paulo, que publicaria também o ensaio “A medicina dos excretos” (ANDRADE, 1792, p. 5). Por outro lado, segundo Roniere Menezes (2020, p. 196), o artigo “A superstição da cor preta” foi publicado pela primeira vez em *Publicações Médicas*, de São Paulo, na edição de junho-julho de 1938. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rieb/a/S3DBMK7Z8SJKPLNGsh8v4xz/?format=pdf>>. Acesso em 22 jan. 2022.

MA expressa seu interesse pelos museus ao se pronunciar, por carta, sobre a campanha *Contra o vandalismo e o extermínio*, desencadeada em 1937, por Paulo Duarte, no Jornal O Estado de S.s Paulo (DUARTE, 1985, p 152). Na carta, entre outras considerações, MA afirma: “outra coisa que me parece de enorme e imediata necessidade é a organização de museus. Mas, pelo amor de Deus! Museus à moderna, museus vivos, que sejam ensinamento ativo, que ponham realmente toda a população do Estado de sobreaviso contra o vandalismo e o extermínio” (ANDRADE, 1937).

Mesmo reconhecendo o entusiasmo de MA pela criação de museus modernos, o dossiê associado à espécie cartão postal, datado de 1927, não evidencia vinculações com documentação dele decorrente. Portanto, fundamentado nas informações contextuais, entendemos que o dossiê tem origem (m1) referencial, servindo para embasar os estudos de MA sobre museus e outras instituições culturais.

10) O dossiê *PONTEIO* é formado por nove fotos referentes ao filme homônimo de Humberto Mauro. Segundo a descrição, trata-se de uma “gravação cinematográfica do 2º Movimento do concerto para piano e orquestra do maestro Heckel Tavares, pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo, do Ministério da Educação e Cultura, em 1941” (IEB, 1988, p. 450). As fotografias têm carimbo do referido instituto no verso. *Ponteio*⁷³ é um documentário brasileiro sobre música popular e erudita com a participação da Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro.

Fundamentados nas informações contextuais, entendemos que o dossiê foi criado (m1) como informação referencial sobre um dos assuntos que mais interessavam a MA. Portanto, trata-se de informação referencial sobre a música, servindo para embasar seus estudos.

⁷³ O maestro Hekel Tavares, deitado em uma rede, observa um violeiro a tocar Tristeza do Jeca. Em seguida, realiza a partitura de música, para depois reger uma orquestra. Imagens campestres. Souza Lima ao piano. Mãos do pianista ao lado das do violeiro. Músicos executam movimentos. Barcos ao mar, barcos aportados. Hekel Tavares sempre regendo. Duração de aproximadamente 10 min. Fonte: Cinemateca Brasileira. Disponível em: <FILMOGRAFIA - PONTEIO (cinemateca.gov.br)>. Acesso em 24 jun. 2022.

Para finalizar a análise, temos a categoria informacional que tem 22 ocorrências: *Informação Orgânica (IO)*, de enfoque profissional ou pessoal de MA, cuja representação gráfica (Figura 26) foi elaborada a partir das informações descritas nos dossiês que foram analisados na sequência. As espécies documentais associadas aos dossiês são:

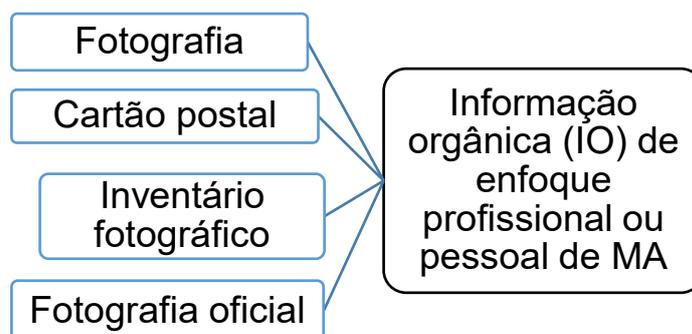


Figura 26 – Espécies associadas à Informação Orgânica (IO)
Fonte: elaboração própria

1) O dossiê *GALILEO EMENDABILI – MONUMENTO A OSVALDO CRUZ E MAUSOLÉU DO SOLDADO CONSTITUCIONALISTA* é formado por treze fotografias das maquetes do Monumento Osvaldo Cruz e do Mausoléu do Soldado Constitucionalista e de desenhos do interior dos monumentos. Na descrição do dossiê, consta que a “data foi estabelecida com base em carta de 2 de abril de 1937 da Campanha Pró-Monumento e Mausoléu do Soldado Paulista” (IEB, 1988, p. 374). Na descrição há ainda a informação contextual de que uma carta foi enviada a MA para convidá-lo para a exposição dos projetos. Essas informações são corroboradas no site do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH) da Prefeitura da cidade de São Paulo⁷⁴:

As primeiras providências para a construção de um monumento ao soldado constitucionalista de 1932 foram tomadas em 1934, com a criação de uma Comissão Pró-Monumento por personalidades de destaque da sociedade paulistana. Um concurso público para a escolha do projeto foi realizado em 1937. O edital exigia que a obra fosse eminentemente arquitetônica e não apenas escultórica, devendo destinar espaço para acolher as urnas funerárias dos chamados “heróis constitucionalistas”. Para a seleção final, classificaram-se Mário Ribeiro Pinto e as duplas Galileo Emendabili e Mário Eugênio Pucci, Yolando Mallozzi e Arnaldo Maria Lello. Os projetos foram expostos no

⁷⁴ Inventário de obras de arte em logradouros públicos da cidade de São Paulo. Monumento-Mausoléu ao Soldado Constitucionalista de 1932. Seção Técnica de Levantamento e Pesquisa. Divisão de Preservação. 28.05.2008. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/adote_obra/index.php?p=4524>. Acesso em 21 jan. 2022.

foyer do Theatro Municipal de São Paulo, atraindo grande público. Da comissão julgadora faziam parte **Mário de Andrade**, Júlio César Lacrete, Amador Cintra do Prado, Dácio A. de Moraes e Victor Brecheret. Por decisão unânime, o trabalho de Galileo Emendabili (Ancona, Itália, 1898 – São Paulo, 1974) e Mário Eugênio Pucci (São Paulo, 1908 – 1985) foi selecionado. Pucci era engenheiro e ficou responsável pela parte técnica da construção. (DPH, 2008).

O trecho acima informa que MA atuou como membro da comissão julgadora no concurso que selecionou os projetos, cujo lançamento da pedra fundamental ocorreu somente no ano de 1949.

Fundamentados em informações contextuais, complementadas pela pesquisa documental, entendemos que a origem (m1) do dossiê está vinculada à atividade profissional de MA como Assistente Técnico no Departamento de Cultura (1935-1938). Portanto, trata-se de informação orgânica de enfoque profissional.

2) O dossiê *SÃO PAULO – “MAIO 1928”* é formado por dez fotos “tiradas por MA focalizando a cidade em vários aspectos e amigos” (IEB, 1988, p. 160). Essa sucinta descrição não indica os motivos que levaram MA a criar (m1) o dossiê. No entanto, as fotografias são indicativas do uso que ele fazia da linguagem fotográfica, uma das experimentações modernistas da qual era entusiasta.

MA aliava seu interesse pela arquitetura da cidade de São Paulo à produção de instantâneos dos amigos com quem convivia naquele ano. Além disso, e considerando que ele já era um fotógrafo com alguma experiência, como indicam Lopez, T. (1993), Carnicel (1994) e Canjani (2013), desde a aquisição de sua máquina fotográfica portátil em 1923, podemos supor que o dossiê foi criado (m1) para reunir as fotografias que ele fez na condição de fotógrafo.

Fundamentado nas informações contextuais, complementadas por pesquisa bibliográfica, entendemos que a criação (m1) do dossiê tem origem vinculada à atividade de fotógrafo desempenhada por MA. Portanto, trata-se de informação orgânica de enfoque pessoal.

3) O dossiê *FRANCO CENNI* é formado por seis fotografias de quadros do pintor italiano Franco Cenni (1909-1973), publicadas em artigo no jornal “O

Estado de S. Paulo: Suplemento em Rotogravura, out., 1ª quinzena, 1939” (IEB, 1988, p. 415).

O próprio MA, em cartas dessa época, afirmou que vivia do trabalho que realizava para o jornal O Estado de S. Paulo: “viver com quinhentos ou quatrocentos mil réis que rende o Estado”⁷⁵ e “a bem dizer, s tenho que recomeçar a vida, pois que ficarei apenas com quatrocentos ou quinhentos mil réis que me rende o Estado”⁷⁶.

Fundamentados nas informações contextuais contidas na descrição, complementadas por pesquisa documental, entendemos que a criação (m1) do dossiê está vinculada à atividade de crítico de arte exercida por MA. Portanto, trata-se de informação orgânica de enfoque profissional.

4) O dossiê *JORGE DE CASTRO* é formado por nove fotografias, segundo a descrição: “data estabelecida com base em *Será o Benedito* de MA, O Estado de S. Paulo, suplemento em Rotogravura, 2ª quinzena de 1940” (IEB, 1998, p. 397). Jorge de Castro fotografou vários artistas que participaram da Semana de Arte Moderna de 1922

Mário de Andrade publicou uma crônica intitulada *O Homem que se achou*, sobre Jorge de Castro, escrita na primeira quinzena de janeiro de 1940 (nº 150), com considerações acerca de fotografia, que apreciava muito, e, sobretudo, sobre a mencionada exposição de Castro, em que figuravam uma série de retratos de intelectuais brasileiros, paisagens de fotografia “de gênero”, para me utilizar da terminologia da pintura⁷⁷.

A descrição do dossiê faz menção ao estabelecimento da data, que se baseia em crônica publicada no *Suplemento de Rotogravura* do Jornal O Estado de S. Paulo.

Fundamentados nas informações contextuais, complementadas por pesquisa documental e bibliográfica, entendemos que a criação (m1) do dossiê

⁷⁵ ANDRADE, Mário, carta a Sérgio Milliet, 4 de julho 1939.

⁷⁶ ANDRADE, Mário em carta a Nini Junqueira Duarte, maio de 1940.

⁷⁷ Em 1939 Jorge de Castro fez uma exposição de seus trabalhos no Palace Hotel do Rio de Janeiro. Na década de 40, trabalhou como fotógrafo e cinegrafista da Marinha. Estudou pintura na Europa e, na Inglaterra, registrou paisagens do interior e das capitais do Brasil, além de ter fotografado pessoas importantes da sociedade e do cenário cultural nacional, entre eles Oswald de Andrade, Heitor Vila Lobos, Manoel Bandeira e Cândido Portinari. Fonte: Série “1922 – Hoje, há 100 anos” II – A Semana de Arte Moderna. Brasileira Fotográfica. FBN. Disponível em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=jorge-de-castro>>. Acesso em 27 fev. 2022.

está vinculada à atividade de crítico de artes exercida por MA. Portanto, trata-se de informação orgânica de enfoque profissional.

5) O dossiê *JORGE DE LIMA – FOTOMONTAGENS* é formado por onze fotomontagens, segundo a descrição: “do poeta em incursão no surrealismo, localizadas no envelope: *Fotomontagem/Jorge de Lima*” (IEB, 1988, p. 418). Para as finalidades desta análise, consideramos as fotomontagens como espécie documental fotografia.

Segundo Fernandes Júnior (2012), Jorge de Lima foi poeta, romancista e pintor (esteve na I Bienal de São Paulo, em 1951) e, no final da década de 1930, produziu fotomontagens que se tornaram públicas após a publicação do texto *Phantasias de um poeta*, de Mário de Andrade, publicada no *Suplemento de Rotogravura* do jornal *O Estado de S. Paulo*, na primeira quinzena de novembro de 1939⁷⁸. No texto, MA apresenta algumas fotomontagens e explica: “porque a fotomontagem não deve ser apenas uma variedade de poesia sobre-realista, que, por princípio mesmo, não se sujeita a nenhum controle estético: é uma arte da luz, como a photographia, o cinema e a pyrotechnica” (ANDRADE, 1939).

Fundamentados nas informações contextuais da descrição, complementadas por pesquisas documental, entendemos que a criação (m1) do dossiê está vinculada à atividade de crítico de arte exercida por MA. Portanto, trata-se de informação orgânica de enfoque profissional.

6) O dossiê *"CHACRA" E FAZENDA SÃO FRANCISCO – ARARAQUARA* é formado por dezoito fotografias feitas, segundo a descrição, por “MA na Chácara da Sapucaia (por ele denominada Chacra) e na Fazenda São Francisco, na cidade de Araraquara-SP, ambas fazendas de propriedade de seus primos Pio Lourenço (Tio Pio) e Zulmira Correa” (IEB, 1988, p. 156). Segundo MA eram lugares de recolhimento e lazer: “vou para Araraquara nestes

⁷⁸ FERNANDES JÚNIOR, Rubens. As fotomontagens de Jorge de Lima (23.04.2012). Disponível em: <https://www.iconica.com.br/site/as-fotomontagens-de-jorge-de-lima/>. Acesso em 6 jan. 2021.

quatro dias, lá passo umas vinte a quarenta gemas, não escrevo, não leio, estudando as *abêia nacioná* (sic) e seus costume”⁷⁹.

As fotografias desse dossiê foram feitas nos anos 1928, 1930 e 1931, quando MA já era um fotógrafo que vinha aperfeiçoando “a linguagem fotográfica na vida privada e nos interesses profissionais” (CANJANI, 2013, p. 53), à medida que exercitava a ideia de “fotografar, fotografar muito, para registrar até ao pormenor as situações vividas e observadas”, segundo Lopez, T., referindo-se a um conselho que MA teria dado a Camargo Guarnieri (1972, p. 140).

Fundamentados nas informações contextuais da descrição, complementadas por pesquisas bibliográficas e na correspondência de MA, entendemos que a criação (m1) do dossiê está vinculada à atividade de fotógrafo de MA. Portanto, trata-se de informação orgânica de enfoque pessoal.

7) Os dossiês *1ª VIAGEM ETNOGRÁFICA* e *POSTAIS DA 1ª VIAGEM ETNOGRÁFICA* se complementam e, por isso, foram analisados de maneira conjunta.

O dossiê *1ª Viagem Etnográfica* é formado por 528 fotografias, segundo a descrição, “feitas por MA durante a viagem de estudo que fez ao Norte do Brasil, entre os meses de maio e agosto de 1927. MA esteve acompanhado de D. Olivia Guedes Penteadó, sua sobrinha Margarida Guedes Nogueira – Mag – e Dulce M. do Amaral Pinto – Dolur”⁸⁰ (IEB, 1988, p. 33). Além das fotografias, foram produzidos também documentos textuais, como diários, anotações avulsas, cartão de sócio temporário, recibo de alfaiataria etc., sem os quais o contexto dificilmente poderia ser reconstituído:

No decorrer da primeira viagem, quatro diários configuram o registro das peripécias vividas na Amazônia. São o diário rabiscado em um caderno de bolso, brinde da companhia promotora da excursão, e em folhas avulsas; o diário das imagens nos negativos, nos rolos dos filmes vindos da máquina do fotógrafo, simultâneo ao diário das informações circunstanciais e técnicas atinentes a cada clique – data, lugar, personagens, situações, horário, posição do sol, abertura do diafragma –, confiado possivelmente a um outro caderninho, e, por fim, o diário nas legendas. Este quarto diário deriva, presume-se, da transposição dessas informações, a grafite bem calcado, para o verso das fotos já reveladas em São Paulo, quando o escritor dispensa o caderninho, o que se conclui diante da completa ausência de vestígios

⁷⁹ ANDRADE, Mário em carta a Paulo Duarte, 20 de janeiro de 1939.

⁸⁰ Informação consta no livro *O turista aprendiz* (1977).

desse companheiro da viagem. (LOPEZ, T.; FERNANDEZ, 2015, p. 451-452).

Nessa viagem de estudos e coleta ao norte do Brasil, MA “tem a preocupação da fotografia. Separa os negativos em grupos: bons, médios e ruins. Quando escreve as legendas no verso das fotos reveladas, dá informação sobre sua técnica” (LOPEZ, 1972, p. 140). No entanto, teve dificuldades técnicas para fazer todos os registros fotográficos que pretendia: “embora a intenção capital de Mário de Andrade na viagem ao Norte fosse estudar manifestações folclóricas, elas não aparecem documentadas através das fotografias” (LOPEZ, 1972, p. 141), pois alguns festejos e procissões aconteciam à noite e ele não dispunha dos recursos de iluminação necessários. O que não era problema durante o dia, como ele mesmo expressa em seus apontamentos: “passeio matinal, em que o bem-disposto do corpo tira fotografias sem reparar” (ANDRADE, 1976, p. 152); ou “a manhã é tão clara que tiro excelentes fotografias nem são ainda seis horas!” (ANDRADE, 1976, p. 166).

