

## Imagens Decompostas: O Acervo Fotográfico do Arquivo Público Mineiro<sup>1</sup>

Juno Alexandre Vieira Carneiro<sup>2</sup>

Membro do Centro de Documentação e Arquivos de Custódia da UNIVALE- Universidade Vale do Rio Doce

Mestrando em História pela UFMG.

e-mail: [nh@univale.br](mailto:nh@univale.br) / [junocarneiro@bol.com.br](mailto:junocarneiro@bol.com.br)

### Resumo:

O presente artigo tem o propósito de divulgar o acervo fotográfico sob a guarda do Arquivo Público Mineiro, bem como discorrer sobre suas especificidades e relevância para a história e memória da fotografia em Minas Gerais

**Palavras-chave:** fotografia, arquivo, história

*“Ainda que tirados de imediato um após outro, os retratos sempre serão entre si muito diferentes. Se nunca atentou nisso, é porque vivemos, de modo incorrigível, distraídos das coisas mais importantes. E as máscaras, moldadas nos rostos? Valem, grosso modo, para o falquejo das formas, não para o explodir da expressão, o dinamismo fisionômico. Não se esqueça, é de fenômenos sutis que estamos tratando.”*

Guimarães Rosa

Este texto é fruto das motivações e inquietações pessoais acerca do trabalho com o acervo fotográfico do Arquivo Público Mineiro. Mistado de análise e descrição do objeto fotográfico tem o intuito de apresentar ao leitor a riqueza e variedade da fotografia como vestígio do passado, contribuindo para a preservação e promoção do patrimônio documental de Minas Gerais.

Mais que uma simples comunicação do conteúdo intrínseco de uma instituição, o trabalho tem o propósito de ampliar o leque de abordagens, interpretações e possibilidades de uso e difusão do montante das fotografias sob a guarda do APM.

Os arquivos, públicos ou privados, são antídotos contra o esquecimento. Depositários da memória, cultura e história de uma sociedade, trazem à luz o conhecimento, reavivam lembranças, servem ao tempo presente, assim como o fizeram no passado. Abrigam documentos raros ou simplesmente guardam os vestígios de uma atividade ou função no decorrer de sua existência. Para DORIA (1929),

*“As tradições guardam-se em duas espécies de casas, nos lares e nos arquivos. Nos lares, pela descendência, as tradições podem re florescer; nos arquivos, elas se acamam na frieza dos documentos, à espera de ressurreição”.*<sup>3</sup>

Entretanto, ainda são vistos como depósito de papéis velhos; lugar sem vida, abrigo e repouso para os documentos que não nos servem mais. Certamente *“Há sempre grande desapareço pelos arquivos, e as próprias expressões arquivar e arquivado estão sempre associadas à idéia de coisa morta, desprezível, desdenhada”.*<sup>4</sup> (RODRIGUES, 1978: 183)

O caso dos acervos fotográficos, quando resistem às marcas do tempo e dos homens, não é diferente. Somos consumidores de imagens em potencial; em nossa sociedade nunca foi tão certo dizer que *uma imagem vale mais do que mil palavras*. A sensação/ilusão de verdade e semelhança com o real faz da fotografia um

poderoso veículo de comunicação visual. Cabe-nos ressaltar a pouca ou nenhuma importância que os fotógrafos e produtores de imagens atribuem à preservação de seus registros icônicos.

A fotografia produzida em larga escala é dotada de uma existência serial: sua peculiaridade reside na capacidade de reprodutibilidade, diferenciando-a de outras fontes imagéticas. A técnica assim o faz na medida que multiplica a reprodução, permitindo que qualquer imagem venha de encontro ao espectador, fazendo com que o mundo fique mais próximo, que as coisas habitem o âmbito do privado<sup>5</sup>(BENJAMIN,1987). Este autor nos diria que o maior perigo da fotografia contemporânea seria sua comercialização; opinião polêmica já que a própria história da difusão das técnicas fotográficas acontece em larga escala através da reprodução, veiculação, compra e venda dessas imagens.

Como produto comercial foi importante para a sobrevivência de fotógrafos, profissionais ou amadores, que se estabeleceram nos grandes centros, na segunda metade do século XIX, ou optaram pela itinerância, retratando pessoas, paisagens, cidades, monumentos, eventos, enfim, tudo aquilo que indicasse as criações, sonhos e desejos humanos, de um mundo em contínua transformação, comprometido com a missão do progresso, da marcha rumo à civilização. Ironicamente os produtores contemporâneos de imagens estão ligados à história da fotografia, na medida em que utilizam o mundo-imagem como meio de transmissão de valores, como produto, estratégia de marketing, forjador de ideologias. Falta-lhes o despertar para uma consciência da preservação de seus registros.

### Fotografias e Arquivos

O APM abriga sob sua custódia um importante acervo de fotografias, álbuns, negativos de vidro, em película e slides<sup>6</sup>, compreendendo as mais variadas técnicas, processos e suportes fotográficos dos séculos XIX e XX, organizados em fundos, arquivos e coleções, recolhidos à instituição em diferentes momentos de sua história<sup>7</sup>. O valor documental desse acervo é em grande medida atribuído à natureza intrínseca de seu conteúdo, que contém indícios seguros das técnicas e processos mais utilizados pelos fotógrafos, suas trajetórias e estilos pessoais e as diversas intervenções e criações no âmbito fotográfico.

O acervo é frequentemente consultado por pesquisadores, alunos, professores e instituições para os mais diversos fins, a saber, o ensino, a pesquisa, exposições, mostras, publicações, reproduções<sup>8</sup> e demais utilizações proporcionadas pela fotografia.

Seguramente, seu valor enquanto patrimônio documental e fonte de informação reforça a idéia de *que “A história da Fotografia de um país está, portanto, intimamente ligada ao processo histórico do país e este vínculo não poderá jamais ser dissociado”*.<sup>9</sup> (KOSSOY,1980: 15)

Os documentos de arquivo, entre eles as fotografias, quando já cumpriram suas etapas nos arquivos correntes e intermediários, são recolhidos aos arquivos permanentes e incorporados ao acervo de uma instituição para o devido tratamento da informação e as intervenções quanto à conservação, acondicionamento e guarda nas áreas destinadas. Esse ciclo de vida do documento entenda-se teoria das três idades, seria a trajetória “natural” dos acervos sob a responsabilidade de seus criadores/acumuladores.

Existem, entretanto, outras formas de entrada de documentos em instituições, amplamente discutidas e aceitas por profissionais da área, portanto, nos isentamos de discorrer sobre conceitos bastante enraizados e difundidos nos círculos acadêmicos.

Vale ressaltar que desde o momento de sua produção, o documento ou registro que não se supunha ser recolhido a um arquivo, passa por escolhas, ações/omissões, rearranjos, maquiagens, perdas, enfim, toda a natureza de manipulações que por vezes dificultam o entendimento e leitura adequados. O documento, e em específico a fotografia, está a todo o momento sujeito a intervenções. Em grande medida elas acontecem, e não nos damos conta de sua ocorrência.

As fotografias percorrem uma trajetória, nem sempre linear que nasce com a intenção e o desejo do objeto retratado, quer seja uma cena familiar ou solenidade pública, passando pelos ajustes de luz/ângulo/foco, o momento do clic, o tratamento químico, a transposição da imagem para o suporte final, a forma como o titular acumulou seus registros, o que escolheu como produto de doação, o que ocultou, o tratamento físico e intelectual dados pelo conservador e o arquivista, e em última análise sua destinação via acesso ao público<sup>10</sup>.

O acervo do APM nos revela muito claramente essas nuances, próprias das manipulações e construções culturais/ideológicas de uma época. A produção de registros icônicos ao longo de uma conjuntura, normalmente atende e serve, via fotografia, às relações de poder expressas e postas em jogo, com finalidades muito bem planejadas e articuladas.

Por trás de um simples retrato de donzela bem vestida, de um prédio em estilo art-nouveau, ou de um político de feições austeras e sombrias, podemos descortinar um leque de vínculos e mensagens nem sempre tão claras aos olhos do pesquisador. O perigo reside em construções teóricas muito densas e herméticas sobre o objeto fotográfico, dificultando uma leitura satisfatória, já que *“Por mais abstrata que pareça, a fotografia é sempre imagem de alguma coisa, além de que, tudo o que se vê parece estar ao alcance, pelo menos, do olhar de quem vê”*.<sup>11</sup> (LEITE, 2000: 25)

As diversas teorias e análises nos apontam algumas pistas interessantes sobre suas possibilidades de abordagem. Quer seja a fotografia documento, monumento, relíquia de família, signo, obra de arte, convém reforçarmos a idéia de que os trajetos possíveis remetem a outros, que por sua vez conduzem a leituras e formas de apreensão distintas, condicionadas à formação cultural do investigador, sua sensibilidade diante do contexto histórico elencado, e toda uma trama que parece ter vida própria, revelada à medida que trilhamos os difíceis caminhos da interpretação.

Aventurar-se pelas fotografias do APM significou e significa uma busca incessante por respostas um tanto complexas. Tal empresa requer um *educar o olhar*, apurando os sentidos, experimentando, trabalhando com séries, amostragens, dissecando as principais informações-padrão, cruzando dados, recorrendo a outras fontes, envolvendo e aprimorando os sentidos, com o intuito de proporcionar ao consulente fontes seguras/confiáveis e a nós mesmos a sensação de que não fomos vencidos pelo silêncio incômodo de uma fotografia.

Inventariar a história das técnicas fotográficas em mais de 150 anos de existência seria impossível em poucas páginas: optamos por apresentar aos leitores os processos fotográficos que compõem o acervo do APM, recorrendo, sempre que possível a leituras específicas e dados complementares. Podemos situar no tempo a história da fotografia, por razões de estudo e método da forma que se segue:

*“Período da daguerreotipia: de 1839 a 1855;  
Período dos negativos de colódio húmido sobre vidro e das provas de albumina: de 1855 a 1880;  
Período dos negativos em gelatina e brometo de prata sobre vidro e das provas em papel directo de fabrico industrial (de gelatina ou colódio): de 1880 a 1910;  
Período dos negativos em película e das provas em papel de revelação: de 1910 a 1970;  
Período da fotografia a cor cromogénea: de 1970 até hoje”.*<sup>12</sup> (PAVÃO,1997: 25)

E no início era o daguerreótipo... O APM possui um único item, no arquivo privado da Família Joaquina Bernarda do Pompéu<sup>13</sup>, que data de 1840. O daguerreótipo consiste em imagem fotográfica que tem como suporte uma chapa de cobre coberta por uma camada de prata polida. As áreas claras são formadas por amálgama de mercúrio e prata, e as zonas escuras são apenas prata polida que refletem uma superfície negra.