O dossiê *Postais 1ª Viagem Etnográfica*, formado por 23 cartões postais e uma foto tipo postal, segundo a descrição, “reunindo aspectos de interesse; obtidos por MA durante a 1ª viagem etnográfica” (IEB, 1988, p. 139). Os aspectos de interesse relacionam-se à pesquisa etnográfica, mas não se limitam a ela. A viagem à região Amazônica poderia supor uma visão previamente elaborada do pesquisador, o que para Lira (2015, p. 373) não se confirma:

[...] em meio à paisagem urbanizada da Amazônia, a atenção do viajante parecia permanentemente deslocar-se dos monumentos de arquitetura e arte eruditas para alguns de seus aspectos menos notáveis: a fisionomia ou caráter mais geral das cidades, o que implicava impressões pessoais, fantasias e associações com paisagens remotas, os traços sensíveis que diferenciavam as cidades umas das outras, suas cores, odores, sabores, calores, sua mitologia, os bairros populares, seu cotidiano e suas festas, bois e cantigas, assim como as pequenas vilas e lugarejos perdidos às margens dos rios, os portos de lenha, barracões, engenhos, fazendas. Era isso que atraía o viajante e lhe preenchia a caderneta de notas, os registros fotográficos, a imaginação. (LIRA, 2015, p. 371-372).

Curiosamente, esse dossiê formado por cartões postais é majoritariamente formado por imagens de indígenas, contendo somente uma ligada ao tema cidades, a qual registra uma rua e praça de Iquitos, no Peru. No entanto, o interesse de MA pelas cidades coaduna-se com o tema da arquitetura

e ele faz observações perspicazes sobre as cidades que visita: “Humaitá⁸¹ escuríssima, mas uma simpatia. Por que será que há cidades simpáticas e cidades antipáticas! [...] Humaitá é logo uma simpatia deliciosa, com o prefeito que traz bondade até na roupa, e uma gente falando com naturalidade, conhecidíssima desde sempre” (ANDRADE, 1976, p. 142).

Havia da parte de MA uma preocupação com a produção (m1) e a organização (m2) das informações sobre o dia a dia viagem. Ele documentou, tanto em textos quanto em imagens, e armazenou tudo em uma “pasta de cartolina verde-clara”⁸². Essa pasta, no Arquivo do autor no IEB, foi reconhecida como um projeto literário, que já tinha até um título: O Turista Aprendiz/(Viagens pelo Amazonas até o/Peru, pelo Madeira até a Bolívia/por Marajó até dizer chega)/1927” (LOPEZ, T., 1976, p. 25). Temos assim três dossiês formando um: o dossiê das fotografias da 1ª viagem etnográfica, o dossiê dos postais da 1ª viagem etnográfica e o restante da documentação textual produzida durante a viagem de 1927. As fotografias e os cartões postais foram separados dos demais documentos textuais, uma prática usual em processamentos técnicos de arquivos, mas os vínculos orgânicos foram preservados. Tais documentos, mesmo apartados fisicamente, formam um único dossiê, que pode ter sua origem arquivística e literária reconstituídas, dependendo do ponto de vista de que se observe. Reconhecido como um manuscrito original, base material de estudos literários desde a institucionalização do acervo de MA, esse dossiê é compreendido como um produto do processo criativo do autor, objeto de interesse da Crítica Genética, como ressaltam Lopez, T., Figueiredo e Fernandez na reedição do livro *O Turista Aprendiz* em 2015:

O dossiê de *O Turista Aprendiz* é dos mais complexos em termos do itinerário do processo criativo de MA. Prende-se ao diário textual que se materializa em fragmentos remanescentes de uma primeira versão autógrafa a grafite em um caderno de bolso, fragmentos que incluem desenhos traçados ao longo da viagem (LOPEZ, T.; FIGUEIREDO; FERNANDEZ, 2015, p. 49).

⁸¹ Cidade do interior do estado do Amazonas, às margens do rio Madeira, percurso da viagem de MA ao norte do país.

⁸² “No Arquivo de Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, está uma pasta de cartolina verde-clara de dimensões destinadas a guardar folhas tamanho ofício (35,5 X 25 cm), bastante envelhecida e trazendo indicações manuscritas a tinta preta pelo escritor” (LOPEZ, T., 1976, p. 25, *com adaptações*).

arquivo de MA (1988). Também se destacam as elaboradas legendas que MA escreve no verso das fotos, incluindo tanto as informações contextuais (data, hora, pessoas e lugares) quanto as técnicas da imagem (luz, abertura do diafragmas etc.) expressas na linguagem poética que singulariza o autor.

Fundamentados nas informações contextuais, complementadas por pesquisas bibliográficas e na correspondência de MA, entendemos que a criação (m1) do dossiê está vinculada às atividades de pesquisador, estudioso da cultura, fotógrafo e escritor, exercidas por MA naquele momento. Portanto, trata-se de informação orgânica de enfoque pessoal.

8) Os dossiês *2ª VIAGEM ETNOGRÁFICA* e *POSTAIS DA 2ª VIAGEM ETNOGRÁFICA* se complementam e, por isso, foram analisados de maneira conjunta.

O dossiê *2ª Viagem Etnográfica*, formado por 260 fotografias, segundo a descrição, “feitas por MA no Nordeste (dez. 1928 – fev. 1929)”⁸³ (IEB, 1988, p. 168). Nessa viagem, como na primeira, ele mesmo fotografa⁸⁴ e escreve um “diário, onde, além da pesquisa musical, registra seu interesse pela arquitetura e pela imaginária sacra e sua preocupação com as condições de vida e de trabalho do povo” (LOPEZ, T., 2002, p. 20).

A motivação da viagem surge de um projeto pessoal de MA de presenciar manifestações culturais populares e “documentar fotograficamente” (LOPEZ, T., 1972, p. 139), porém, não apenas isso, ele “vai a convite de seus amigos para estudar e conviver longamente com o povo” (LOPEZ, T., 1972, p. 146), o que em

⁸³ A descrição ressalta aspectos técnicos e de arquivamento: “as ampliações foram postas por MA em álbum encadernado em pano-couro ‘olho de perdiz’ (cinza, preto e branco, 25x32,5 cm); no interior do qual está a lista ‘(Fotos que não tenho em/ postal)’, em folha manuscrita a lápis. As ampliações do álbum levam na ficha de indicação: V. álbum MA” (IEB, 1988, p. 168).

⁸⁴ Na comunicação intitulada *Viagens etnográficas de Mário de Andrade: itinerário fotográfico*, publicado na Revista do IEB, Telê Porto Ancona Lopez (1972, p. 140) indica que foram feitas cerca de 540 fotos na primeira viagem e aproximadamente 260 na segunda. Essa informação é corroborada por Amarildo Carnicel (1994, p. 40) em livro sobre as viagens ao norte e nordeste pela perspectiva do fotógrafo MA. Por outro lado, no catálogo online do Arquivo do IEB/USP, constam 625 fotografias classificadas sob o descritor *Viagens Etnográficas*. Porém, há outros documentos tratados como fotografias, como os cartões postais; além das várias ampliações e reproduções que são contadas como se fossem fotografias diferentes, por isso, não conseguimos precisar a quantidade de fotos.

parte se converte, por motivos de ordem prática, em atividade profissional, pois, “desta vez está viajando também na qualidade de correspondente do Diário Nacional, vai imediatamente transformando seus apontamentos nas setenta crônicas da série *O Turista Aprendiz*” (LOPEZ, T., 2002, p. 20). Segundo a autora, os textos enviados para o jornal são uma mescla de impressões pessoais e informações jornalísticas: “no cronista que informa, está também o jornalista do Diário Nacional que escreve ‘notas’, faz ‘comunicações’ e dá ‘informações’ como um bom repórter” (LOPEZ, T., 1976, p. 41). Ao mesmo tempo, sem deixar de ser o pesquisador obstinado pelo tema da etnografia, “a objetiva do fotógrafo e o olhar do folclorista se cruzam” (DE MORAES, 2002, p. 143) e também o do fotógrafo exigente:

Chego no pátio do convento de S. Francisco e paro assombrado. Eu já conhecia a igreja de fotografia, porém fotografia ruim, péssima como todas as que tiram os fotógrafos do Brasil. De-fato: fotógrafos mais bestas que os que aparecem nessa terra é difícil. “Praça da Sé” em S. Paulo. O que a gente vê é no fundo uma igreja em andaimes, no lado umas casas arranhaceuzadas, que é um despautério, e no chão duzentos automóveis alinhados de propósito, se percebe, pra fotografarem a “Praça da Sé”. Mas, e gente? Ninguém. São Paulo tem gente muita, o Rio também, mas as fotografias, não sei que horas os fotógrafos escolhem, deserto que nem caatinga seca. (ANDRADE, 1929).⁸⁵

As fotografias dessa segunda viagem também foram publicadas no livro *O Turista Aprendiz*, como explica a organizadora do texto e das notas Telê Porto Ancona Lopez: “aproveitando o material fotográfico de ambas as viagens, escolhemos ilustrações, procurando relacioná-las a aspectos dos textos. Revelamos assim uma faceta pouco conhecida de Mário, a de fotógrafo amador (2002, p. 37). Como dissemos anteriormente, na análise do dossiê da primeira viagem, as fotografias e os postais dessa segunda viagem foram separados dos documentos textuais, mas as relações orgânicas foram preservadas.

O dossiê *Postais da 2ª Viagem Etnográfica* é formado por 51 cartões postais e 25 fotografias tipo postal, segundo a descrição, encontrados nos envelopes “Brasil antigo: MG, PE, BA” e “Natureza do Brasil” (IEB, 1988, p. 246). A denominação do primeiro envelope é parecida com a atribuída àquele dos cartões postais adquiridos por MA na viagem a Minas em 1919: “Brasil

⁸⁵ Anotação de viagem: Paraíba, 30 de janeiro de 1929, 16 horas. In.: *O Turista Aprendiz* (1976, p. 313).

antigo/Minas e Pernambuco”. Por fazerem parte do mesmo dossiê, apesar de separados fisicamente, os cartões postais cumpriam a mesma função das fotografias, que era documentar com imagens tudo que fosse do interesse de MA. Afinal os postais não eram enviados pelos Correios, mas adquiridos como itens de coleção.⁸⁶

Ao tentar reconstituir a gênese arquivística do dossiê das duas viagens etnográficas, que na verdade é formado por, no mínimo, quatro dossiês inter-relacionados entre si, conseguimos apontar os vínculos entre os documentos com as funções e as atividades do produtor arquivístico. O que é significativo para a fixação da identidade do produtor e vem sendo feito, em alguma medida, nos arquivos institucionais, públicos ou privados, mesmo naqueles que já passaram por intervenções arquivísticas. Nos arquivos criados por pessoas, qualidades como simultaneidade e diversidade de atividades praticamente inviabilizam a delimitação entre o pessoal do profissional, pois as duas funções são desempenhadas pelo mesmo agente. Assim, no caso do arquivo de MA, a reconstituição da gênese das fotografias e dos cartões postais não pode ser compreendida apartada dos demais documentos do arquivo.

Fundamentados nas informações contextuais, complementadas por pesquisas bibliográficas, e na correspondência de MA, entendemos que a criação (m1) do dossiê está vinculada às atividades de jornalista, pesquisador, estudioso da cultura, fotógrafo e escritor, exercidas por MA naquele momento. Portanto, trata-se de informação orgânica de enfoque profissional e pessoal.

9) Os dossiês *CONGADA MOGI DAS CRUZES* e *SAMBA RURAL PAULISTA – PIRAPORA* foram analisados conjuntamente, pois se originam da mesma atividade.

⁸⁶ A autoria dessas imagens postais era muitas vezes de fotógrafos descendentes de europeus residentes no Brasil. É o caso de Marc Ferrez, filho do escultor francês Zeferino Ferrez, que viera para o Brasil com a Missão Artística Francesa em 1816. Considerado o cronista visual do Brasil da segunda metade do século XIX, foi um dos pioneiros, em 1900, na edição de postais na capital da República (Vasquez, 1990; Ferrez, 1985), dando formato de postal à sua produção fotográfica constituída por paisagens, vistas das cidades, tipos humanos, profissões urbanas, entre outras. VELLOSO, Verônica Pimenta. Cartões-postais: imagens do progresso (1900-10). *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 7, p. 691-704, 2001. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/hcsm/a/Twksn8SyXmxmBCmvSJxYmps/?lang=pt&format=html>>. Acesso em 22 fev. 2022.

O dossiê *CONGADA MOGI DAS CRUZES* é formado por dezoito fotografias, segundo a descrição, “feitas por MA retratando cenas de Congada e Cavalhada da região de Mogi das Cruzes em 1936” (IEB, 1988, p. 314). A congada é um tipo de dança popular dramática que representa a coroação de um “rei do Congo”, por isso congada.

O dossiê *SAMBA RURAL PAULISTA – PIRAPORA* é formado por catorze fotografias, segundo a descrição, “8 foram publicadas na Revista do Arquivo Municipal, vol. XLI, nov. 1937, no artigo de MA, intitulado: *O samba rural paulista*” (IEB, 1988, p. 377).

O interesse de MA pelas manifestações culturais pode ser facilmente encontrado na bibliografia. As pesquisas que ele realizou, etnográficas ou antropológicas, campos teóricos que, nos anos 1930, eram imiscuídos e não delimitados, marcaram sua trajetória: “qualquer enumeração das frentes de estudos [...] inclui, necessariamente, o folclore, em particular o folclore musical, que se tornou componente importante de sua identidade profissional e de sua reputação póstuma” (TRAVASSOS, 2002, p. 91). O interesse pessoal, a partir da entrada no Departamento de Cultura, tomou um caminho institucional e ampliou parcerias que possibilitaram a coleta de dados de modo mais estruturado.

A percepção de MA sobre o tema folclore, segundo Lélia Coelho Frota (1981),⁸⁷ é de que ele conhecia, desde 1919, a amplitude das “manifestações musicais populares regionais mais importantes do país” (ANDRADE, 1981, p. 26) e tinha consciência da necessidade de se elaborar um arcabouço teórico baseado na pesquisa científica. Assim, em 1936, MA “organizou um Curso de Folclore, regido por Dina Dreyfus, que estava no Brasil nesse período, acompanhando seu marido Claude Lévi-Strauss, contratado como professor de Sociologia da recém-criada Universidade de São Paulo” (MENDONÇA, 2004, p. 2). Após esse curso, em 1937, é criada a Sociedade de Etnografia e Folclore (SEF), da qual MA foi o primeiro presidente. O trabalho em equipe da SEF e do Departamento de Culturas voltou-se para o mapeamento das manifestações culturais de São Paulo, incluindo as danças populares. Nesse contexto, Luísa

⁸⁷ Introdução do livro publicado pela Fundação Pró-Memória sobre as correspondências entre Mário de Andrade e Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945).

Valentini (2010) relata que foram organizadas excursões coletivas a festas populares para produção de registros:

Uma dessas excursões foi bastante documentada: a viagem à festa do Divino Espírito Santo de 1936, em Mogi das Cruzes. Ali se fizeram os filmes: “Festejos populares em Mogi das Cruzes – Cavalhada”, “Moçambique – Festa do Divino em Mogi das Cruzes”, “Festa do Divino Espírito Santo” e “Congada – Festa do Divino em Mogi das Cruzes”. (VALENTINI, 2010, p. 145).

Nem todas as informações sobre a produção desses dossiês estão registradas no Catálogo das Fotografias do Arquivo de MA (IEB, 1988) ou no catálogo online do IEB/USP. Por isso a necessidade de pesquisar em artigos, dissertações e teses sobre as manifestações culturais e as experiências antropológicas ou etnográficas de MA em articulação com outros pesquisadores que tinham interesses comuns. Tais textos descrevem os fatos dispersos em fontes documentais e reconstituem o contexto histórico, as pessoas envolvidas, os projetos convergentes, as atividades desenvolvidas naquele período e os resultados alcançados.

Além disso, a pesquisa documental resgata informações sobre a gênese arquivística, como por exemplo, sobre o contexto de produção do dossiê *Congada Mogi das Cruzes* e a festa de Bom Jesus de Pirapora, que teriam sido registradas numa dessas excursões organizadas durante a gestão de MA no Departamento de Cultura, como afirma Valentini (2010):

Uma excursão à festa do Bom Jesus de Pirapora, em 1937, é mais parecida com o que se poderia esperar de um “passeio conferência”. Nessa ocasião, Mário Wagner Vieira da Cunha – aluno da Escola Livre de Sociologia e Política, que apresenta como monografia final ao Curso de Etnografia um texto intitulado “Descrição da festa do Bom Jesus de Pirapora” – retorna à festa acompanhado do secretário Mário de Andrade, José Bento Faria Ferraz, e de Lévi-Strauss, que supomos acompanhado por Dina Dreyfus, primeira secretária da SEF. Mário de Andrade afirma ter apenas “[parado] uma noite” na cidade para ver o samba, em uma “viagem que não se destinava especialmente a isso”, mas suas anotações, e as de seu secretário José Bento Faria Ferraz, constituíram a base do artigo “O Samba Rural Paulista”s (MA, 1937). (VALENTINI, 2010, p.146).

Assim, fundamentados nas informações contextuais, complementadas pelas pesquisas bibliográficas e documentais, consideramos que a criação (m1) dos dossiês está vinculada tanto às atividades profissionais de MA como funcionário público quanto às atividades pessoais de pesquisador e escritor exercidas por ele. Os dois dossiês estão associados à espécie inventário

fotográfico, pois foram produzidas como um levantamento exaustivo de determinado bem cultural. Portanto, trata-se de informação orgânica de enfoque profissional e pessoal.

10) O dossiê *CONGRESSO DE LÍNGUA NACIONAL CANTADA* é formado por 4 fotografias, segundo a descrição, com “legenda de MA” (IEB, 1988, p. 325) e identificação das pessoas retratadas. Associamos este dossiê à espécie fotografia oficial, por tratar-se de “fotografia de todos os participantes de determinado evento, de caráter acadêmico ou político” (CAMARGO, GOULART, 2007, p. 224). Em carta enviada a Rodrigo Mello Franco, MA demonstra seu empenho na organização do evento:

Rodrigo, Rodrigo me salve! Meu Congresso da Língua Nacional Cantada já conta certo com comunicações de pronúncias regionais de muitos Estados, Rio Grande do Sul, Paraná, São Paulo, Rio, Bahia, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, R. Grande do Norte, Pará. Falta Minas! Falta Minas! Faltam as Alterosas! Como há de ser? Se comunique com os mineiros, confabulem e me mandem pelo menos dois nomes de mineiros, com seus endereços, a quem eu possa convidar (ANDRADE, 1937)⁸⁸.

Paulo Duarte (1985) explica que, concomitantemente ao trabalho no Departamento de Cultura, MA atuava em outros projetos:

No Departamento de Cultura desenvolvia uma atividade de formigueiro, que continua, naqueles anos rápidos de 1935-1938. Em 1937, Mário de Andrade aí fundava uma “Sociedade de Etnografia e Folclore”, da qual foi eleito presidente. E, ao mesmo tempo, em que publicava o estudo *O Samba Rural Paulista*, lançou-se na organização do Congresso de Língua Nacional Cantada, com o objetivo de estabelecer as normas de pronúncia do canto em nossa língua. O Congresso deu-se em julho de 1937, sob sua direção e foi uma realização inédita no Brasil (DUARTE, 1985, p. 34).

Fundamentado nas informações contextuais, complementadas pelas pesquisas bibliográficas e documentais, consideramos que a criação (m1) do dossiê está vinculada às atividades de pesquisador, as quais MA exercida concomitantemente ao seu trabalho como funcionário. Portanto, trata-se de informação orgânica de enfoque profissional e pessoal.

⁸⁸ ANDRADE, Mário, cartas de trabalho a Rodrigo Mello Franco de Andrade, 22 de abril de 1937 (1981, p. 66).

11) O dossiê *FAMÍLIA ARTÍSTICA PAULISTA* é formado por doze fotografias, segundo a descrição: “de quadros tomando cenas e paisagens dos arredores de São Paulo, dos artistas do *Grupo Santa Helena*. Fotos das pastas: *Fotos de obras de arte e Família Paulista*” (IEB, 1988, p. 383).

Segundo Flávio L. Motta, no artigo *A Família Artística Paulista* (1971), em 1935 Mário de Andrade, num estudo sobre Clovis Graciano, percebeu que havia um movimento significativo na vida artística paulista. MA se engajava nas atividades culturais paulistas, estudava suas peculiaridades e escrevia ensaios com suas impressões estéticas, as quais explicava como surgiram, também em cartas enviadas aos amigos: “sustento até o fim minha *Esta Família Paulista* que deriva de uma observação psicológica (mais que histórica) do movimento plástico paulista”⁸⁹.

A descrição do dossiê indica ainda que as fotografias estavam arquivadas em pastas intituladas: *Fotos de obras de arte e Família Paulista*. Este último título remete ao local onde os pintores trabalhavam: “o Palacete Santa Helena, na Praça da Sé, em São Paulo” (MOTTA, 1971, p. 137).

Fundamentados nas informações contextuais, complementadas pelas pesquisas bibliográficas e documentais, consideramos que a criação (m1) do dossiê está vinculada às atividades de pesquisador das artes plásticas e escritor arte exercida por MA. Portanto, trata-se de informação orgânica de enfoque pessoal.

12) O dossiê *GERMANO GRAESER – FOTÓGRAFO* é formado por 231 fotografias, segundo a descrição, “feitas por GG para documentar trabalhos do SPHAN durante a permanência de MA como assistente técnico do órgão; incluem a pesquisa MA sobre o padre Jesuíno do Monte Carmelo” (IEB, 1988, p. 327). Essa descrição indica que o dossiê se encaixa nas características da espécie inventário fotográfico, isto é, como “conjuntos de fotografias produzidas para efeitos de levantamento exaustivo de determinados objetos ou bens” (CAMARGO, GOULART, 2007, p. 225). Produzidos entre os anos de 1937, 1938 e 1941, inclui imagens de obras de arte, prédios, igrejas e mobiliário religioso produzidas (m1) no período em que MA trabalhou como Assistente Técnico da

⁸⁹ ANDRADE, Mário, carta a Sérgio Milliet, 20 de agosto de 1939.

6ª região do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e tinha a função, como afirma Luciara Garcia, “de fazer o levantamento do patrimônio ainda sobrevivente nos Estados de São Paulo e Mato Grosso, estados compreendidos pela regional” (2015, p. 18). Para cumprir essa função, MA precisava de registros fotográficos profissionais para ilustrar os projetos relacionados ao patrimônio histórico. Mário foi o autor intelectual das fotografias, pois elaborou e conduziu o projeto, além de ter sido um dos responsáveis pela escolha do fotógrafo profissional Germano Graeser para fazer o trabalho:

Embora Mário de Andrade não conhecesse a técnica fotográfica em profundidade, ele sabia o que queria com as fotografias. Logo nas primeiras viagens, analisando as imagens captadas, fica claro que ele tinha razão em dizer que não daria para contratar vários fotógrafos diferentes. Era necessário treinar e especializar apenas um para que o trabalho atingisse a qualidade digna do Serviço. E foi o que aconteceu, Germano Graeser foi aprendendo e crescendo profissionalmente em cada empreitada, buscando aperfeiçoar sua técnica, seu equipamento e, sob as orientações exigentes de Mário de Andrade e de Luiz Saia, foi apurando seu olhar como documentador. (GARCIA, 2015, p. 34).

Ao mesmo tempo que desenvolvia o projeto de levantamento do patrimônio cultural como atribuição profissional, MA iniciou o projeto pessoal de escrever uma monografia sobre o padre Jesuíno do Monte Carmelo, conforme vimos na análise da ficha descritiva da fotografia nº 1567 (Figura 20), como ele próprio confirma em carta de 1942⁹⁰:

No momento estou escrevendo uma monografia sobre o padre Jesuíno. É uma figura interessantíssima como homem e como artista. Estou completamente apaixonado. Mas o trabalho, que já foi enorme, ainda vai ser imenso, tantas pesquisas inda tenho a fazer. (ANDRADE, 1942).

Fundamentados nas informações contextuais contidas na descrição, complementadas por pesquisas bibliográficas, e na correspondência de MA, entendemos que a criação (m1) do dossiê está vinculada tanto às atividades profissionais de MA como funcionário público quanto às atividades pessoais de pesquisador e escritor exercidas por ele. O dossiê é constituído como um inventário fotográfico, pois foi produzido como um levantamento exaustivo de determinados bens culturais. Portanto, trata-se de documentação orgânica de enfoque profissional e pessoal.

⁹⁰ Carta a Paulo Duarte. *Mário de Andrade por ele mesmo* (DUARTE, 1985, p. 217).

11) O dossiê *MA EM ARARAQUARA* e o dossiê *MOGI-GUAÇU – ARARAQUARA* foram analisados conjuntamente, pois se originam da mesma atividade:

O dossiê MA em Araraquara é formado por quinze fotografias, segundo a descrição, “mostrando a convivência de MA com seus amigos e parentes de Araraquara – SP. Identificação feita por D. Maria de Lourdes Moraes Andrade Camargo, irmã de MA” (IEB, 1988, p. 16). Pela descrição não fica claro se o dossiê foi criado por MA ou pela pesquisa, mas duas informações contextuais ajudam a compreender a constituição do dossiê. A primeira, contida na descrição, de que a identificação das fotografias foi estabelecida pela irmã de MA, o que pode ser indicativo de constituição posterior à institucionalização. E pela informação de que MA passava períodos de férias em Araraquara, como ele mesmo afirma em carta a Sérgio Milliet: “depois dum mês de férias, retomo a vida paulistana. Mais gordo e mais disposto”.⁹¹

Do mesmo modo, o dossiê *MOGI-GUAÇU – ARARAQUARA* é formado por treze fotografias, segundo a descrição, “tiradas por MA durante férias suas em Araraquara” (IEB, 1988, p. 280). Assim, depreendemos que os referidos dossiês seguem a mesma lógica de criação (m1) do dossiê “*CHACRA*” e *Fazenda São Francisco – Araraquara*.

Fundamentados nas informações contextuais da descrição e em pesquisa documental, entendemos que a criação (m1) do dossiê está vinculada às atividades pessoais de MA. Portanto, trata-se de documentação orgânica de enfoque pessoal.

12) O dossiê *MA EM CASA* é formado por seis fotografias, segundo a descrição, “retratando MA em sua casa, rua Lopes Chaves, nº 546, Barra Funda, São Paulo. Data estabelecida a partir do quadro A Colona, que aparece em uma das fotos” (IEB, 1988, p. 390). Assim como no dossiê anterior, a descrição não elucida se o dossiê foi criado por MA ou pela pesquisa.

⁹¹ ANDRADE, Mário, carta a Sérgio Milliet, 19 julho de 1923.

Fundamentados nas informações contextuais da descrição, entendemos que a criação (m1) do dossiê está vinculada às atividades pessoais de MA. Portanto, trata-se de documentação orgânica de enfoque pessoal.

13) o dossiê *SANTA TEREZA DO ALTO* é formado por 43 fotografias, segundo a descrição, “feitas por MA na Fazenda Sta. Tereza do Alto, de Tarsila do Amaral” (IEB, 1988, p. 144). Conforme vimos na análise da ficha descritiva da fotografia nº 16 (Figura 18), a fazenda Santa Tereza do Alto, de propriedade de Tarsila do Amaral, era um local onde MA costumava passar períodos em companhia de amigos.

Fundamentados em informações contextuais da descrição, entendemos que a criação (m1) do dossiê está vinculada ao hábito (atividade) de fotografar as pessoas de sua convivência. Portanto, trata-se de informação orgânica de enfoque pessoal.

14) O dossiê *PARQUES INFANTIS* é formado por doze fotografias, segundo a descrição, “mostrando a representação de bailado pelas crianças dos parques infantis em evento durante a Diretoria de MA no Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo. Fotos de Benedito Duarte” (IEB, 1988, p. 386). Paulo Duarte (1985) faz uma descrição do contexto político anterior e posterior ao período em que MA esteve no Departamento de Cultura e da criação do SPHAN. Sobre os parques infantis, ele explica que: “construíram-se parques infantis nos quais Mário de Andrade instituiu festas infantis onde se cantavam e se representavam as canções populares e o que de melhor o folclore do Brasil podia inspirar (DUARTE, 1985, p. 34).

Fundamentados nas informações contextuais, complementadas por pesquisas bibliográficas, entendemos que a criação (m1) do dossiê está vinculado às atividades profissionais de MA. Portanto, trata-se de informação orgânica de enfoque profissional.

15) O dossiê *PIRACICABA* é formado por doze fotos, conforme a descrição, “tiradas por MA durante a viagem que fez a Piracicaba em junho de 1928” (IEB, 1988, p. 162). Fundamentados nas informações contextuais da descrição, entendemos que a criação (m1) do dossiê está vinculada às

atividades pessoais de fotógrafo desempenhada por MA. Portanto, trata-se de documentação orgânica de enfoque pessoal.

1) O dossiê SANTO AMARO é formado por onze fotografias, segundo a descrição, “retratando aspectos do bairro de Santo Amaro ligadas ao trabalho de MA no SPHAN. O lote reúne fotos de 1935, 1936 e 1937; as fotos 1936-37 foram mantidas juntas” (IEB, 1988, p. 312). As informações contextuais da descrição indicam que o lote é constituído como um inventário fotográfico, isto é, como um levantamento exaustivo de determinados bens, fazendo parte do projeto de tombamento do patrimônio arquitetônico do Estado de São Paulo. As fotos serviram para fundamentar as propostas de tombamento elaborados por comissões regionais, conforme previa o projeto de criação do SPHAN,⁹² que já previa como primeiro requisito para o tombamento: “Fotografia, ou várias fotografias”. Pelo fato de o dossiê ter sido produzido como um levantamento exaustivo de determinado bem cultural, foi associado à espécie inventário fotográfico.

MA expressou suas impressões sobre o bairro numa passagem do seu diário da viagem ao nordeste, datada do dia 03/02/1929, na qual reage às críticas depreciativas ao livro *O Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira* (1928) de Paulo Prado. No trecho, MA discorda e diz que as teses do autor do livro são coerentes com sua:

[...] inteligência fazendeira prática. [...] Paulo Prado fez as considerações. São considerações de fazendeiro. É melhor a gente afirmar, apesar de todos os desenganos, que Santo Amaro é o chovedouro de S. Paulo do que ler nos jornais as profecias e conselhos do Observatório. Está cinzando pro lado de Santo Amaro: saio de capa. (ANDRADE, 1976, p. 317).

Talvez, o que ele quisesse dizer era que pouco importavam as reações e as teorias que desprezavam as credences populares, o importante era ter uma atitude prática como a de Prado e se precaver. Essas observações, MA as faz anos antes de exercer suas funções no SPHAN e, a despeito dos fenômenos meteorológicos do bairro, Santo Amaro foi incluído no roteiro de levantamento do patrimônio arquitetônico do Estado de São Paulo realizado no período da

⁹² Elaborado por MA a pedido do Ministro da Educação e Saúde da época, Gustavo Capanema. (ANDRADE, 1981, p. 38).

gestão de MA. Portanto, o lote *Santo Amaro*, assim como os que estão vinculados à atividade profissional de MA no SPHAN, são considerados como informação orgânica de enfoque profissional.

As espécies documentais “fotografia” e “cartão postal” podem ser encontradas tanto nos dossiês de origem orgânica quanto nos dossiês de referência e naquele dossiê organizado pelo critério da pesquisa.

Por outro lado, as espécies documentais “inventário fotográfico” e “fotografia oficial” são encontradas somente nos dossiês de origem orgânica. Por isso, essas espécies documentais foram denominadas orgânicas. Logo, os respectivos dossiês também foram denominados dossiês orgânicos de enfoque profissional ou pessoal.

O gráfico abaixo (Figura 28) representa a associação feita a partir da contextualização dos dossiês das espécies documentais com as categorias informacionais:

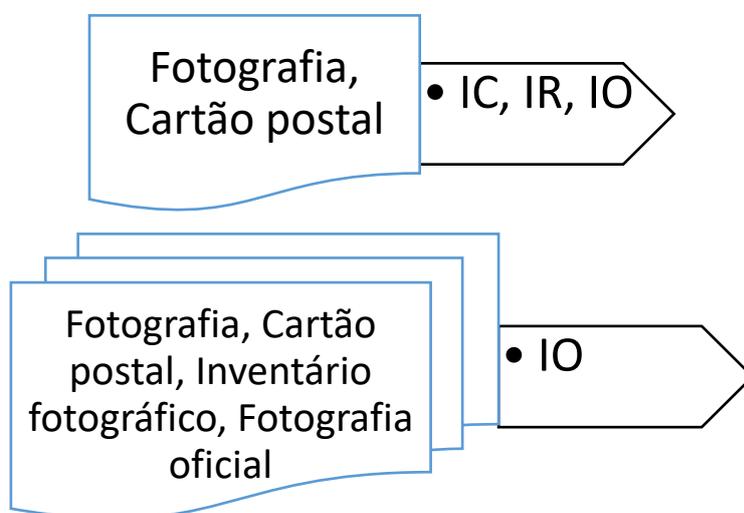


Figura 28 – Espécies documentais e categorias informacionais
Fonte: elaboração própria

Portanto, as espécies “fotografia”, “cartão postal”, “inventário fotográfico” e “fotografia oficial” contidas nos dossiês orgânicos de enfoque profissional e pessoal foram denominadas espécies orgânicas.