É um processo positivo-negativo, dependendo da incidência de luz na imagem; não permitia reproduções e vinha normalmente protegido por estojo com cobertura que, ao abrir, facilitava criar a zona escura necessária à visualização da imagem. Os homens do século XIX viam no daguerreótipo um milagre da ciência, já que

*“sua imagem constituía a verdade nua e crua, pois era totalmente produzida por uma máquina, não passando pelo olho nem pela mão de qualquer artista. Toda a próspera burguesia de então queria ter o seu retrato, o que representava um mercado potencial para os recém-convertidos a fotógrafos...”*<sup>14</sup> (PAVÃO, 1997: 27)

O daguerreótipo serviu como elemento de transição/descoberta, capaz de produzir mudanças significativas no conceito de fazer e capturar imagens. Não se tratava da escolha de um modelo ou tema reproduzido pelas mãos e o pincel do pintor; foi, sobretudo uma extraordinária combinação de elementos foto-químicos, processados em suporte metálico sensibilizado com substâncias sensíveis à luz, onde a imagem, como que mágica, transportar-se-ia para um invólucro bidimensional: gravada, congelada. Enquanto o pincel servia como o elo, o mediador e o instrumento no qual o talento e as emoções do pintor seriam transferidos para a tela, a câmara obscura desempenhava função semelhante, com a distinção de propiciar ao fotógrafo criar a ilusão de realidade, transformando-o em mago, dotando-o do poder de manipular tempo e espaço, proporcionando ao retratado um fragmento de vida ou de morte, acreditava-se, imutável e eterno.<sup>15</sup> (BENJAMIN,1987)

Com o processo do colódio úmido torna-se possível produzir imagens positivas-diretas, geralmente em suporte de vidro ou ferro. Em 1853 surge o ferrótipo, que tem como suporte uma fina placa de metal laqueado de preto ou castanho, processada em alguns minutos pelo fotógrafo e entregue aos clientes. Foi usado como retrato em substituição ao daguerreótipo, devido a seu baixo custo. A imagem tem aparência leitosa, não tão bela, com a vantagem de não se quebrar facilmente. Não possuía grande riqueza tonal e tinha a desvantagem de apresentar a imagem ao reverso. É comum encontra-los em medalhões, anéis e estojos, álbuns de família até 1880, colados em suporte ou cartão. No acervo encontram-se três exemplares de ferrótipos, no arquivo privado da Família Joaquina Bernarda do Pompéu.<sup>16</sup>

As fotografias em papel de platina surgiram dos experimentos do inglês William Willis, patenteando seu processo em 1873 e fazem parte em grande número do acervo do APM. A Platinotipia foi possível devido à sensibilidade dos sais de ferro à luz, permitindo a criação de imagens de ótima qualidade. Basicamente a prova, após a exposição à luz do sol em contato com o negativo era revelada, formando uma imagem de cor neutra, fixada em banho ácido. Um dos exemplares mais expressivos do acervo está no arquivo privado Nelson Coelho de Senna<sup>17</sup>, colado em cartão de dimensões 22,5 x 10,2 cm, onde se lê: “*Platinotipia / processo inalterável / Simeone Mauro – Phot. / cidade de Diamantina / E. de Minas*” (NCS-051).

De fato essas fotografias apresentam excelente qualidade e grande riqueza nas escalas de cinza. Os dizeres *processo inalterável* impressos no cartão se referem à estabilidade da imagem, que mesmo sujeita às ações do tempo, dificilmente acusam variações em suas tonalidades, além de que, “*Era sinal de prosperidade e de gosto requintado ter o seu retrato impresso em platina. Os grandes profissionais do retrato ofereciam aos seus clientes a escolha da impressão em platina como um artigo de luxo*”.<sup>18</sup> (PAVÃO, 1997: 37)

As encontradas no APM são em sua grande maioria retratos, oferecidos a pessoas queridas, familiares ou amigos, como sinal de estima e distinção social. Em uma sociedade naquele momento obcecada por imagens, notamos círculos mais restritos que cultivam o gosto por um consumismo estético utilizando-se da platinotipia como objeto de arte, em mostras e exposições de fotografia.

E as cores ? Seria possível transportá-las para uma fotografia ? A história nos sugere que o triunfo em larga escala da fotografia colorida ocorreria na segunda metade do século XX, entretanto, as tentativas e experiências datam do século passado, tendo como marco o processo *Autochrome*, desenvolvido pelos irmãos Lumière. Uma das formas de se obter a fotografia colorida, no início do século passado, consistia na produção da imagem em preto-e-branco e sua posterior pintura à mão.

Encontramos no Brasil oitocentista, ateliês cujos fotógrafos trabalhavam em sociedade com pintores e retocadores. Ou ainda quando aqueles produziam e colorizavam suas próprias imagens. A Coleção Municípios Mineiros contém algumas fotos coloridas à mão, com aquarela, de autoria do fotógrafo João de Almeida Ferber, retratando o interior do estado de Minas Gerais, como por exemplo, uma rua na cidade de Itabirito<sup>19</sup>: belíssima foto tirada da parte de baixo da rua estreita, cercada por casas em estilo colonial em ambos os lados, essa imagem nos lembra aquelas típicas telas a óleo, muito comuns em ateliês de pintura nas cidades históricas.