A seguir apresentamos um resumo (Quadro 14) que relaciona as categorias informacionais às espécies documentais e os respectivos dossiês:

Quadro 14 – Categorias informacionais, espécies documentais e dossiês

Nº	CATEGORIA INFORMACIONAL	ESPÉCIES		DESCRIÇÃO DO DOSSIÊ
1	IC	Fotografia	Cartão postal	Monumentos – Patrimônio (Década de 20): 13 cartões postais e 4 fotos (p. 274).
2	IR	Fotografia		Tarsila do Amaral (1923-1926): 13 fotos em quadros (p. 19).
3	IR	Fotografia		Giuseppe Boscagli (1939): 6 fotos de quadros (p. 416).
4	IR	Fotografia		Cícero Dias (s.d.): 16 fotos dos desenhos (p. 489).
5	IR	Fotografia		Victor Brecheret (1920, 1923, 1925, 1926, 1937): 14 fotos (p. 11)
6	IR	Fotografia		PORTINARI, Cândido (1921, 1930 a 1945, s. d.): fotos (p. 12).
7	IR	Fotografia		Hans Reyesbach (1931): 12 fotos de quadros (p. 299).
8	IR		Cartão postal	Viagem a Minas (1919): 8 cartões postais (p. 8).
9	IR	Fotografia	Cartão postal	México (1939): 24 cartões postais, 29 fotos (p. 399-400).
10	IR		Cartão postal	Museu Nacional – Rio de Janeiro (1927): 8 cartões postais (p. 152).
11	IR	Fotografia		Ponteio (1941): 9 fotos (p. 450).
12	IO	Fotografia		Galileo Emendabile, Galileo – Monumento a Osvaldo Cruz e Mausoléu do Soldado Constitucionalista (1937): 13 fotos (p. 374).
13	IO	Fotografia		São Paulo – “Maio 1928” (1928): 10 fotos (p. 160).
14	IO	Fotografia		Franco Cenni (1939): 6 fotos de quadros (p. 415)
15	IO	Fotografia		Jorge de Castro – Fotógrafo (1939): 9 fotos. (p. 397).
16	IO	Fotografia		Jorge de Lima – Fotomontagens (1939): 11 fotomontagens (p. 418).
17	IO	Fotografia		"CHACRA" e Fazenda São Francisco – Araraquara (1928, 1930-1931): 18 fotos (p. 156).
18	IO	Fotografia		1ª Viagem Etnográfica (1927): 528 fotos (p. 33)
19	IO	Fotografia	Cartão postal	Postais 1ª Viagem Etnográfica (1927): 23 cartões postais e 1 foto (p. 139).

Nº	CATEGORIA INFORMACIONAL		ESPÉCIES		DESCRIÇÃO DO DOSSIÊ
20	IO	Fotografia			2ª Viagem Etnográfica (1928): 260 fotos (p. 168).
21	IO	Fotografia	Cartão Postal		Postais 2ª Viagem Etnográfica (1929): 51 cartões postais e 25 fotos (p. 246).
22	IO			Inventário fotográfico	CONGADA – Mogi das Cruzes (1936): 18 fotos (p. 314).
23	IO			Inventário fotográfico	Samba Rural Paulista – Pirapora (1937): 14 fotos; (p. 377).
24	IO	Fotografia oficial			Congresso de Língua Nacional Cantada (1937): (p. 325).
25	IO	Fotografia			Família Artística Paulista (1937-1938): 12 fotos de quadros (p. 383).
26	IO			Inventário fotográfico	Germano Graeser – Fotógrafo (1937, 1937, 1941): 231 fotos (p. 327).
27	IO	Fotografia			MA em Araraquara (1923, 1925): 15 fotos (p. 16).
28	IO	Fotografia			Mogi-Guaçu – Araraquara (1930): 13 fotos (p. 280).
29	IO	Fotografia			MA em casa (1938): 6 fotos (p. 390).
30	IO	Fotografia			Santa Tereza do Alto (1927, 1928): Lote 43 fotos (p. 144).
31	IO	Fotografia			Parques Infantis (1937): 12 fotos (p. 386).
32	IO	Fotografia			Piracicaba (1928): 12 fotos (p. 162).
33	IO			Inventário fotográfico	Santo Amaro (1935 a 1937): 11 fotos (p. 312).

Fonte: elaboração própria

O sexto e último passo tem por objetivo identificar as espécies documentais relacionadas à categoria informacional orgânica, isto é, as espécies documentais orgânicas, de enfoque profissional ou pessoal, e analisar sua gênese. Para isso selecionamos somente os dossiês orgânicos de enfoque profissional ou pessoal.

Assim, a espécie orgânica “fotografia” pode ser encontrada em quinze dossiês, a maioria de enfoque pessoal:

1) Galileo Emendabile	profissional	
2) São Paulo – “Maio 1928”		pessoal
3) Franco Cenni	profissional	
4) Jorge de Castro – Fotógrafo	profissional	
5) Jorge de Lima	profissional	
6) Chacra e Fazenda São Francisco		pessoal
7) Família Artística Paulista		pessoal
8) MA em Araraquara		pessoal
9) Mogi-Guaçu – Araraquara		pessoal
10) MA em casa		pessoal
11) Santa Tereza do Alto		pessoal
12) Parques Infantis	profissional	
13) Piracicaba		pessoal
14) 1ª Viagem Etnográfica		pessoal
15) 2ª Viagem Etnográfica	profissional	pessoal

Observamos que os dossiês de enfoque profissional foram produzidos durante o período em que MA trabalhava no Departamento de Cultura (1935-1938) e têm relação direta com as atividades que ele desenvolvia. Por sua vez, os dossiês de enfoque pessoal relacionam-se com atividades restritas à sua vida pessoal. No entanto, há um dossiê orgânico em que os enfoques se sobrepõem e o dossiê passa a ter um enfoque duplo: profissional e pessoal.

Nos demais dossiês ocorre o mesmo fenômeno. A diferença está somente na espécie orgânica que os constitui, como segue:

A espécie orgânica “cartão postal” pode ser encontrada em dois dossiês:

- | | | |
|----------------------------------|--------------|---------|
| 1) Postais 2ª Viagem Etnográfica | profissional | pessoal |
| 2) Postais 1ª Viagem Etnográfica | | pessoal |

A espécie orgânica “inventário fotográfico” pode ser encontrada em quatro dossiês:

- | | | |
|--------------------------------|--------------|---------|
| 1) Congada | profissional | pessoal |
| 2) Samba Rural Paulista | profissional | pessoal |
| 3) Germano Graeser – Fotógrafo | profissional | pessoal |
| 4) Santo Amaro | profissional | |

E a espécie orgânica “fotografia oficial” pode ser encontrada em um dossiê:

- | | | |
|---|--------------|---------|
| 1) Congresso da Língua Nacional Cantada | profissional | pessoal |
|---|--------------|---------|

Se selecionarmos os dossiês orgânicos que são de enfoque profissional e pessoal, teremos: 2ª Viagem Etnográfica, Postais 2ª Viagem Etnográfica, Congada, Samba Rural Paulista, Germano Graeser – Fotógrafo e Congresso da Língua Nacional Cantada. Analisando todos juntos, podemos perceber o quanto os interesses pessoais de MA se interconectaram com suas atividades profissionais.

Os dossiês das viagens etnográficas foram criados por motivações típicas de um pesquisador determinado a coletar dados para fundamentar seus estudos etnográficos. Porém, os documentos produzidos na 2ª viagem diferenciam-se dos da primeira pelo fato de ele ter que escrever, além de seus apontamentos, crônicas para o jornal para o qual trabalhava. Ao mesmo tempo que escrevia os diários do viajante, organizava um projeto de livro e fotografava. O fotógrafo afeito a experimentações foi posto à prova devido às condições tecnológicas nem sempre favoráveis à coleta das imagens dos eventos culturais que pretendia

“fotar”. E, não deixando de ser quem era, exercitava a criatividade na linguagem elaborando legendas referenciadas para as fotografias.

Durante o curto período que trabalhou no Departamento de Cultura, continuou estudando, elaborou e executou projetos sobre os seus temas de interesse: a música, as danças e festejos populares, a arte sacra, o patrimônio arquitetônico e cultural. Nesse período escreveu ensaios, críticas, iniciou uma monografia sobre um padre brasileiro que continuaria desconhecido se não fosse seu empenho em eternizá-lo em livro. E, como se fosse pouco, ainda organizou um evento de âmbito nacional sobre um tema inédito até aquele momento.

As fotografias acumuladas foram preservadas, mas sozinhas não são capazes de comprovar ou informar sobre o contexto em que foram produzidas. Elas complementam a produção textual literária, crítica, jornalística etc., e também se originam da execução das diferentes atividades. Por isso, são consideradas documentos arquivísticos. No entanto, no caso do arquivo de MA, as fotografias também cumpriram a função referencial, foram utilizadas para fins de estudos ou como objeto de coleção. Para determinarmos o valor probatório das fotografias, necessitamos de outros documentos, de documentos textuais.

Sobre o arquivo em questão, dois apontamentos: o primeiro é que MA não produzia somente documentos probatórios, ele observava o mundo e escrevia, criava conceitos, contava histórias. A gênese desses documentos está além do escopo da Arquivologia, que não se preocupa com o conteúdo dos documentos, mas com seus vínculos contextuais, a informação orgânica. O segundo é que a informação orgânica nos arquivos das pessoas pode ter dupla natureza. Uma natureza arquivística com finalidades probatórias e possibilidades informativas, e outra relacionada ao processo criativo. Essa gênese é estudada pela Crítica Genética. Portanto, deduzimos que o que há em comum entre a gênese arquivística e a gênese do processo criativo é o contexto informacional do qual emergem os documentos.

Neste ponto encerramos a análise de dados constatando que, nos arquivos das pessoas, os documentos produzidos refletem a sobreposição das

atividades desempenhadas pelo produtor. Essa sobreposição é uma peculiaridade que se manifesta nas espécies documentais orgânicas que podem ser, ao mesmo tempo, de enfoque profissional e pessoal. O limite entre os enfoques é tênue e não há como estabelecer previamente as funções e atividades de um indivíduo – produtor arquivístico. Assim, a gênese dos documentos orgânicos das pessoas vincula-se aos seus interesses subjetivos e cambiantes.

4. Considerações finais

O Catálogo de Fotografias do Arquivo de Mário de Andrade (1988) é uma representação dos documentos de uma pessoa que se ocupava em registrar e documentar o mundo ao seu redor, mas não se limitava a isso. Nesta pesquisa nos propomos a fazer um exame das “fronteiras convencionalmente estabelecidas entre o arquivo e o registro de informações” (MCKEMMISH, 2013, p. 19), com enfoque nas opções metodológicas de tratamento de documentos fotográficos, na perspectiva da Fotodocumentação e da Crítica Genética.

Iniciando pela Fotodocumentação, a etapa da gênese arquivística do Ciclo da Informação começa pela criação ou produção da informação (m1), que, para fazer sentido, depende da identificação do produtor, suas atribuições e atividades. A identificação (m1), no caso dos arquivos de pessoas, diferentemente dos arquivos privados institucionais, tradicionalmente ocorre a *posteriori*, ou seja, quando são enviados para instituições de guarda. Uma característica relevante dos arquivos das pessoas é seu caráter informal. Por informalidade entende-se a não existência de documentos normativos (leis, regulamentos, diretrizes, entre outros) que delimitem a atuação de uma pessoa no contexto de suas escolhas individuais.

Geralmente a identificação só é feita quando do reconhecimento do interesse público, do valor informativo, conferido ao acervo documental acumulado, o que motiva o seu envio para instituições de preservação e difusão,

onde é tecnicamente tratado. Somente após passar pelo crivo do reconhecimento de seu valor como fonte de pesquisa, salvo raras exceções, os arquivos de pessoas passam pelo processo de identificação (biografia, segmento de atuação, ocupações públicas etc.). Quando o arquivo de alguma pessoa se converte em algo de interesse público, como o de Mário de Andrade, ele ganha um significado cultural para além das origens arquivísticas. E se torna fonte de pesquisa para outros estudos. O que não invalida sua dimensão documental, probatória.

O acervo de Mário de Andrade, apesar do seu reconhecimento em vida como escritor e intelectual relevante para o Brasil, só foi institucionalizado vinte anos após sua morte o que, em alguma medida, pode ter dificultado o processamento técnico do conjunto. E esse distanciamento temporal entre a data de produção dos documentos e os processos de descrição e indexação exigiu que fossem feitas pesquisas acerca do contexto histórico e informacional do seu criador, não obstante o acervo estivesse bem-organizado e preservado.

A princípio pensávamos em estudar somente as fotografias feitas durante as viagens de MA ao norte e nordeste do país, entre 1927 e 1929, as chamadas “viagens etnográficas” como “turista aprendiz”. As viagens foram etnográficas porque decorriam de seu desejo de conhecer o Brasil através do povo, num enfoque que hoje chamaríamos de antropológico. Em sua época, entretanto, não estavam nítidas as atribuições específicas da Etnografia e da Antropologia, valendo uma pela outra no conceito geral. “Viajando, o escritor vai pesquisar usos e costumes, danças dramáticas, e colher melodias populares [...]. Iriam ao norte, Amazonas e Pará, chegando até o Peru e a Bolívia” (LOPEZ, T., 1972, p. 139). Contudo, o sentido do arquivo está na sua totalidade. O desenvolvimento da pesquisa evidenciou essa percepção.

Nesta pesquisa, a tese defendida é de que a Fotodocumentação, por meio da gênese da informação, permite recompor a organicidade em arquivos fotográficos de pessoas. A hipótese é de que é possível recompor a gênese e distinguir os documentos fotográficos de origem arquivística daqueles de origem não arquivística.

A pesquisa biográfica indicou que MA atuou em diferentes áreas: escritor, poeta, músico, jornalista, professor, fotógrafo, crítico musical, político, pesquisador cultural, entre outras facetas. Ao relacionar cada uma dessas atividades aos documentos fotográficos produzidos e acumulados a partir do exercício de cada uma delas, com suas respectivas informações contextuais (cronológicas, documentais e literárias), podemos agrupá-las intelectualmente com o objetivo de encontrar coerência e organicidade. O que não implica rearranjar os documentos, mas propor alternativas metodológicas que possibilitem investigar a gênese das informações por meio da aplicação da concepção teórica do Ciclo da Informação⁹³.

Ao perscrutar os relatórios dos projetos de intervenção arquivística nos documentos de MA que resultaram no Catálogo de Fotografias do Arquivo, evidenciam-se as preocupações das pesquisadoras do IEB em referenciar as descrições das fotografias de modo a facilitar a pesquisa. Porém, diferentemente de nos atermos às imagens, buscamos identificar a gênese dos documentos fotográficos. Desafio recorrente para os arquivistas, seja em arquivos públicos ou privados (institucionais e pessoais) devido à complexidade das características desses documentos. Assim, entendemos que investigar a proveniência e a organicidade de fotografias requer a valorização das informações contextuais e sua relação com outros documentos, aspectos pouco explorados.

A descrição da estrutura do Catálogo de Fotografias do Arquivo MA (IEB, 1988), complementada pelas informações do Catálogo online do IEB/USP, possibilitou entender os detalhes e as características dos índices. A elaboração de quadros demonstrativos foi útil para a extração dos exemplos das fichas descritivas e das respectivas fotografias, que foram analisadas em suas características informacionais.

⁹³ O trabalho realizado no acervo de MA foi orientado por critérios de indivisibilidade e de rastreabilidade dos documentos, o que denota preocupação com a integridade do arquivo e seus vínculos contextuais. Interessante destacar que mesmo sem ter o domínio dos conceitos arquivísticos – que estavam em consolidação na época do início do projeto de organização, o resultado foi muito positivo no sentido da preservação das informações. O que não impede a realização de melhorias no sistema de gestão e localização das informações, o que poderia ser desenvolvido num projeto temático de caráter científico, a partir dos sistemas eletrônicos e catálogos existentes, voltado para a propositura de metodologias específicas capazes de interconectar as informações já organizadas sobre os acervos do IEB.

Circunscrita à pesquisa documental, a definição das espécies documentais e as categorias informacionais do arquivo fotográfico de MA ocorreu devido às limitações de acesso ao acervo físico, que obrigou a alteração da base material da pesquisa. O instrumento de pesquisa Catálogo de fotografias do arquivo de MA (1988), por ser uma representação dos documentos, pode ter influenciado a análise em algum aspecto, embora tenhamos tentado nos manter atentos a essa possibilidade.

Definidas as espécies e as categorias informacionais, o passo seguinte foi a associação entre elas e suas unidades de arquivamento: os dossiês listados no índice *Lotes* (Quadro 9). O desafio dessa etapa envolveu a localização de documentos relacionados às atividades de MA nos quais as fotografias tivessem sido usadas como elemento complementar ou ilustrativo. A contextualização virtual dos dossiês fotográficos, utilizando o fundamento do Ciclo da Informação, possibilitou a identificação das espécies orgânicas e do enfoque que a originou: profissional e pessoal. Em seguida, os dossiês identificados com as espécies orgânicas de duplo enfoque foram apontados e analisados.

Nesse ponto nos questionamos acerca dos limites da formação dos arquivos das pessoas, por serem compostos de documentos derivados tanto das atividades de caráter público quanto daquelas de âmbito privado como MA. Compreender os mecanismos que possibilitaram que parte da documentação pública, de titularidade do Departamento de Cultura, no nosso entendimento, fosse parar num arquivo privado pode instigar a realização de outras pesquisas. Tal questionamento não visa deslegitimar a formação do arquivo, muito menos o envolvimento de MA nas atividades que levaram à produção documental, mas apenas ressaltar um aspecto típico dos arquivos das pessoas que é a falta de delimitação entre as funções públicas e privadas de seu produtor.

Para finalizar, estudamos o caso de um arquivo fotográfico representado num instrumento de pesquisa que foi elaborado numa perspectiva metodológica e procuramos reconstituir a gênese desses documentos utilizando o conceito de Ciclo da Informação. Concluímos verificando que, na fase inicial do ciclo, a identificação do produtor arquivístico é fundamental para a compreensão das funções e atividades que o relacionam aos documentos e às informações.

Portanto, a gênese arquivística pode ser reconstituída pela identificação das espécies documentais e suas conexões com as categorias informacionais, que, uma vez reproduzidas nos procedimentos de organização da informação, causarão interferências na recuperação e na comunicação das informações, pois as fases se complementam.

Referências bibliográficas

AFONSO JÚNIOR, José. **Instantâneos da fotografia contemporânea**. Curitiba: Appris, 2021.

ALMEIDA, Manoel Mourivaldo Santiago; FRUGIUELE, Mario Santin. Estudo das fontes de O Samba Rural Paulista: tradição e variantes autorais. **Signótica**, 2016, v. 28, n. 1, p. 125-142.

ALVES, Ivonete *et al.* **Dicionário de Terminologia Arquivística**. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993.

ALVES, Mônica Carneiro; VALÉRIO, Sérgio Apelian. **Manual para indexação de documentos fotográficos**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1998. 83 p. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/manual/manual-indexacao-documentos-fotograficos//manualindexacao_docs_fotograficos.pdf>. Acesso em: 22 out. 2021

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins. 1974.

_____. **O turista aprendiz**. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

_____. **Mário de Andrade**: cartas de trabalho. Correspondência com Rodrigo de Mello Franco de Andrade, 1936-1945. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Fundação Pró-Memória, 1981.

_____. O homem que se achou. In: ANDRADE, Mário de. **Será o Benedito! Crônicas do Suplemento em Rotogravura de O Estado de S. Paulo**. São Paulo: Educ; Giordano; Agência Estado, 1992, p.77-81.

_____. **A escrava que não é Isaura**: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

_____. **O turista aprendiz**. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília, DF: Iphan, 2015.

_____. Pauliceia Desvairada. In: ANDRADE, Mário de. **Poesias Completas**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

ANDRADE, Mário de *et al.* **Padre Jesuíno do Monte Carmelo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARANA, Maria Virgínia Moraes de. Espaços fluidos de memória: no fio da narrativa. In.: DUARTE, Z. (Org.). **Arquivos, bibliotecas e museus: realidades de Portugal e Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2013, p. 39-54.

ARAÚJO, Alessandra dos Santos. **A fotodocumentação como área transversal de estudo do contexto do ciclo da informação: uma análise em teses brasileiras**. Tese (Doutorado em Ciência da Informação), Universidade de Brasília, 2018.

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. **Arquivologia, biblioteconomia, museologia e ciência da informação: o diálogo possível**. Brasília, DF: Briquet de Lemos. Associação Brasileira de Profissionais da Informação (ABRAINFO), 2014.

ARQUIVO NACIONAL. **Dicionário de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. Disponível em: <http://arquivonacional.gov.br/images/pdf/Dicion_Term_Arquiv.pdf>. Acesso em 03 maio 2020.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar-se: a propósito de certas práticas de autoarquivamento. In.: **Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa**. TRAVANCAS, I.; ROUCHOU, J.; HEYMANN, L. (Org.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013, p. 45-54.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2011.

ASSOCIAÇÃO DOS ARQUIVISTAS BRASILEIROS. **Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística**. São Paulo: CENADEM, 1990.

ASSOCIAÇÃO DE ARQUIVISTAS DE SÃO PAULO. **Dicionário de terminologia arquivística**.

AVANCINI, A. **A imagem fotográfica do cotidiano: significado e informação no jornalismo**. Brazilian journalism research, 2011, vol. 7, n. 1, p. 50-68. Disponível em: <<https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/285>>. Acesso em: 16 nov. 2019.

BARBADILLO ALONSO, Javier. Apuntes de clasificación archivística. **Legajos: cuadernos de investigación archivística y gestión documental**, Córdoba, p. 27-50, 2007. Disponível em: <<http://www.archiverosdiputaciones.com/wp-content/uploads/2015/07/barbadillo1.pdf>>. Acesso em 18 jan.2022.

BARSALINI, Maria Silvia Ianni. **Mário de Andrade constrói o Padre Jesuíno do Monte Carmelo**. 2011. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. <doi:10.11606/T.8.2011.tde-07122011-111729>. Acesso em: 11 jul 2021.

BARTHES, Roland. **A Câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATISTA, Marta Rossetti; LIMA, Yone Soares de. **Coleção Mário de Andrade: artes plásticas**. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1988.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes: tratamento documental**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Tipologia documental em arquivística**. Revista do Arquivo Municipal. São Paulo, n. 195, p. 9-17, jan./dez. 1982.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Tipologia documental em arquivos: novas abordagens**. Arquivo Rio Claro. Rio Claro (SP), v. 9, n. 1, p. 4-15, jan. 1990.

BLATTMANN, U.; RODRIGUES C. Uso das fontes de informação para a geração de conhecimento organizacional. **Perspectivas em Gestão & Conhecimento**, João Pessoa, v. 1, n. 2, p. 43-58, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/pgc/article/view/9999/6922>>. Acesso em: 02 jul. 2016.

BOADAS, I. Raset. J. Patrimonio Fotográfico: Estrategias para su gestión. **Revista de los museos de Andalucía**, n. 9, p. 28-31, 2008.

BOLSONI, Miriam. **Acervo de pesquisas folclóricas de Mário de Andrade: 1935-1938**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo (CCSP), 2000.

BORGES, K. A. L.; TEIXEIRA JUNIOR, M. A.; et al. **Relatório de atividades do projeto música, literatura e cultura no fichário analítico de Mário de Andrade: organização de arquivo ou manuscrito de pesquisa? Orientação: Flávia Camargo Toni. Apoio técnico: Elisabete Marin Ribas [Relatório de projeto do Instituto de Estudos Brasileiros apresentado à Pró-Reitoria de Graduação da Universidade de São Paulo em 2018. Código do projeto: 1978]**

BORKO, Harold. Information science: what is it? **American Documentation**, v. 19, n. 1, p. 3-5, 1968.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Pensamento Cultrix, 42 ed., 1994.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes da semana de arte moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 3 ed., 1971.

BUCKLAND, Michael. Information as thing. **Journal of the American Society for Information Science**, v.42, p. 351-60, 1991.

CABRAL, Leonor Scliar. **As ideias linguísticas de Mário de Andrade**. Florianópolis: Ed. UFSC.1986.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Arquivo, documento e informação: velhos e novos suportes. **Revista Photo & Documento**, n. 1, abr. 2016. Disponível em: <<http://gpaf.info/photoarch/index.php?journal=phd&page=article&op=view&path%5B%5D=26&path%5B%5D=38>>. Acesso em: 20 jul. 2019.

_____. Arquivos pessoais são arquivos. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, v. 45, n. 2, p. 27-38, 2009.

_____. Sobre espécies e tipos documentais. In.: **Dar nome aos documentos: da teoria à prática**. Apresentação de Danielle Ardaillon. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2015, p. 14-31.

_____; BELLOTTO, Heloísa. (Coords.). **Dicionário de terminologia arquivística**. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros, Núcleo Regional de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura, 1996.

_____; GOULART, Silvana. **Tempo e circunstância: a abordagem contextual dos arquivos pessoais – procedimentos metodológicos adotados na organização dos documentos de Fernando Henrique Cardoso**. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2007.

CAMARERO, Alberto Bayoid. **La fotografía histórica como fuente de información documental**. Ponencia impartida durante el “Curso de Técnicas de investigación en patrimonio inmaterial”, celebrado en Dároca los días 11 y 12 de diciembre de 2010. Disponível em: <http://xiloca.org/espacio/wp-content/uploads/2012/05/foto_docu.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2018.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história da literatura**. Companhia Editora Nacional: São Paulo, 1965.

CANJANI, Douglas. Mário de Andrade fotógrafo-viajante e a linguagem modernista. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 57, p. 51-82, 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p51-82>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

CAPURRO, R.; HJORLAND, B. O conceito de informação. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 148- 207, jan./abr. 2007. Disponível em: <<http://bogliolo.eci.ufmg.br/downloads/CAPURRO.pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2019.

CARAVACA, Maria Mata. **Policies and requirements for archival sedimentation in a hybrid records management environment: a critical analysis of international writings**. 2017. Tese (Doutorado em Library and Documentation Sciences) – Sapienza Università di Roma, Roma, 2017.

CARNICEL, Amarildo. **O fotógrafo Mário de Andrade: Revisita ao Turista Aprendiz**. Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. 1993.

CARNICEL, Amarildo. **O fotógrafo Mário de Andrade**. Campinas: Editora da Unicamp, 2 ed., 1994.

CAVALHEIRO, Marcos Ulisses. **Diplomática contemporânea como parâmetro de contextualização da informação em arquivos pessoais: o caso de Clarice Lispector**. 2019. Dissertação (Mestrado em Cultura e Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. **Procedimentos técnicos adotados para a organização de arquivos privados**. Rio de Janeiro: CPDOC, 1994.

CHAGAS, Mario de Souza. Mário dos primeiros andares ou o fotógrafo da Vênus do milho. **Rev. do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 27 (Fotografia), 1998. pp. 126-135. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat27.pdf>>. Acesso em: 29 out. 2019.

CHAVES, Simone da Cruz. 22 por 1: O modernismo avaliado por Mário de Andrade. **Grau Zero: Revista de Crítica Cultural. Configurações da Crítica Cultural**, v. 1, n. 1, Jan./Jun. 2013, p. 9-22. Disponível em: <http://www.poscritica.uneb.br/revistagrauzero/edicoes/VOLUME-1_NUMERO-1/1.VOLUME-1_NUMERO-1.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2018.

CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS (CIA). ISDF – **Norma internacional para descrição de funções**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2008.

COOK, Terry. **Arquivos pessoais e arquivos institucionais**: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória de um mundo pós-moderno. *Revista Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, p. 129-150, 1998.

CORTÉS ALONSO, Vicenta. **Archivos de España y América**: materiales para un manual. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1979.

COSTA, M. M. da. O modernismo segundo Mário de Andrade. In.: **Estudos sobre o modernismo**. Curitiba: Criar, 1982. p. 13-43.

CRUZ MUNDET, Jose Ramon. **Manual de archivística**. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1994.

DAHLBERG, Ingetraut. Teoria do conceito. **Ciência da informação**, 1978, v. 7, n. 2.

DE FILIPPI, Patrícia; DE LIMA, Solange Ferraz; DE CARVALHO, Vânia Carneiro. **Como tratar coleções de fotografias**. Arquivo do Estado, 2000.

DELMAS, Bruno. **Vocabulaire des archives, archivistique et diplomatique contemporaines**. Paris: AFNOR, 1986.

DELMAS, Bruno. **Dictionnaire des archives de l'archivage aux systèmes d'informations**. Paris: École Nationale des Chartes (AFNOR), 1991.

DELMAS, Bruno. **Arquivos para quê?:** textos escolhidos. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2010.

DELMAS, Bruno. Por uma Diplomática contemporânea: novas aproximações. In.: ARDAILLON, Danielle. **Dar nome aos documentos:** da teoria à prática. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2015. p. 31-56.

DE MORAES, Marcos Antonio. Mário, Jorge. **Tereza**, n. 3, p. 139-159, 2002.

DODEBEI, Vera Lucia Doyle. **Tesouro:** linguagem de representação da memória documentária. Rio de Janeiro: Interciência, 2002.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas (SP): Papyrus, 1993.

DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: Hucitec, 1985.

DUARTE, Z; FERREIRA, S. M.; OLIVEIRA, J. A fotografia no arquivo, na biblioteca e no museu: similitude e diversidade de saberes. In.: DUARTE, Z. (ORG.). **Arquivos, bibliotecas e museus:** realidades de Portugal e Brasil. Salvador: EDUFBA, 2013, p. 301-319.

DUARTE, Pedro. **A palavra modernista:** vanguarda e manifesto. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

DURANTI, Luciana. **Usos nuevos para una antigua ciencia**. Tradução: Manuel Vazquez. 1. ed. Córdoba, 1995.

EASTWOOD, Terry. **Nailing a little jelly to the wall of archival studies**. Archivaria, 1993.

FERRAZ, Rosane Carmanini. **A coleção de fotografias do museu de fotografias Mariano Procópio e as sociabilidades no Brasil oitocentista**. 2016. 401 f. Tese (Doutorado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG.

FISHER, Rob. Por uma teoria dos arquivos privados: revendo os escritos fundadores de Jankinson e Schellenberg. In.: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia; (ORG.). **Pensar os arquivos:** uma antologia. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018. p. 329-359.

FLORIDI, Luciano. On defining library and Information Science as applied philosophy of information. **Social Epistemology**, v. 16, n. 1, p. 37-49, 2002. Disponível em: <<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6703/1/Floridi.pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2020.

FROTA, Lélia Coelho. Mário de Andrade: uma vocação de escritor público. In.: **Mário de Andrade**: cartas de trabalho, correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1936-1945. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1981. p. 21-38

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. **Manual para catalogação de documentos fotográficos**. Versão preliminar. 2 ed. Rio de Janeiro: FUNARTE: Fundação Biblioteca Nacional, 1996. Disponível em: <<https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/manual/manual-catalogacao-documentos-fotograficos//manualcatalogacaodocfotograficos.pdf>> Acesso em: 22 maio 2021.

GALVÃO, Elisandra. **A ciência vai ao cinema**: uma análise de filmes educativos e de divulgação científica do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação, Gestão e Difusão em Biociências do Departamento de Bioquímica Médica do Instituto de Ciências Biomédicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2004.

GARCIA, Luciara Bruno. **Barroco paulista**: novas possibilidades de documentação. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo, 2015.

GPAF – Grupo de Pesquisa Acervos Fotográficos. **Preservação digital de fotografias. Caso do processo de registro de candidatura eleitoral**. Simpósio Las Redes de Investigación y la Fotodocumentación. 14º Encontro do GPAF - Encuentro del NEDIM. Brasília: GPAF, 2021. 1 vídeo (14:55 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OZp6kevT3n0&list=PLS9g4ye9Tn4hA6z1-cjefGGblJpsFxlqE&index=11>>. Acesso em: 18 dez. 2021.

GEOFFREY, Yeo. Concepts of record (1): evidence, information, and persistent representations. **The American Archivist**, Chicago, v. 70, n. 2, p. 315-343, 2007.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Mário de Andrade e a pintura da família paulista. In.: SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. Departamento de Bibliotecas Públicas. **Mário universal paulista: algumas polaridades**. (Org.) Lucia Neiza Pereira da Silva. São Paulo: SMC, 1997. p. 51-60

GONÇALVES, Maria Gorete Dadalto. A gênese fotográfica. **Revista Universitária do Audiovisual**. 2008. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/a-genese-fotografica/>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922**: a semana que não terminou. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GONZÁLEZ FLORES, Laura. **Fotografia e pintura**: dois meios diferentes? São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, Coleção Arte & Fotografia, 2011.

GRÉSILLON, Almuth. Alguns pontos sobre a história da crítica genética. **Estudos avançados**, v. 5, p. 7-18, 1991.

GRUPO DE TRABAJO DE ARCHIVEROS MUNICIPALES DE MADRID. **Manual de tipología documental de los municipios**. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1988. (Archivos, Estudios, 2).

GUIMARÃES, D. A. D. A poética do modernismo e suas projeções. In.: **Estudos sobre o modernismo**. Curitiba: Criar, 1982. p. 99-128.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**: ensaios sobre arte. Editora Civilização Brasileira, 1978.

HJØRLAND, Birger. **Fundamentals of Knowledge organization**. Knowledge Organization, 2003, v. 30, n. 2. p. 87-111.

HEREDIA HERRERA, A. La fotografía y los archivos. In: **Foro Iberoamericano de la Rábida**. Jornadas Archivísticas, 2, 1993, Palos de la Frontera. La Fotografía como fuente de información. Huelva: Disputación Provincial, 1993.

HEREDIA HERRERA, A. A fotografia e os arquivos. **Revista Photo & Documento**, n. 2, 2016; seção “Segunda edição”, ISSN 2448-1947. Disponível em: <<http://gpaf.info/photoarch/index.php?journal=phd&page=article&op=view&path%5B%5D=89>>. Acesso em: 21 jul. 2020.

HOBBS, Catherine. O caráter dos arquivos pessoais: reflexões sobre o valor dos documentos de indivíduos. In.: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia; (ORG.). **Pensar os arquivos**: uma antologia. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018. p. 261-274.

IANNI, Octavio. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

IGLÉSIAS, Francisco. Modernismo: uma reavaliação da inteligência nacional. In.: ÁVILA, A. **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 3. ed. 2007.