O jogo das cores demonstra o céu oscilando entre o azul-claro, acima das casas, e uma combinação de vermelho e amarelo na parte mais afastada da cena, talvez reforçando a idéia de perspectiva e profundidade. As casas são em amarelo, azul e vermelho, e a pouca vegetação rasteira entre as pedras é verde. Não há pessoas; as janelas estão fechadas, no máximo entreabertas, conservando toda a desconfiança e discrição característicos da mineiridade.

A fotografia tem o poder de promover a nostalgia. Em nosso tempo, cada vez mais congestionado pela veiculação em massa da imagem, ainda nos emocionamos com as fotos de familiares e amigos que nos são ofertadas. Possuir instantâneos que de alguma forma ativam nossas lembranças faz parte dos muitos ritos sociais da modernidade: a máquina fotográfica acompanha a vida familiar, constrói uma crônica imagética de seus membros, mais próximos e/ou distantes.

Passa a sensação de coesão, entretanto oculta, esconde, seleciona, tipifica, em resumo, escolhe os elementos que passarão à posteridade, exclui aqueles que de alguma forma não merecem figurar nessa espécie de genealogia via retratos de família. Esse tipo de registro difere de outros, já que *“Fotografar pessoas é violá-las e vê-las como jamais podem ver-se a si próprias, conhecê-las como nunca poderão conhecer-se; é transformá-las em objetos de cuja posse nos asseguramos simbolicamente”*.<sup>20</sup> (SONTAG, 1981: 14)

As câmaras fotográficas são máquinas-fantasia, cuja utilização induz ao vício; tão necessárias como o fogão ou o ferro de passar, participam do espaço doméstico com atribuições indispensáveis: são responsáveis por parte da história de uma família, constroem sua biografia através das imagens.

Os instantâneos anônimos, como os retratos e os álbuns de família requerem esquemas interpretativos um pouco diferenciados. Somos convidados a penetrar na intimidade das famílias e/ou pessoas retratadas, investigar e desvendar sob quais condições essas imagens foram produzidas, acumuladas e preservadas. Sobretudo os retratos nos revelam indícios valiosos sobre a expansão das técnicas de processamento de imagens, os variados suportes, os serviços, equipamentos, seus preços “módicos” e a própria trajetória e atuação dos fotógrafos profissionais e amadores, que fizeram da fotografia, um atraente meio de sobrevivência.

A história das técnicas fotográficas, mais uma vez, aparece em estreita relação com a popularização e desenvolvimento do mercado de imagens, já que desde o início fotografar significou a apreensão do maior número possível de temas; o ato de fotografar ou possuir um fragmento do mundo talvez indicasse um “rito social, defesa contra a ansiedade, instrumento de poder”<sup>21</sup> (SONTAG, 1981: 8). Então democratizar as imagens foi a forma mais largamente utilizada para se atingir as massas, que viam na fotografia, dentre outras coisas, um poderoso veículo de conhecimento do mundo.

Os arquivos privados estão naturalmente entre os acervos onde encontramos com mais frequência os retratos e os cartões postais. O APM possui um número significativo de retratos, em suportes mais conhecidos como os carte-de-visite, cabinet e boudoir. Normalmente esses suportes traziam o nome do fotógrafo ou ateliê, endereço, a relação de preços, os formatos oferecidos, e em alguns casos os prêmios conquistados em exposições internacionais de fotografia. A prática cada vez mais difundida de enviar e receber retratos foi possível sobretudo devido ao baixo custo de produção das imagens, aos preços acessíveis, e à possibilidade de reprodução em larga escala das fotografias proporcionada pela impressão em papel fotográfico albuminado. Vale dizer que outros processos de impressão em papel foram também utilizados para os retratos, paralelamente ao uso da albumina como emulsão fotográfica.

As carte-de-visite, patenteadas por André Disdéri, surgiram em 1854, na França e foram muito populares nas décadas de 1860 e 1870; consistem em foto colada sobre um cartão suporte, com as dimensões aproximadas de 10,2 x 5,2 cm; alguns modelos tem as bordas do cartão dourado, e a imagem, na maioria dos casos amarelecida ou esmaecida, característica das fotografias em albumina. Destacamos um exemplar do arquivo privado FJB- Família Juscelino Barbosa:

“PHOTOGRAPHIA SALLES

*Preços Correntes*

Cartões Visita (dúzia)	_____	20\$000
// // 1/2 //	_____	15\$000
// Victoria //	_____	30\$000
// // 1/2 //	_____	20\$000
// Album //	_____	40\$000
// // 1/2 //	_____	30\$000
// Boudoir //	_____	50\$000
// // 1/2 //	_____	40\$000
// Salão //	_____	70\$000
// // 1/2 //	_____	50\$000

*Vistas, grupos, reproduções ou quaesquer trabalhos fora do atelier, conforme o ajuste. O Phot. João Salles<sup>22</sup>*