INDOLFO, Ana Celeste. Gestão de documentos: uma renovação epistemológica no universo da arquivologia. **Arquivística.net**, v. 3, n. 2, p. 28-60, 2007. Disponível em: <<https://brapci.inf.br/index.php/res/v/50444>>. Acesso em 22 jun. 2021.

INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS (Brasil); UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Catálogo de fotografias do arquivo Mário de Andrade**, 1988.

JARDIM, Eduardo. Mário de Andrade: retrato do Brasil. In.: **Mário de Andrade hoje**. (Org.) BARRIEL. C. E. São Paulo: Ensaio, v. 4, 1990, (Cadernos ensaio, Grande Formato).

JARDIM, Eduardo. **Mário de Andrade**: a morte do poeta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JARDIM, Eduardo. **Mário de Andrade**: eu sou trezentos, vida e obra. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

JATOBÁ, Roniwalter. Mário e a memória. In.: SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. Departamento de Bibliotecas Públicas. **Mário universal paulista: algumas polaridades**. Org. Lucia Neiza Pereira da Silva. São Paulo: SMC, 1997. p. 45-50

JENKINSON, Hilary. **A manual of archive administration**. Oxford: Oxford University Press. 1922.

JUCHEM, Marcelo. **O processo de criação e a linguagem fotográfica de Tiago Santana em o chão de Graciliano**. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2018.

KOYAMA, Adriana. Carvalho. **Arquivos online**: ação educativa no universo virtual. Associação dos Arquivistas de São Paulo: São Paulo, 2015.

LACERDA, Aline Lopes de. A imagem nos arquivos. In.: **Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa**. TRAVANCAS, I.; ROUCHOU, J.; HEYMANN, L. (Org.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. p. 55-66.

LAHUERTA, Milton. Os intelectuais e os anos 20: moderno, modernista, modernização. In.: DE LORENZO, H. C.; COSTA, W. P. **A década de 1920 e as origens do Brasil moderno**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. p. 93-114.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do saber**: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LE COADIC, Yves François. **A Ciência da Informação**. Brasília: Brique de Lemos, 2.ed., 2004.

LIMA, Ivan. **A fotografia é a sua linguagem**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo. 1988.

LIRA, José Tavares Correia de. **O estranho patrimonial**: Mário de Andrade e o (des) Brasil. O turista aprendiz: Mário de Andrade; edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos, 2015.

LOPES, Luís Carlos. **A gestão da informação**: as organizações, os arquivos e a informática aplicada. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 1997.

LOPES, Luís Carlos. **A informação e os arquivos**: teorias e práticas. Niterói, RJ: EDUFF; São Carlos, SP: EDUFSCar, 1996.

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

LOPEZ, André Porto Ancona. **As razões e os sentidos**: finalidades da produção documental e interpretação de conteúdos na organização de documentos imagéticos. 2000. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2000. Disponível em: <http://eprints.rclis.org/12862/1/Andr%C3%A9_lopez_tese.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2019.

LOPEZ, André Porto Ancona. Arquivos pessoais e as fronteiras da arquivologia. **Gragoatá**. Niterói, RJ, n. 15, p. 69-82, 2003.

LOPEZ, André Porto Ancona. Identificação de tipologias documentais em acervos de trabalhadores. In: MARQUES, Antonio José; STAMPA, Inez Terezinha (Org.). **Arquivos do mundo dos trabalhadores**: coletânea do 2º Seminário Internacional. 1 ed., São Paulo; Rio de Janeiro: CUT; Arquivo Nacional, 2012, p. 15-31.

LOPEZ, André Porto Ancona. La construcción de la Fotodocumentación como un área de estudio en América Latina: una necesidad para la gestión de archivos fotográficos. **Ojo del Arte**, v. 13, p. 35-46, 2016.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. Viagens etnográficas de Mário de Andrade: itinerário fotográfico. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 11, p. 139-174, 1 abr. 1972. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i11p139-174>>. Acesso em: 14 jul. 2019.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Mário de Andrade**: táxi e crônicas no Diário Nacional. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976

LOPEZ, Telê Porto Ancona. Fotografias: arquivo Mário de Andrade. In.: **Catálogo de fotografias do arquivo Mário de Andrade**. IEB/USP: 1988. p. i-vii.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Mário de Andrade**: fotógrafo e turista aprendiz. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), 1993.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Mariodeandrando**. São Paulo: Hucitec, 1996.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Mário de Andrade**: o turista aprendiz. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **O turista aprendiz na Amazônia**: a invenção no texto e na imagem. Anais do Museu Paulista. São Paulo, v.13, n. 2, p.135-164, jul.-dez. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142005000200005>. Acesso em: 14 jul. 2019.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. A criação literária na biblioteca do escritor. **Ciência e Cultura**, 2007, v. 59, n.1, pp. 33-37. Disponível em:

<http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100016&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 09 nov. 2019.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. Projetos e reflexões da equipe Mário de Andrade. Manuscrita. **Revista de Crítica Genética**, n. 8, p. 39-48, 2012.

LOPEZ, Telê Porto Ancona; FERNANDEZ, Leandro Raniero. Os diários do fotógrafo. In.: **O turista aprendiz**. Brasília: IPHAN, 2015, p. 451-455.

LUCAS, Fábio. Algumas polaridades de Mário de Andrade. In.: SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. Departamento de Bibliotecas Públicas. **Mário universal paulista: algumas polaridades**. Org. Lucia Neiza Pereira da Silva. São Paulo: SMC, 1997. p. 13-18.

MADIO, Telma Campanha de Carvalho. Uma Discussão dos documentos fotográficos em ambiente de arquivo. In.: **Estudos avançados em Arquivologia**. Org. Marta Lígia Pomim Valentim. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012, p. 55-68.

MEEHAN, Jennifer. Novas considerações sobre ordem original e documentos pessoais. In.: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia; (ORG.). **Pensar os arquivos: uma antologia**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018, p. 305-327.

MENDES, Ricardo. **Once upon a time: uma história da história da fotografia brasileira**. Anais do Museu Paulista. 2003, (6-7), 183-206, ISSN: 0101-4714. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27300709>>. Acesso em: 13 nov. 2020.

MENDONÇA, Cecília. **O samba rural paulista e a festa de Bom Jesus de Pirapora**: Mário de Andrade, Mário Wagner Vieira da Cunha e a pesquisa folclórica. Disponível em: <https://issuu.com/marcelooreilly/docs/0352-ceciliamendon__a>. Acesso em 07 abr. 2021.

MENNE-HARITZ, Angelika. Appraisal or selection: can a content oriented appraisal be harmonized with the principle of provenance? In.: **The principle of provenance: report from the First Stockholm Conference on Archival Theory and the Principle of Provenance: 2-3 September 1993**. Stockholm: Riksarkivet, 1994. p. 103-131.

MENNE-HARITZ, Angelika. What can be achieved with archives? In.: **The concept of record: report from the Second Stockholm Conference on Archival Science and the Concept of Record**. 1998.

MILLIET, Sergio. **Dez anos depois**. In.: O Estado de S. Paulo, 13/03/1955, p. 97. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19550313-24493-nac-0097-999-97-not>. Acesso em: 23 jan. 2018.

MOTTA, Flávio L. A família artística paulista. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, 1971, n. 10, p. 137-175.

MRAZ, John. ¿Qué tiene de documental la fotografía? Del fotoreportaje dirigido al fotoperiodismo digital. **Zone Zero**, 2003. Disponível em: <https://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:Zdvu_wDBx88J:scholar.google.com/+%3FQu%C3%A9+tiene+de+documental+la+fotografia%3F:+El+fotorreportaje+dirigido+al+fotoperiosimo+digital&hl=es&as_sdt=0,5>. Acesso em: 15 nov. 2019.

NASCIMENTO, Evando Batista. A semana de arte moderna de 1922 e o modernismo brasileiro: atualização cultural e 'primitivismo' artístico. **Gragoatá**, Niterói, n. 39, p. 376-391, 2. sem. 2015. Disponível em: <<http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/509>>. Acesso em: 22 jan. 2018.

NATIONAL ARCHIVES OF AUSTRALIA. **Overview of classification tools for records management**. Canberra: National Archives of Australia, 2003. Disponível em: <<https://www.naa.gov.au/sites/default/files/2019-10/classifcation-tools.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2022.

O ciclo da informação em documentos fotográficos: aspectos práticos. **GPAF**, 2021. Brasília, 1 vídeo (2:22:15). Publicado pelo canal GPAF. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4E0g0CSgLuA&t=537s>>. Acesso em: 27 set. 2021.

OLIVEIRA, Maria Lucia Velloso. **Descrição e pesquisa**: reflexões em torno dos arquivos pessoais. Rio de Janeiro: Móbile, 2012.

ORTEGA, Cristina Dotta. Surgimento e consolidação da Documentação: subsídios para compreensão da história da Ciência da Informação no Brasil. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 14, n. SPE, p. 59-79, 2009.

PAES, Marilena Leite. **Arquivo**: teoria e prática. Rio de Janeiro: FGV, 1986.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 2. ed., São Paulo: Perspectiva, 1979. (Debates, 99).

PIMENTEL, Álvaro Mendonça. **A "lógica da ação" de Maurice Blondel**: explicitação crítica na Ação (1893). Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Filosofia. Belo Horizonte, 2008.

PODCAST 93. O Fundo Mário de Andrade por meio de seu "Fichário Analítico" [por Karoliny Borges e Marco A. Teixeira Júnior]. 21 ago. 2021. Disponível em: <<https://anchor.fm/difusieb/episodes/092--Participao-do-IEB-na-32-Semana-Rosiana-por-Diana-Vidal--Denise-de-Almeida-Silva-e-Elisabete-Marin-Ribas-eidhqv>>. Acesso em: 14 dez. 2021.

REAL DÍAZ, José Joaquín. **Estudio diplomático del documento indiano**. 1970.

- RIBAS, Elisabete Marin. Reunindo histórias: o arquivo do IEB e seus fundos pessoais ou não é pessoal, são negócios - por uma política dos arquivos pessoais. In.: CAMPOS, J. F. G. **Arquivos pessoais: experiências, reflexões, perspectivas**. Associação de Arquivistas de São Paulo. São Paulo: ARQ-SP, 2017.
- RITZER, George. **Metatheorizing in Sociology**. Lexington: Lexington Books, 1991.
- REGULAMENTO, histórico, organização. **Revista do IEB**, São Paulo, n. 1, p. 183-195, 1966.
- ROBERGE, Michel. **La gestion intégrée des documents d'activité technologiques et en format papier**. Quebec: Editions Michel Roberge, 2016.
- ROBERGE, Michel. **Le schéma de classification hiérarchique des documents administratifs: conception, développement, déploiement et maintenance**. Quebec: Editions Michel Roberge, 2011.
- ROBREDO, Jaime. **Da ciência da informação revisitada aos sistemas humanos de informação**. Brasília: Thesaurus, 2003. v. 1.
- RODRIGUEZ, Sonia Maria Troitiño. Atribuir nomes a tipos, séries e unidades documentais: dialogando com Mariano Garcia Ruipérez. **Dar nome aos documentos: da teoria à prática**. São Paulo: Fundação FHC, p. 158-181, 2015.
- RONDINELLI, Rosely Curi. **O documento arquivístico ante a realidade digital: uma revisão conceitual necessária**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.
- ROUSSEAU, Jean Yves; COUTURE, Carol. **Os fundamentos da disciplina Arquivística**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- SALLES, Cecília Almeida; CARDOSO, Daniel Ribeiro. Crítica genética em expansão. **Ciência e cultura**, v. 59, n. 1, p. 44-47, 2007.
- SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: uma (nova) introdução**. São Paulo: EDUC, 2000.
- SANZ, Claudia. Quando o tempo fugiu do instantâneo. **Studium**, Campinas, SP, n. 32, p. 52-69, 2011. DOI: 10.20396/studium.v0i32.12465. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/12465>> Acesso em: 8 jul. 2022.
- SARACEVIC, Tefko. Ciência da Informação: origem, evolução e relações. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 41-62, jan./jun.1996.

SARAIVA, Natália de Lima. **Imagine**: análise do ciclo da informação na representação de fotos-conceito. Trabalho de Conclusão de Curso (Mestrado em Ciência da Informação). Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, 2017.

SCHELLENBERG, Theodore Roosevelt. **Arquivos modernos**: princípios e técnicas. 5. ed., Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

SCHELLENBERG, Theodore Roosevelt. **Documentos públicos e privados**: arranjo e descrição. 2. ed., Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 1980.

SCHELLENBERG, Theodore Roosevelt. **Técnicas descritivas de arquivos**. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1961.

SCHVARZMAN, Sheila. O livro das letras luminosas: Humberto Mauro e o Instituto Nacional de Cinema Educativo. FABRIS, Mariarosaria (*et al.*). **Estudos Socine de Cinema**, Ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SHEPHERD, Elizabeth; YEO, Geoffrey. **Managing records**: a handbook of principles and practice. London: Facet, 2003.

SILVA, Armando Malheiros *et al.* **Arquivística**: teoria e prática de uma ciência da informação. Porto: Afrontamento, 1999.

SILVA, Armando Malheiros; RIBEIRO, Fernanda. **Das ciências documentais à ciência da informação**: ensaio epistemológico para um novo modelo curricular. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

SMIT, Johanna Wilhelmina. **A representação da imagem**. Informare: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, n. 2, v. 2, 1996.

SMIT, Johanna Wilhelmina; BARRETO, Aldo A. Ciência da informação: base conceitual para a formação do profissional. In.: VALENTIM, Marta Lúcia Pomim (Coord.). **Formação do profissional da informação**. São Paulo: Polis, 2002. p. 9-23.

SOULAGES, François. **A fotograficidade**. Tradução: Sônia Taborda. Porto Arte: Revista de Artes Visuais, 2005, v. 13, n. 22, maio.

SOUSA, Beatriz Alves. **Glossário**: biblioteconomia, arquivologia, comunicação e ciência da informação. 2ª ed., rev. e atual. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2008.

SOUSA, Renato Tarciso Barbosa de. Os princípios arquivísticos e o conceito de classificação. In.: RODRIGUES, Georgete Medleg; LOPES, Ilza Leite (Org.). **Organização e representação do conhecimento na perspectiva da Ciência da Informação**. Brasília: Thesaurus, 2003, v. 02, p. 240-271.

SOUSA, Renato Tarciso Barbosa de. A classificação funcional de documentos de arquivo é uma abstração intelectual ou um instrumento prático? **Acervo**, v. 35, n. 2, p. 1-21, 2022. Disponível em: <<https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/1809/1718>> Acesso em: 16 jun. 2022.

SVENONIUS, Elaine. **The epistemological foundations of knowledge representation**. *Library Trends*, v. 52, n. 03 (Winter), 2004, p. 571-587.

TARAPANOFF, Kira. Informação, conhecimento e inteligência: relações e complementaridade. In.: **Inteligência, informação e conhecimento em corporações**. Brasília: IBICT, UNESCO, 2006.

TELES, Gilberto Mendonça. A poética de Mário de Andrade. In.: **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. 3. ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 1976, p. 237-250.

TENNIS, Joseph T. **Epistemology, Theory and Methodology in Knowledge Organization**: toward a classification, metatheory, and research framework. *Knowledge Organization*, v. 35, n. 2/3, 2008, p. 102-112.

TÉRCIO, Jason. **Em busca da alma brasileira**: biografia de Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

TOGNOLI, Natália Bolfarini. **A construção teórica da Diplomática**: em busca de uma sistematização de seus marcos teóricos como subsídio aos estudos arquivísticos. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista – UNESP, Marília, 2013.

TOGNOLI, Natália Bolfarini. **A construção teórica da Diplomática** (recurso eletrônico): em busca da sistematização de seus marcos teóricos como subsídio aos estudos arquivísticos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

TONI, Flávia Camargo. A Enciclopédia Brasileira. **Letras**, n. 7, p. 116-121, 1993.

TRAVASSOS, Elizabeth. Mário e o folclore. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional** – Mário de Andrade, v. 30, p. 90-109, 2002.

VALENTINI, Luísa. **Um laboratório de antropologia**: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938). 2010. Dissertação de Mestrado. FFLCH, Universidade de São Paulo (USP).

VICKERY, Brian. Metatheory and information science. **Journal of Documentation**, v. 53, n. 5, 1997, p. 457-47.

WILLEMART, Philippe. **Crítica genética e história literária**. *Manuscrita*, São Paulo, v. 10, p. 165-186, 2002.

Apensos

Apenso A – Índice Personalidades

ÍNDICE PERSONALIDADES	DATAS-LIMITE	FOTO Nº	SUBSÉRIE
ADAMI, Hugo	1922-1933, déc.20	51, 56, 1300, 1477	Retratos dedicatória, Instantâneos, MA Fotógrafo
ADILÃO DO JACARÉ (Odilon Luis de França, cantador)	1929	1181, 1182	Instantâneos, MA fotógrafo
ALBENIZ, Isaac	s.d.	2367	Músicos (DEMA)
ALBUQUERQUE, Georgina	1939	1983 (quadro)	Artes Plásticas (DEMA)
ALMEIDA, Ângela Maria Mendes de	1938-1940	1867,1901, 2057	Instantâneos, Retratos dedicatória
ALMEIDA, Fernando Henrique Mendes de	1931-1936	1383, 1472, 1494, 1505	Retratos dedicatória
ALMEIDA, Guilherme de	1922-1937	57 a 60, 1477, 1564	Instantâneos
ALMEIDA, José Américo de	1929, déc. 30	1118 a 1119, 1121, 2017	Instantâneos, MA Fotógrafo, Retratos de estúdio
ALMEIDA, Renato	1923-1941	62, 1897, 2058, 2086	Retratos dedicatória, Instantâneos
ALMEIDA, Tácito de	1922-1927	57 a 60, 693, 1312	Instantâneos, Retratos de estúdio
ALPHONSUS, João	1932	1449	Retratos dedicatória
ALVARENGA, Oneyda	1931-1938	1426, 1483 a 1486, 1493, 1554, 1565, 1865	Retratos dedicatória
ALVARENGA, Silvio	1937	1554	Instantâneos, Retratos dedicatória
AMARAL, Amadeu	1941	2083	Retratos dedicatória
AMARAL, Mário do	s.d.	2308	Retratos dedicatória
AMARAL, Tarcila do	1926-1928	125 (quadro), 126, 634, 640 a 641, 643, 710, 753,794 a 795	Artes plásticas (DEMA)
ANCHIETA, José de	s.d.	2494	Escritores (DEMA)
ANDRADE, Carlos Augusto de	189?	1	Retratos de estúdio
ANDRADE, Carlos de Moraes	1918	18-22	Instantâneos
ANDRADE, Carlos Drummond de	1927	698	Retratos dedicatória
ANDRADE, Maria Luísa Leite Moraes	189?, 1923, s.d.	2, 86, 2309	Retratos de estúdio, Instantâneos, Retratos dedicatória

ANDRADE, Mário Raul de Moraes	1893, 1909, 1917-1945, déc. 20, déc. 30, s.d.	4, 5, 6, 7, 14, 15, 16 a 27, 42, 44, 45, 47, 48, 49, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 67 a 76, 92, 105 a 109, 111, 112, 129, 149, 150, 159, 160, 172, 173, 175, 176, 177, 185, 186, 193, 194, 195, 262, 268, 273, 275, 277, 278, 293, 296, 304 a 309, 314, 315, 337, 339, 340, 341, 395, 409, 431, 432, 433, 437, 442, 467, 468, 497, 508, 552, 553, 577, 582, 605, 611, 612, 632, 644, 732, 774 a 795, 916, 929, 930, 931, 957, 971, 972, 973, 991, 1005, 1006, 1044, 1045, 1081, 1104, 1262, 1267, 1269, 1301, 1310, 1337, 1356, 1382 a 1385, 1426, 1427, 1450, 1458, 1468, 1473, 1477, 1478, 1482 a 1486, 1525, 1529, 1550, 1554, 1558 a 1561, 1563 a 1566, 1862, 1864, 1868 a 1873, 1897, 2009 a 2012, 2054, 2055, 2056, 2058, 2062, 2067, 2081, 1082, 2092 a 2097, 2081, 2082, 2092 a 2097, 2172 a 2174, 2224, 2245, 2310, 2394	Retratos dedicatória, Retratos, Instantâneos, MA Fotógrafo, Retratos de estúdio
ANDRADE, Oswald de	1927-1928	640, 641, 643, 706, 707, 710, 721, 727, 729, 730, 731, 734	Instantâneos, MA Fotógrafo
Anna Maria e Roberto	1942	2170, 2171	Retratos dedicatória
ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de	déc. 30	2017	Retratos de estúdio
ARTHUR e JANDYRA	1920	41	Retratos dedicatória
AZEVEDO, Luis Heitor de	1937	1562	Instantâneos
BABY (esposa de Guilherme de Almeida)	1922	57, 58, 59	Instantâneos
BACH, Johann Sebastian	s.d.	2368	Músicos (DEMA)
BACHARACH	1927	699, 710, 734	Instantâneos, MA Fotógrafo
BANDEIRA, Manuel	1909, 1925, 1927, déc. 20, 1931, 1936, 1937, 1940, 1942, s.d.	9, 113, 729, 730, 732, 734, 1302, 1432, 1433, 1528, 1562, 1565, 2065, 2169, 2302	Retratos dedicatória, Instantâneos, Artes Plásticas (DEMA)
BARROS, Antonio Carlos Couto de	1922	57, 58, 59, 60	Instantâneos
BARROS, Paula	1937	1562	Instantâneos

BECK, Conrad	1929	1276	Instantâneos
BELLINI	s.d.	2369	Músicos (DEMA)
BERRIEN, William	1941	2092, 2093, 2094, 2095	Instantâneos
BEVILACQUA, Octávio	1937	1562	Instantâneos
BITTENCOURT, Germana	1926	121, 137, 141	Retratos dedicatória
BOILEAU	s.d.	2366	Escritores (DEMA)
BRAGA, Hernani	1937	1562	Instantâneos
BRAGA, Rubem	1941	2092, 2093, 2094, 2095	Instantâneos
BRAGA, Zora	1941	2096, 2097	Instantâneos
BRANCO, Alúcio	1929	1150, 1160	Instantâneos, MA Fotógrafo
BRECHERET, Victor	1937	1832, 1833, 1835, 1836	Artes plásticas (DEMA)
CÂMARA CASCUDO, Fernando Luis da	1931-1937	1430, 1447, 1466, 1470, 1491, 1526, 1527, 1538, 1539, 1540, 1553	Retratos dedicatória, Retratos de estúdio, Retratos, Instantâneos
CÂMARA CASCUDO, Luis da	1927, 1928, 1929, 1941	605, 612, 875, 913, 914, 915, 918, 926, 927, 1045, 1279, 1280, 1447, 2086	Instantâneos, Retratos dedicatória
CAMARGO, Carlos Augusto de Andrade	1939-1940	1899, 2054, 2055	Instantâneos
CAMARGO, Clóvis	1927	668	Instantâneos, MA Fotógrafo
CAMARGO, Eduardo Ribeiro dos Santos	1940	2056	Instantâneos
CAMARGO, Maria de Lourdes Moraes de Andrade	1925, 1927, 1930	111, 112, 696, 1338, 1339, 1340, 1341	Instantâneos, MA fotógrafo
CAMARGO GUARNIERI, Mozart	1935, déc. 30	1492, 2013	Retratos dedicatória
CAMARGO, Tereza Maria de Andrade	1939-1940	1899, 3056	Instantâneos
CAMPO, Sofia del	1931	1428	Retratos dedicatória
CAMPOS, Cantídio de Moura	1937	1564	Instantâneos
CARDILLO FILHO	1928	797	Instantâneos
CARVALHO, Climene de	1934	1479, 1483, 1486	Retratos dedicatória
CARVALHO, Murilo de	1937	1562	Instantâneos
CARVALHO, Ronald de	1923	1923	Retratos dedicatória

CÁSPER, Silvia	1927	554	Instantâneos, MA Fotógrafo
CASTILHA, Manuel J.	1944	2223	Instantâneos, Retratos dedicatória
CAVALCANTI, Anita	1929	989, 990, 1103	Instantâneos, MA Fotógrafo
CAVALCANTI, Frederico	1929	898, 899, 890, 1103	Instantâneos, MA Fotógrafo,
CAVALHEIRO, Edgard	1941	2092, 2093, 2094, 2095	Instantâneos
CHAGAS, Susy	1934	1483, 1486	Instantâneos
CHIAFFARELLI, Luigi	1937	1557	Retratos dedicatória
CHICO ANTÔNIO	1929	993, 994, 995, 996	Instantâneos, MA Fotógrafo
CLOSE, Tony	1929	1276	Instantâneos
COELHO, Maria Helena	1937	1562	Instantâneos
COOLS, Eugéne	s.d.	2370	Músicos (DEMA)
CORNEILLE, Pierre	s.d.	2365	Escritores (DEMA)
CORREA, Pio Lourenço	1928, 1930, 1931,1939	770, 771, 1365, 1370, 1377, 1392, 1398, 1404, 1405, 1898	Instantâneos, MA Fotógrafo, Retratos dedicatória
CORREA, Zulmira Rocha	1928, 1930, 1939	762, 764, 765, 1377, 1898	Instantâneos, MA Fotógrafo
COSTA, Maria do Carmo Santos	1929	796	Instantâneos
CUNHA, Itiberê de	1937	1562	Instantâneos
DIAS, Cícero	1929, déc. 30	2017	Retratos de estúdio
DUARTE, Paulo	déc. 40	2251	Retratos de estúdio
FAIRBANKS, Douglas	1941	2151	Artes Plásticas (DEMA)
FERNANDES, Jorge	1929	1281	Instantâneos
FERNANDEZ, Lorenzo	1929	1260	Retrato dedicatória
FERRAZ, José Bento Faria	1937, 1942	1552, 2176	Retratos dedicatória
FERREIRA, Ascenso	1927, 1928, 1929	149, 150, 151, 719, 720, 722, 723, 724, 726, 727, 728, 730, 731,732, 733, 734, 801, 1128, 1129, 1282	Retratos dedicatória, Instantâneos
FERREIRA, Stella Gris	1929	1282, 1283, 1284	Retratos dedicatória, Instantâneos
FERREIRO, Alfredo Mario	1928	798	Retratos dedicatória, Instantâneos

FONTAINHA, Guilherme	1937	1564	Instantâneos
FONTES, Lourival	1941	2153	Artes Plásticas (DEMA)
FRATANTONELL	1937	1556	Retratos dedicatória
FREITAS, Newton	1944	2221	Retratos dedicatória
FREYRE, Gilberto	déc.30	2017	Retratos de estúdio
FRIED, Oscar	1929	1276	Instantâneos
FUSCO, Rosário	1928, déc. 20	802, 803, 1303	Retratos dedicatória, Instantâneos
GALLET, Luciano	1927	139, 744, 745,	Retratos dedicatória, Retratos
GALLET, Luísa	1927	140	Retratos dedicatória
GATURAMO, Huaquidi	1934	1489, 1490	Instantâneos
GENTA, Estrella	1936	1506	Retratos dedicatória
GIORGI, Bruno	1944, s.d.	2224, 2306	Instantâneos
GRAÇA ARANHA, José Pereira da	1922	55	Retratos dedicatória
GUERRA, Barôncio	1928-1929	916, 917, 918, 1289	Instantâneos, MA Fotógrafos
GUIGNARD, Alberto da Veiga	s.d.	2311	Instantâneos
GUILLÉN, Alberto	1931	1429	Retratos dedicatória
GUIMARÃES FRANCISCO, Alphonsus de	1941	2084	Instantâneos, Retratos dedicatória
HERALDO	1925-1927	104, 697	Retratos dedicatória
HOLLANDA, Sérgio Buarque de	déc. 30	2017	Retratos de estúdio
HONEGGER, Arthur	s.d.	2371	Músicos (DEMA)
HOUSTON, Elsie	1926-1933	131, 1468	Retratos dedicatória
INOJOSA, Joaquim	1927	149, 150	Instantâneos, Retratos de estúdio
IRMÃO BERNARDO	1909	8	Retratos de estúdio
JEAN-BARD	1923	78	Retratos dedicatória
JUVENAL	1937	1555	Retratos dedicatória
LEITE MORAES, Ana Francisca de Almeida	189?	3	Retratos de estúdio

LEITE MORAIS, Lucy	1931	1419, 1420, 1421, 1422	Instantâneos, MA Fotógrafo
LEITE MORAIS, Juventina	1931	1419, 1420, 1421, 1422	Instantâneos, MA Fotógrafo
LEITE MORAIS, Yolanda	1931	1419, 1420, 1421, 1422, 1423	Instantâneos, MA Fotógrafo
LEMOS, James Ferreira (Hideous Poxie)	1927	356	Instantâneos, MA Fotógrafo
LESSA, Paulo	1927	479	Instantâneos, MA Fotógrafo
LIMA, Antônio Bendo de Araujo	1928, 1929, déc. 30	875, 996, 1009, 1010, 1072, 1082, 1083, 1085, 1104, 1105, 2017	Instantâneos, MA Fotógrafo, Retratos de estúdio
LIMA, Luis Gonzaga de A.	1929	989, 990	Instantâneos, MA Fotógrafos
LIMA, João de Souza	1927-1941, s.d.	649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 722, 725, 727, 730, 733, 734, 2160, 2161, 2162, 2310	Instantâneos, MA Fotógrafo
LIMA, Jorge de	1928, 1929, 1931, 1934	828, 829, 1266, 1386, 1487, 1934	Retratos dedicatória
LIMA, de Araújo	1937	1549, 1551	Instantâneos, Retratos dedicatória
LINDOSO, Carlos	1927	404, 461	Instantâneos, MA Fotógrafo
LOLITA (companheira de Antônio de Alcântara Machado)	1932	1458, 1459, 1460, 1461	Instantâneos, MA Fotógrafos
LOZANO, Fabiano	1928	782	Instantâneos, MA Fotógrafo
MACDOWEEL, Srta. (a americaninha)	1927	529, 626	Instantâneos, MA Fotógrafo
MACHADO, Antônio de Alcântara	1932	1462, 1463	Instantâneos, MA Fotógrafo
MACIEL, Olegário Dias	déc. 30	2035	Artes Plásticas (DEMA)
MAGALHÃES, Elza	1937	1550	MA Fotógrafo
MAGALHÃES, Paulo	1930	1336	Retratos dedicatória
MAIA, Newton	1937	1562	Instantâneos
MALFATI, Anita	1922-1924, déc. 20	98, 99, 13011	Instantâneos, Retratos dedicatória, Artes Plásticas (DEMA)
MARIA PAULA (mulher de Hugo Adami)	1922	56	Instantâneos, MA Fotógrafo

MARTI, José Maria	1918	16	Instantâneos, Retratos
MARTINS, Haroldo de Oliveira	1927	704, 705, 707, 710, 718	Retratos dedicatória
MARTINS, Herberto de Oliveira	1919-1920	28, 29, 43	Retratos dedicatória, Instantâneos
MEIRELES, Cecília	1937	1565	Instantâneos
MELO, Luiz de Campos	1941	2091	Retratos dedicatória
MELLO, Adelina Rocha	1923	73	Instantâneos, MA Fotógrafo
MELLO, Luis Roberto	1930	1342	Instantâneos, MA Fotógrafo
MELLO, Ruth Rocha	1923	69, 71, 72, 73, 75	Instantâneos, MA Fotógrafo
MELLO, Sofia Cabral de	1929	989, 990	Instantâneos, MA Fotógrafo
MENUHIM	s.d.	2393	Artes Plásticas (DEMA)
MESQUITA FILHO, Júlio	1937	1564	Instantâneos
MIGNONE, Francisco	1937, 1941, déc. 30	1565, 2016, 2081, 2082	Instantâneos
MILHAUD, Darius	s.d.	2372	Músicos (DEMA)
MILLIET, Sérgio	1922	61	Instantâneos
MIRANDA, Yedda	1941	2096, 2097	Instantâneos
MOREIRA, Eugênia	1929	1272	Retratos dedicatória
MORAES, Rubens Borba de	1922, 1928, 1941	57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 777, 778, 779, 2092, 2093, 2094, 2095	Instantâneos, Retratos dedicatória
MORATO, Ruth Mello	1925	111, 112	Instantâneos, MA Fotógrafo
MOURA, Maria Cândido (Cotinha)	1923, 1927	68, 69, 70, 696	Instantâneos, MA Fotógrafo
MURICI, Andrade	1937	1562	Instantâneos
MUSSOLINI, Benito	déc. 20	1330	Artes Plásticas (DEMA)
NASCENTES, Antenor	1937	1562	Instantâneos
NINNO, Cida	1938	1863	Retratos dedicatória