O cabinet surgiu na década de 1860 e consistia em cartão sobre o qual eram coladas fotos de dimensões em torno de 10,6 x 18,0 cm. Foi muito usado até o final do séc. XIX, e assim como a carte-de-visite, possuía as bordas arredondadas, eram ricamente decorados e amplamente aceitos pelo público consumidor de retratos. O arquivo privado de Bueno de Paiva possui alguns exemplares onde estão impressos no verso:

*“Photographia Allemã  
Alberto Henschel & C<sup>A</sup>  
SUCC<sup>R</sup> M. RIBEIRO  
Photographos da Casa Imperial  
40 , Rua dos Ourives, 40  
Rio de Janeiro  
Conservação se as chapas para Reproduções<sup>23</sup>*

\*\*\*\*\*

*“Medalha de Prata Exposição D`Anvers  
Exposition Universelle de 1889  
A. Ducasble  
Rua do Barão da Victoria N° 65  
Pernambuco Succursale  
12, Avenue de la Grande Armée, 12  
Paris<sup>24</sup>*

O cartão postal surgiu no início da década de 1870, durante a guerra franco-prussiana, e serviu às mais variadas aplicações e temáticas. Os cartões postais emulsionados e impressos figuram entre as imagens mais comumente utilizadas nesse período, já que

*“Em 1899, quando do início da ‘idade de ouro’ dos cartões postais, a Alemanha produziu 88 milhões de unidades, seguida pela Inglaterra com 14 milhões, Bélgica: 12 milhões e França 8 milhões. Já em 1910, a França liderava essa indústria produzindo nada menos que 123 milhões de postais<sup>25</sup> (KOSSOY, 2000: 64)*

O século XX permitiu a massificação da imagem em suas múltiplas formas de produção e obtenção. As revistas ilustradas, os álbuns de vistas, álbuns de família, e tudo aquilo que o espírito humano apreendia como *imagem de alguém ou de alguma coisa* foi registrado e consumido. A era da industrialização da fotografia permitiu ampliar significativamente suas aplicações: seu caráter realista e racional serviu às instituições e organismos

burocráticos; os acontecimentos públicos ou privados, a propaganda, o horror, o belo, as guerras e os mais íntimos desejos humanos foram captados pela lente de uma câmera.

As cidades, sua gênese e desenvolvimento estão entre os temas recorrentes. É comum encontramos álbuns e/ou coleções que nos contam a história de uma cidade via fotografia. O APM possui em seu acervo álbuns e fotografias que retratam as diversas etapas de concepção e constituição da nova capital mineira: do antigo arraial escondido entre montanhas foi possível fazer brotar através dos membros da CCNC- Comissão Construtora da Nova Capital uma metrópole moderna, planejada e “limpa” de vestígios e gentes que comprometessem de alguma forma o projeto original. Tradição e modernidade tecem uma trama que não se esgota com a inauguração da metrópole<sup>26</sup>.

É comum encontramos séries numerosas no acervo do APM que retratam as cidades do interior mineiro, em suas mais diversas matizes, porém há temáticas particulares, como a grande incidência de fotos de prédios e instituições públicas ou privadas: o hospital, o fórum municipal, a câmara, as escolas, a cadeia pública, as instituições de assistência e saúde, enfim, todos os elementos remetem a idéia de um lugar em contínuo e inevitável desenvolvimento.

Um variado repertório de temas se descortina sobre o observador ao percorrer todo o acervo da instituição: homens ilustres, pessoas anônimas, momentos revolucionários, manifestações de patriotismo e civismo, a expansão das malhas ferroviárias, das estradas e caminhos outrora inatingíveis, o espaço rural, o espaço urbano em suas múltiplas feições, todos eles forjando e compondo a história de um tempo e de homens que acreditavam poder deixar às gerações futuras, o *retrato fiel* de uma época.

A fotografia tem o poder de resgatar nossas lembranças e memórias; simples cenas familiares, lugares e acontecimentos, tragédias e festividades, todas são como o ponto de partida de uma crônica particular que se desenrola à medida que nos debruçamos sobre elas. Forjamos uma sucessão mental de nossas histórias e vidas através de imagens que não existem mais, mas que

*“...sobrevivem após o desaparecimento físico do referente que as originou: são os elos documentais e afetivos que perpetuam a memória. A cena gravada na imagem não se repetirá jamais. O momento vivido, congelado pelo registro fotográfico, é irreversível. As personagens retratadas envelhecem e morrem, os cenários se modificam, se transfiguram e também desaparecem.”<sup>27</sup> (KOSSOY, 2000: 139)*

A riqueza temática encontrada nas fotografias do APM possibilita o resgate de tais indícios, atendendo a demandas que não se resumem a simples pesquisa iconográfica. Algumas vezes somos surpreendidos por pessoas que buscam nas fotos mais do que material para consulta ou pesquisa de cunho acadêmico. Essas nuances demonstram que a atitude dos homens, frente a materialização de uma fração do tempo/espaço permitida pela fotografia amplia em muito o horizonte de significados e leituras que essas imagens nos oferecem.

O trabalho de identificação, catalogação e recuperação de nossos acervos nos coloca diante de realidades e situações que exigem um apurado senso de observação e contínuo aperfeiçoamento; lidamos com a objetividade/subjetividade em cada item ou série analisada. A recuperação das principais informações passa pelo campo da interpretação; a todo instante tentamos extrair de uma foto indícios seguros que permitam aos consulentes e pesquisadores mergulhar nas entrelinhas do tema retratado.



O grau de comprometimento que o arquivista adquire ao trabalhar com imagens é muitas vezes condicionado às perguntas que ele formula; se não há um conhecimento prévio mínimo do acervo em tratamento, fontes e informações relevantes são perdidas ou ficam ocultas à espera de ressurreição.

A descrição física de um item, também deve levar em conta o registro fotográfico em sua totalidade, ou seja, o conteúdo temático, os indícios fornecidos pelo objeto fotográfico e as técnicas de processamento e obtenção dessas imagens. Então, a fotografia impõe ao pesquisador e ao arquivista sua visão de mundo, sua sensibilidade e todo um sistema de valores que influem diretamente na leitura e apreensão daquele recorte particular do real, impresso em um dado suporte.

A polêmica em torno das diversas intervenções e manipulações do objeto fotográfico é um desafio ao pesquisador. Em nossos dias, a fotografia digital nos remete a reflexões intermináveis sobre a substituição de nossos originais por imagens convertidas em informações eletrônicas e todas as implicações a respeito dos usos e abusos desse frágil suporte em instituições públicas e privadas. Da mesma forma, a fotografia, em seu suporte original também passa por intervenções físico-químicas.

O APM possui alguns exemplares que sofreram esses processos, como o *retoque* em uma foto do fundo SI - Secretaria do Interior, Série Força Pública<sup>28</sup>: na foto vemos civis e militares ao redor de um tanque de guerra rudimentar, usado na Rev. de 1930; a intervenção é notada pela retirada de um dos retratados da cena, à esquerda da foto; o fotógrafo esqueceu-se de apagar com o pincel as pernas e parte do ombro direito da pessoa; podemos notar que ele usava calças claras, chapéu e estava descalço; no lugar da imagem aparece uma mancha que acusa sua presença, como um vulto, um espectro. Trata-se de eliminar/ocultar o indesejável, dar maior uniformidade à cena, já que militares e os outros civis estão bem vestidos e possivelmente representam naquele momento a imagem da vitória na revolução.

As *montagens* aparecem em maior número no acervo da instituição. São intervenções muito comuns em fotografias oficiais, no fotojornalismo e na publicidade. O fundo SI possui muitos exemplos, porém com uma qualidade técnica mais apurada, por se tratar de imagens que demonstravam toda a campanha da Força Pública Mineira no decorrer do conflito.

Optamos por uma foto mais antiga, presente na coleção PE- Personalidades<sup>29</sup>: esta montagem, fixada em moldura, demonstra os magistrados em sala ampla, sentados ao redor de uma mesa; interessante notar que suas cabeças estão coladas nos corpos, e os pés de alguns parecem flutuar no ar. Aparecem alguns vultos nos fundos da sala à esquerda da cena, quase como fantasmas.

Ao analisarmos essa foto, percebemos que a disposição espacial de seus elementos não possui nenhuma harmonia e coerência com a ilusão de perspectiva e profundidade talvez pretendidas pelo fotógrafo; não visualizamos os pés do magistrado disposto ao centro da cena; os livros, colocados sobre a mesa se assemelham a desenhos. Apesar dos limitados recursos da época, esse exemplar enriquece nosso entendimento sobre os procedimentos técnicos e intervenções mais comumente usados naquele contexto.

Ainda compondo o acervo, o pesquisador encontrará parte das fotos do extinto jornal *Folha de Minas*, que funcionou entre os anos de 1934 a 1965, data em que foi oficialmente fechado, em virtude do delicado momento

político do país. É composto basicamente de fotografias enviadas por agências nacionais e internacionais, em *p/b*, impressas em papel de gelatina.

As fotos em sua maioria vinham com a legenda, em inglês ou português, anexada no verso da imagem; seu conteúdo contempla os principais momentos da política internacional, economia, cultura, esportes e política nacional.

O fundo Folha de Minas difere de outras coleções, já que somos condicionados a ler suas fotos através da legenda; a ênfase em alguns aspectos retratados na imagem exclui ou oculta outras possíveis leituras. A legenda nos diz aquilo que interessa ao veículo distribuidor das imagens; o sentido que atribuímos a uma foto é proporcional à sua legenda, limitando o leque de possibilidades de interpretação, simplificando o conteúdo icônico e por vezes falseando um dado recortado e/ou extraído da foto. Com o fotojornalismo, a fotografia amplia o sentido de veiculação da informação, ela *“torna-se construção, segundo estruturas ideológicas nem sempre explícitas, respaldadas na sua pretensa imparcialidade”*.<sup>30</sup> (COSTA, 1993: 79).

A leitura de um jornal, periódico ou revista ilustrada induz, na maioria das vezes, o receptor a aceitar e referendar o discurso exposto na legenda de uma foto. A interdependência imagem/texto faz com que a informação presente na legenda seja filtrada e atenda, via de regra, à tendência ou linha editorial do órgão ou agência veiculadores de notícias. Fato semelhante ocorre em nossos dias com a maciça penetração das agências internacionais de notícia, criando, controlando e distribuindo informações dentro de um rigoroso controle.

O caso do jornal Folha de Minas não é diferente, já que atua dentro do Estado Novo, período em que os órgãos de censura e controle da informação – entre eles o *DIP- Departamento de Imprensa e Propaganda*<sup>31</sup> - tem um decisivo papel no contexto político nacional.