NOGUEIRA, Margarida Guedes (Mag.)	1927	148, 155, 157, 193, 194, 260, 261, 295, 297, 310, 311, 312, 314, 315, 336, 338, 347, 348, 349, 353, 354, 362, 371, 416, 425, 469, 529, 573, 586, 594, 630, 634	Instantâneos, MA Fotógrafo
NOGUEIRA FILHO, Paulo	1936	1529	Instantâneos
O'GRADY, Omar	1927	606	Instantâneos, MA Fotógrafo
OSTRONOFF, Carlos	1934	1483, 1484, 1485	Instantâneos
PAIXÃO, José	1922	54	Instantâneos, MA Fotógrafo
PEDRO FILHO	s.d.	2314	Instantâneos
PEIXOTO, Francisco	1928	797	Instantâneos
PENTEADO, Dona Olívia Guedes	1927	148, 155, 174, 193, 194, 260, 261, 312, 313, 314, 315, 330, 331, 338, 363, 364, 365, 373, 438, 509, 529, 594, 623, 624, 625, 630, 635, 640, 642, 668	Instantâneos, MA Fotógrafo
PEREIRA, Arthur	1933, s.d.	1467, 2312	Retratos dedicatória, Retratos estúdio
PICCHIA, Menotti del	1933	1477	Instantâneos
PINTO, Dulce do Amaral (Dolur)	1927	148, 155, 156, 176, 177, 191, 192, 194, 260, 261, 295, 303, 310, 311, 314, 315, 327, 338, 347, 348, 349, 350, 353, 354, 362, 371, 414, 415, 416, 425, 434, 438, 461, 465, 466, 469, 529, 568, 569, 573, 594, 595, 626, 631, 634, 636, 641, 644, 700, 701, 702, 703, 710, 711, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 734	Instantâneos, MA Fotógrafo
PINTO, Rosetta da Costa	1926	122	Retratos dedicatória
PIOLIN (Abelardo Pinto)	1927	707, 708, 709, 710	Instantâneos, MA Fotógrafo
PORTINARI, Cândido	1938, déc. 40	1864, 2250	Instantâneos
PORTINARI, João Cândido	1940, s.d.	2071, 2390	Artes plásticas (DEMA),
PORTINARI, Maria	1932	1465	Artes Plásticas (DEMA)
PORTO, Maria Cecília	1940	2059, 2060	Instantâneos, Retratos dedicatória

PORTO, Maria Elisa (Maria Elisa Correa da Rocha)	1922, 1927, 1940, 1941, déc. 20	54, 696, 1304, 2056, 2060, 2085	Instantâneos, Retratos dedicatória
PRADO, Fábio da Silva	1937	1564	Instantâneos
PRADO, Yan de Almeida	1922, 1928-1929	56, 57, 58, 59, 60, 668, 780, 781, 1276	Instantâneos, MA Fotógrafo
RASKIN, Maurice	1929	1273, 1274, 1276	Retratos de estúdio
RAVEL, Maurice	s.d.	2373	Músicos (DEMA)
REBELLO, Marques	1928	796, 797	Instantâneos
REGO, José Lins do	1928-1929, s.d.	828, 829, 1159, 1160, 2313	Retratos dedicatória
RESENDE, Henrique	1928	797	Instantâneos
RIBEIRO COUTO, Agenor	1923	65	Retratos dedicatória, Instantâneos
ROCHA, Cândido	1915	13	Retratos dedicatória
ROCHA, Fernando Correa da	1923, 1925, 1930, 1931, 1939, déc.20	63, 107, 1305, 1338, 1339, 1344, 1409, 1410, 1411, 1412, 1413, 1414, 1900	Retratos dedicatória, Instantâneos
ROCHA, Herberto	1920	43	Instantâneos, Retratos dedicatória
ROCHA, Renato	1931	1412, 1413, 1415, 1416, 1417, 1418	Instantâneos, MA Fotógrafo
ROSSINI	s.d.	2374	Músicos (DEMA)
ROUSSEL, Albert	s.d.	2375	Músicos (DEMA)
RUDGE, Antonieta	1937	1562	Instantâneos
SABINO, Fernando	1943	2210	Instantâneos, Retratos dedicatória
SAIA, Luís	1941-1944	2092, 2093, 2094, 2095, 2224	Instantâneos
SANTOS, Samuel Arcanjo dos	1933	1468	Instantâneos
SCHLAPER, Emil	1927	350	Instantâneos, MA Fotógrafo
SCHUBERT, Franz Peter	s.d.	2376	Músicos (DEMA)
SEGALL, Geny Klabin	1928	753, 795	Instantâneos, MA Fotógrafo

SEGALL, Lasar	1928	747, 749, 751, 753, 759	Instantâneos, MA Fotógrafo
SOUZA, Gilda Rocha de Mello e	1922-1941	2059	Instantâneos, Retratos dedicatória
STERMANN, Sônia	1934	1483, 1484, 1485, 1486	Instantâneos
STOKOWSKY, Leopold	1929	1276	Instantâneos
STRAVINSKY, Igor	s.d.	2377	Músicos (DEMA)
TAGLIAFERRO, Magdalena	1929-1944	2061,2222	Retratos dedicatória
TAVARES, Heckel	1941	2155, 2156, 2158, 2159	Música (DEMA)
TELES, Godofredo da Silva	1927	668	Instantâneos, MA Fotógrafo
TELTSCHER, Hedy Emília	1931-1932	1425, 1448	Retratos dedicatória
TELTSCHER, Rodolfo	1931	1425	Retratos dedicatória
TERÁN, Tomás	1929	1276	Instantâneos
THIOLLIER, René	1929	1267	Instantâneos
VALENTE, Maria da Glória Capote	1937	1564	Instantâneos
VARGAS NETO	s.d.	2303	Retratos dedicatória
VARESE, Edgard	1926-1929	132, 1276	Instantâneos
VIANA, Frutuoso	1937	1562	Instantâneos
VIDAL, A.	1937	1562	Instantâneos
VIGNALE, Juan Pedro	1927	135	Retratos dedicatória
VILLA-LOBOS, Heitor	1923, 1925-1926, 1929, déc. 30, 1941	64, 102, 103, 132, 1263, 1275, 2015, 2087, 2088	Retrato dedicatória, Instantâneos, Retratos de estúdio
VILLA-LOBOS, Lucília	1929	1276	Instantâneos
WAGNER, Richard	s.d.	2378	Músicos (DEMA)
WANCOLLE, Prof. J.	1918-1924	24 a 27, 90	Retratos dedicatória
WITTULÉ (WETTERLÉ), Luís	1929-1930	1269, 1337	Retratos dedicatória
ZANELE, Lúcia	1942	2168	Retratos dedicatória

Fonte: Catálogo de fotografias do arquivo de MA (1988)

Apenso B – Índice Lotes

DOSSIÊS FOTOGRÁFICOS (LOTES)	FOTO Nº	SUBSÉRIE	DIVISÕES	INFORMAÇÕES CONTEXTUAIS DO CATÁLOGO (1988)
"CHACRA" e Fazenda São Francisco – Araraquara	754 a 771, 1358 a 1377, 1387 a 1424	I – MAF	Arquitetura Estudos de MA Familiares	18 fotos tiradas por MA em Araraquara na Chácara da Sapucaia (Chacra) e na Fazenda São Francisco, ambas de propriedade de seus primos Pio Lourenço (Tio Pio) e Zulmira Correa
1ª Viagem Etnográfica	142 a 669	DEMA	Arquitetura Folclore Familiares Retratos de MA	528 fotos feitas por MA durante a viagem de estudo que fez ao Norte do Brasil, entre os meses de maio e agosto de 1927. MA esteve acompanhado de D. Olivia Guedes Penteadó, sua sobrinha Margarida Guedes Nogueira – Mag – e Dulce M. do Amaral Pinto – Dolur (O turista aprendiz, 1977) (p. 33)
2ª Viagem Etnográfica	808 a 919	I – MAF	Arquitetura Folclore Artes Plásticas Viagem Etnográfica	260 fotos por MA no Nordeste (dez. 1928 – fev. 1929). As ampliações foram postas por MA em álbum encadernado em pano-couro “olho de perdiz” (cinza, preto e branco, 25 x 32,5 cm); no interior do qual está a lista “(Fotos que não tenho em/ postal)”, em folha manuscrita a lápis. As ampliações do álbum levam na ficha de indicação: V. álbum MA (p. 168)
AMARAL, Tarsila do	81, 82, 83, 94, 95, 96, 97, 115 a 119, 125	DEMA	Artes Plásticas Estudos de MA	13 fotos em quadros de Tarsila do Amaral, enviadas provavelmente pela pintora a MA, que estudava seu trabalho. Identificação das obras feitas pela pesquisa a partir de AMARAL, Aracy. <i>Tarsila</i> : sua obra e seu tempo. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1975, v. 2 (p.19)
BOSCAGLI, Giuseppe	1991 a 1996	DEMA	Artes Plásticas Estudos de MA	6 fotos de quadros de Giuseppe Boscagli localizadas na pasta “Fotos de obras de arte”. Nota de pesquisa: data estabelecida a partir de Carlos Rubens, Pequena História das Artes Plásticas no Brasil, São Paulo, Ed. Nacional, 1941, que situa o pintor e desenhista italiano na expedição do marechal Rondon: “Boscagli trazia de lá uma série de documentos inestimáveis ao estudo de etnografia, representados nos retratos dos índios parecis e nhambiquaras, que o soldado catequizador ia atraindo à civilização” (p. 416)
BRECHERET, Victor	46, 84, 85, 100, 101, 133, 134, 1831 a 1837	DEMA	Artes Plásticas Estudos de MA Outros (artes plásticas)	14 fotos enviadas pelo escultor a MA para estudo (p. 11)
CENNI, Franco	1985 a 1990	DEMA	Artes Plásticas Estudos de MA	6 fotos de quadros de Franco Cenni, publicadas em O Estado de S. Paulo: Suplemento em Rotogravura, out., 1ª quinzena, 1939 (p. 415)
CONGADA – Mogi das Cruzes	1507 a 1524	DEMA MAF	Folclore Estudos de MA	8 fotos feitas por MA retratando cenas de Congada e Cavalhada da região de Mogi das Cruzes em 1936 (p. 314)

			Instantâneos	
Congresso de Língua Nacional Cantada	1562 a 1565	I	Instantâneos Retratos de MA	Legenda de MA: uma das alas do Congresso em plenário, no Foyer do Teatro Municipal de São Paulo. Veem-se, entre outros congressistas, os profs. Newton Maia, Antenor Nascentes, Andrade Muriol, Antenor Nascentes, Antonieta Rudge, Frutuoso Viana, João Itiberê da Cunha, José Murilo de Carvalho, Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho [Manuel Bandeira, poeta modernista] (Manuel Bandeira), Mário Raul de Moraes Andrade [Mário de Andrade] (Mário de Andrade), Newton Freire Maia (p. 325)
DIAS, Cícero	2345 a 2360	DEMA	Artes Plásticas Estudos de MA	15 fotos dos desenhos reunidos com o título "XX desenhos por Cícero Dias/ Pernambuco/Rio" (p. 489)
EMENDABILE, Galileo – Monumento a Osvaldo Cruz e Mausoléu do Soldado Constitucionalista	1798 a 1810	DEMA	Artes Plásticas Estudos de MA	13 fotos. Data estabelecida com base em carta de 2 de abril de 1937 da Campanha Pró-Monumento e Mausoléu do Soldado Paulista de 32. A carta dirigida a MA convida-o para a exposição dos projetos (p. 374)
Família Artística Paulista	1838 a 1848, 1895	DEMA	Artes Plásticas Estudos de MA	12 fotos de quadros tomando cenas e paisagens dos arredores de São Paulo, dos artistas do "Grupo Santa Helena". Fotos das pastas: "Fotos de obras de arte" e "Família Paulista" (p. 383)
Germano Graeser Fotógrafo	1567 a 1776, 1874 a 1890, 2164 a 2167	FA	Arquitetura Arte Sacra Artes Plásticas Imaginária Religiosa Católica Mobiliário Religioso Estudos de MA	231 fotos feitas por GG para documentar trabalhos do SPHAN durante a permanência de MA como assistente técnico do órgão. Incluem a pesquisa MA sobre o Padre Jesuíno do Monte Carmelo (p.327)
Jorge de Castro – Fotógrafo	1902 a 1911	FA	MAF	9 fotos. Data estabelecida com base em "Será o Benedito", de MA, O Estado de S. Paulo, suplemento em rotogravura. 2ª quinzena de 1940
LIMA, Jorge de – Fotomontagens	1997 a 2007	FA	MAF	11 fotomontagens do poeta em incursão no surrealismo, localizadas no envelope: "Fotomontagem/Jorge de Lima".
MA em Araraquara	67 a 76, 105 a 109	I – MAF	Familiares	15 fotos mostrando a convivência de MA com seus amigos e parentes de Araraquara – SP. Identificação feita por D. Maria de Lourdes Moraes Andrade Camargo, irmã de MA
MA em casa	1868 a 1873	I – MAF	Retratos de MA	6 fotos retratando MA em sua casa, rua Lopes Chaves, nº 546, Barra Funda, São Paulo. Data estabelecida a partir do quadro A Colona, que aparece em uma das fotos.

México	1912 a 1964	DEMA	Arquitetura Arte Pré- Colombiana – México Estudos de MA	24 cartões postais, localizados com 29 fotos no envelope “Fotos/México”, identificação manuscrita por MA em envelope de Publicações Médicas: revista mensal (p. 399-440)
Mogi-Guaçu Araraquara	1345 a 1357	I - MAF	Retratos de MA	13 fotos tiradas por MA durante férias suas em Araraquara (p. 280)
Monumentos – Patrimônio Década de 20	1314 a 1330	DEMA	Arquitetura Artes Plásticas Cidades Estudos de MA	13 cartões postais e 4 fotos; lote montado pela pesquisa (p. 274)
Museu Nacional – Rio de Janeiro	736 a 743	DEMA	Instituições	8 cartões postais do Museu Nacional, feitas para divulgação (p. 152)
Parques Infantis	1850 a 1861	I – MAF	Não consta	12 fotos mostrando a representação de bailado pelas crianças dos parques infantis em evento durante a Diretoria de MA no Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo. Fotos de Benedito Duarte
Piracicaba	782 a 793	I-MAF R	Não consta	12 fotos tiradas por MA durante a viagem que fez a Piracicaba em junho de 1928
Ponteio	2155 a 2163	DEMA	Cinema Música Estudos de MA	9 fotos referentes ao filme “Ponteio”, de Humberto Mauro, em gravação cinematográfica do 2º Movimento do concerto para piano e orquestra de Heckel Tavares, pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo, do Ministério da Educação e Cultura, em 1941. Carimbo do Instituto no verso das fotos (p.450)

PORTINARI, Cândido	50, 1378-79, 1431-34, 1465, 1474- 76, 1488, 1496-98, 1530-37, 1796-97, 1866, 1891, 1965-82, 2008, 2068- 78, 2107-54, 2177-2206, 2211-14, 2225-37, 2246-49, 2385-2423	DEMA	Artes Plásticas Estudos de MA Outros: artes plásticas	Lote dado a MA em 1943, momento em que o escritor se dedicava a estudo monográfico sobre Portinari para a Editora Losada, de Buenos Aires. As fotos estavam em envelope destinado a MA e nas pastas "Portinari/Capela de Brodowski/ Duplicatas" e "Portinari/ Quadros/Afrescos" (p. 12)
Postais "1ª Viagem Etnográfica"	670 a 692	DEMA	Indígenas Cidades	23 cartões postais e 1 foto tipo postal reunindo aspectos de interesse; obtidos por MA durante a "1ª Viagem Etnográfica" (p. 139)
Postais "2ª Viagem Etnográfica"	1184 a 1259	DEMA	Arquitetura Artes Plásticas Cidades Imaginária Religiosa Católica	51 cartões postais e 25 fotos tipo postal, dos envelopes "Brasil antigo: MG, PE, BA" e "Natureza do Brasil" (p. 246)
REYESBACH, Hans	1435 a 1446	DEMA	Artes Plásticas Estudos de MA	12 fotos de quadros do artista. Nota da pesquisa: esse lote compõe-se de todos os trabalhos relacionados no Catálogo XXXVIII Exposição geral de Bellas Artes 1931. Escola Nacional de Bellas Artes, p. 18. Informações sobre o artista, no Catálogo mencionado: "Hans Reyersbach, de nacionalidade alemã – Rua São Pedro, 96. Trabalho inspirado nas "lendas indígenas brasileiras" intitulado ciclos do jabuti (p. 299)
Samba Rural Paulista – Pirapora	1811 a 1824	DEMA	Cultura Popular Folclore Estudos de MA	14 fotos; 8 foram publicadas na Revista do Arquivo Municipal, vol. XLI, nov. 1937, no artigo de MA, intitulado: "O samba rural paulista" (p. 377)

Santa Tereza do Alto	693 a 695, 699 a 713, 720 a 735, 747 a 753, 794, 795	I	Arquitetura Retratos de MA	Lote 43 fotos de 1927 e 1928, feitas por MA na Fazenda Sta. Tereza do Alto, de Tarsila do Amaral (p. 144)
Santo Amaro	1499-1501, 1541 a 1546, 1547, 1548	DEMA	Arquitetura Imaginária Religiosa Católica Estudos de MA	11 fotos retratando aspectos do bairro de Santo Amaro ligadas ao trabalho de MA no SPHAN. O lote reúne fotos de 1935, 1936 e 1937; as fotos 1936-37 foram mantidas juntas (p. 312)
São Paulo – “Maio 1928”	772 a 781	I	Arquitetura	Lote de 10 fotos tiradas por MA focalizando a cidade em vários aspectos e amigos. (p. 160)
Viagem a Minas	32 a 39	DEMA	Arquitetura Cidades Folclore Estudos de MA	8 cartões postais adquiridos por MA provavelmente durante sua viagem a Minas Gerais em 1919. Guardadas originalmente no envelope MA: “Brasil antigo/Minas e Pernambuco” (p. 8)

Fonte: Catálogo de fotografias do arquivo de MA (1988)