### Considerações Finais

A idéia de inventariar parte do patrimônio fotográfico de Minas Gerais não se esgota com a feitura deste artigo. Perseguimos a todo instante um formato que contemplasse as principais tendências, usos e funções desse suporte visual, apontando suas ocorrências entre o acervo da instituição.

As escolhas, recortes e opções metodológicas são entretanto necessárias. Corremos o risco de não discutirmos determinado período ou temática, o que não implica em omissão ou desconhecimento do potencial da fotografia como fonte de informação.

Uma das muitas lições aprendidas durante esses anos como pesquisador e amante da fotografia é a certeza de que falamos do lugar de onde viemos. Entretanto, nossas inquietações e experiências com a pesquisa histórica só tem sentido quando saímos deste lugar e somos convidados a explorar outras possibilidades, conhecer a realidade e as dificuldades de instituições, que como o APM, se esforçam na organização, preservação e acesso do montante dos documentos sob sua guarda.

Condição essencial para o êxito deste modesto inventário é o trabalho com o acervo fotográfico do Arquivo Público Mineiro, que permitiu conhecermos mais de perto as demandas, dificuldades e avanços da pesquisa com documentos iconográficos.

As *imagens decompostas* de que tratou o artigo são antes de tudo um convite ao desconhecido: forjamos a todo instante instrumentos que nos permitam transpor essas imagens para o real, que é também fragmentado, incompleto e fugidio.

Observando uma fotografia, procuramos sobretudo as relações entre ela e nós mesmos; seria como recompor o enredo e a trama sugeridos por aquele fragmento do mundo, imortalizado em um instante único e singular. Ao dotarmos as coleções fotográficas de organicidade e coerência arquivísticas, atuamos como sujeitos do conhecimento, já que nossas intervenções são o ponto de partida de uma rede de significados e interpretações construídas por outros sujeitos que fazem da fotografia seu objeto de investigação.

---

<sup>1</sup> Este texto é dedicado a Edilane Almeida Carneiro, Superintendente do Arquivo Público Mineiro, pelo apoio a minha formação profissional e a dedicação demonstrada na condução da instituição ao longo desses anos; a Eliane Dutra Amorim, Pedro Brito Soares, aos amigos do Arquivo Permanente e a Prof<sup>a</sup> Maria Elisa Linhares Borges do Dept<sup>o</sup> de História da UFMG, amiga de sempre.

<sup>2</sup> Membro do Centro de Documentação e Arquivos de Custódia da UNIVALE- Universidade Vale do Rio Doce; Mestrando em História pela UFMG.

<sup>3</sup> DORIA, Escragnole. *As riquezas do Arquivo*. Revista do APM, Ano XXIII –1929, p. 207.

<sup>4</sup> RODRIGUES, José Honório. *A Pesquisa Histórica no Brasil*. São Paulo: Nacional/INL, 1978, p. 183. 3.ed.

<sup>5</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. (Obras Escolhidas – v.1). São Paulo: Brasiliense, 1987.

<sup>6</sup> O acervo é constituído de 14.000 fotos, 70.000 negativos em película, 42 negativos de vidro e 280 slides de 35mm sob a guarda da Diretoria de Arquivo Permanente.

<sup>7</sup> A Lei 126, de 11 de julho de 1895, em seu artigo 1º, cria na cidade de Ouro Preto uma repartição designada Arquivo Público Mineiro, lotada na residência do historiador José Pedro Xavier da Veiga. Com a mudança da capital para Belo Horizonte, o arquivo funcionou em outros prédios, até que em 1938, foi transferido para sua sede atual, em casarão que abrigou a primeira prefeitura da nova capital.

<sup>8</sup> As reproduções de todo o acervo do APM estão resguardadas pelos arts. 4 e 6 da Lei 8.159 de 08 de janeiro de 1991, que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados; dos arts. 138 e 145 do Código Penal, que prevê os crimes de injúria, calúnia e difamação, bem como da proibição, decorrente do art. 5, inciso X, da Constituição Federal, de 1988, quanto à difusão das informações obtidas, que embora associadas a interesse particular, digam respeito à vida privada, à honra e imagem de terceiros.

<sup>9</sup> KOSSOY, Boris. *A Fotografia como Fonte Histórica: Introdução à Pesquisa e Interpretação das Imagens do Passado*. São Paulo: Sec. da Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia, 1980, p.15.

<sup>10</sup> A Lei de Arquivos 8.159 em seu art. 22, Capítulo V, diz que “É assegurado o direito de acesso pleno aos documentos públicos.”

<sup>11</sup> LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de Família: Leituras da Fotografia Histórica*. São Paulo: EDUSP, 2000, 2.ed.. p.25.

<sup>12</sup> Extraído de PAVÃO, Luis. *Conservação de Coleções de Fotografia*. Lisboa: Dinalivro, 1997, p.25; sobre a cronologia de processos fotográficos ver também *Manual para Catalogação de Documentos Fotográficos*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1992; MUSTARDO, Peter. *Preservação de fotografias: métodos básicos de salvar suas coleções*. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos: Arquivo Nacional, 2001.

<sup>13</sup> Arquivo Privado **FJBP**<sub>1</sub> – **01**, Retrato do Cel. Jacinto Alvares da Silva, 1840, dimensões: 10,5 x 7,9 cm.

<sup>14</sup> PAVÃO, L. *op. cit.* p.27

<sup>15</sup> Sobre as transformações causadas com o advento do daguerreótipo, bem como a polêmica da fotografia enquanto arte ou objeto de consumo ver, BENJAMIN, Walter. *Pequena História da Fotografia. In: Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. (Obras Escolhidas – v.1). São Paulo: Brasiliense, 1987.

<sup>16</sup> Arquivo Privado **FJBP**<sub>1</sub> – **02**, Retrato de Adelaide de Melo Franco, entre 1860-1880, dimensões: 9,6 x 6,3 cm; **FJBP**<sub>1</sub> – **03**, Retrato de D<sup>a</sup> Antonia Carolina Pinto da Fonseca, entre 1860-1880, dimensões: 10,0 x 5,6 cm; **FJBP**<sub>1</sub> – **236**, Retrato de Balbino da Cunha, entre 1870-1880, dimensões: 9,5 x 6,0 cm.

<sup>17</sup> Arquivo Privado **NCS** – **051** Retrato de Casal não identificado, Diamantina-MG, entre 1900-1910, dimensões: 14,1 x 10,2 cm; ver também a foto **FJBP**<sub>1</sub> – **110**, Retrato de Alonso Adjuto, entre 1880-1900, dimensões: 10,0 x 8,3 cm.

<sup>18</sup> PAVÃO, L. *op. cit.* p. 37.

<sup>19</sup> Coleção Municípios Mineiros **MM** – **153**, Trecho de uma rua, Itabirito-MG, s/d, dimensões: 22,6 x 16,5 cm.

<sup>20</sup> SONTAG, Susan. *Ensaios sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981, p.14.

<sup>21</sup> SONTAG, S. *op. cit.* p. 08.

<sup>22</sup> Arquivo Privado **FJB** – **004**, [Retrato de Antonio Barbosa Otoni], sem local, 18 AGO 1877, dimensões: 8,6 x 5,5 cm; Photographia Salles – João Salles.

<sup>23</sup> Arquivo Privado **BP** – **011**, [Homem não Identificado], sem local, sem data, dimensões: 13,8 x 9,3 cm;

<sup>24</sup> Arquivo Privado **BP** – **012**, Retrato de Isidoro Martins Junior, sem local, sem data, dimensões: 13,5 x 10,2 cm.

<sup>25</sup> Extraído de KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. 2 ed. p. 64.

<sup>26</sup> Sobre a Comissão Construtora ver os álbuns **SA<sup>2</sup> CCNC-Alb. 02** – Álbum de Vistas Locais e das Obras Projetadas para a Edificação da Nova Cidade, Belo Horizonte (MG), [Entre 1895 e 1896], sem autoria;

**SA<sup>2</sup> CCNC-Alb. 03** – Comissão Construtora da Nova Capital, Belo Horizonte (MG), [189-], além das fotos avulsas da **CCNC**.

<sup>27</sup> KOSSOY, B. *op. cit.* p. 139.

<sup>28</sup> Foto **SI** – **079(03)**, [Tanques de guerra da Revolução de 1930], Uberaba (MG), 1930, dimensões: 16,8 x 22,4 cm, A Lusitania-Claudio de Souza Barros; ver também a foto **NCS-210**, [Estudantes e Professora em sala de aula], sem local, sem data, [Entre 1900 e 1910], dimensões: 18,0 x 23,9 cm.

<sup>29</sup> **PE-115**, Primeiro Tribunal da Relação de Minas Gerais, Ouro Preto (MG), 1891, dimensões: 49,5 x 37,5cm, sem autoria.

<sup>30</sup> COSTA, Helouise. *Da Fotografia de Imprensa ao Fotojornalismo*. Revista Acervo. Rio de Janeiro. v.6. n° 1-2, jan/dez 1993, p. 79.

Centro de Ensino Superior do Seridó – Campus de Caicó.

Publicação do Departamento de História e Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte

V.4 - N.7 - fev./mar. de 2003– Semestral

ISSN -1518-3394

Disponível em [www.cerescaico.ufrn.br/mneme](http://www.cerescaico.ufrn.br/mneme)

---

<sup>31</sup> O APM contém um álbum do DIP, com fotografias de Getúlio Vargas, Benedito Valadares, Gustavo Capanema, Marechal Dutra durante manobras militares, inaugurações, desfiles, festas e discursos oficiais.

#### **Formulário:**

Juno Alexandre Vieira Carneiro  
Rua João Lopes da Silva, 96, ap. 401, Bairro Vila Bretas  
Governador Valadares-MG  
CEP: 35032-210

Mestrando em História pela UFMG

**UNIVALE Universidade Vale do Rio Doce**– Núcleo de História Regional

(33) 3279-5089

(31) 9164-4159

e-mail: [nhr@univale.br](mailto:nhr@univale.br) / [junocarneiro@bol.com.br](mailto:junocarneiro@bol.com.br)

#### **Resumo:**

O presente artigo tem o propósito de divulgar o acervo fotográfico sob a guarda do Arquivo Público Mineiro, bem como discorrer sobre suas especificidades e relevância para a história e memória da fotografia em Minas Gerais

**Palavras-chave:** fotografia, arquivo, história