

Arquivos fotográficos como artefatos culturais

MARIA TERESA VILLELA BANDEIRA DE MELLO*

O objetivo deste trabalho é desenvolver uma reflexão sobre arquivos fotográficos enquanto artefatos culturais dotados de historicidade, marcados por interferências configuradoras e investidos de atributos conformadores de sentidos. Nossa perspectiva baseia-se fundamentalmente nos estudos sobre cultura material - que, nas últimas décadas, têm explorado as formas pelas quais os *objetos* e o *ambiente material* mediam as relações sociais – e, mais especificamente, ao campo da cultura visual que define as representações visuais como práticas de significação.

O pressuposto é de entender as imagens fotográficas como *coisas* que participam das relações sociais e, mais que isso, como *práticas materiais*. Dentro dessa abordagem, a fotografia é considerada não somente como documento mas também como um objeto material, ou seja, como um artefato cultural. Por sua vez, os arquivos fotográficos, ao invés de se configurarem enquanto fontes ‘passivas’ – sem identidade própria - cujo significado é definido a partir de relações assimétricas com outros objetos e/ou documentos que serviriam para confirmar determinadas hipóteses ou teorias, são aqui tomados como um espaço potencialmente criativo de força histórica.

A proposta é de se pensar *materialmente* os arquivos fotográficos levando-se em consideração que eles são estruturados através de uma série de práticas materiais altamente significativas e responsáveis por criar/constituir fontes históricas voltadas para a recuperação e transmissão da informação, permeadas por relações sociais.

Os arquivos fotográficos revelam vestígios dos sistemas de produção de significados num determinado contexto histórico a partir das formas pelas quais as fotografias foram recolhidas/adquiridas, armazenadas, organizadas e divulgadas. Além disso, levantam uma série de questionamentos sobre as redes de trocas simbólicas envolvidas e as respectivas ressonâncias para observadores/leitores/pesquisadores levando-se em consideração a noção de sociabilidade dos objetos.

* Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro/Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutora em História.

Essa perspectiva implica numa mudança fundamental no trato e na metodologia de trabalho com relação aos arquivos fotográficos na medida em que a ênfase das análises, leituras e interpretações das imagens deixa de ser permeada pelos seus conteúdos e incorpora seus contextos de produção, circulação e consumo.

Nesse sentido, a reflexão se desenvolve dentro de uma abordagem mais ampla que propõe a conceituação de fotografias enquanto documentos arquivísticos - síntese entre informação e suporte – que mantêm uma relação orgânica com o seu produtor institucional, definida pelas atividades que as produziram, isto é, pelo cumprimento de determinadas ações para as quais servem de veículo e a comprovação de que tais ações foram praticadas. As imagens fotográficas, portanto, constituem documentos resultantes das atividades desenvolvidas por órgãos, instituições, entidades ou pessoas, substratos das diversas ações empreendidas, e de forma inequívoca, ligadas às dinâmicas próprias do *locus* de sua produção e acumulação em arquivos e coleções.

Fotografia e conhecimento histórico

A crescente utilização de imagens como fonte para a História verificada nos últimos anos é decorrente de uma profunda reformulação nos paradigmas, objetos e métodos das Ciências Humanas, a partir da segunda metade do século XX. A influência da *École des Annales* e o surgimento de questionamentos relativos ao estatuto da História como forma de conhecimento, fizeram com que os historiadores ampliassem consideravelmente seus interesses e abordagens, produzindo ou descobrindo novos objetos, entre eles o corpo, o cotidiano, as mentalidades e a cultura material, ao lado da manutenção das antigas referências ao político, às estruturas econômicas e sociais. As fontes tradicionais de pesquisa revelaram-se insuficientes para dar conta dos temas que passaram a integrar o novo campo de trabalho do historiador e outros tipos de documentos foram incorporados a esse universo, dentre os quais a produção literária, os depoimentos orais e as imagens.

Essa renovação na História compreendeu, também, uma abertura conceitual e metodológica, aproximando-a das outras Ciências Humanas e estabelecendo um diálogo fundamental para a interpretação desses documentos, até então, pouco convencionais no

ofício do historiador, acarretando uma transdisciplinaridade que vem marcando e enriquecendo a produção nessa área, principalmente a partir da década de 1980.

Entretanto, como aponta Meneses (2003, p.12), ao se aproximar do campo visual, o historiador reteve, quase sempre, exclusivamente a imagem – transformada em fonte de informação, ignorando o potencial da visualidade como uma dimensão importante da vida social e dos processos sociais. Para ele, diferentemente da História da Arte, da Antropologia e da Sociologia, a História, como disciplina continuaria à margem dos esforços realizados no campo das demais ciências humanas e sociais, no que se refere não só a fontes visuais, como à problemática básica da visualidade. Sendo assim, enquanto as demais disciplinas desenvolveram uma tradição de uso documental da imagem a partir do reconhecimento de seu potencial cognitivo, a História continua a privilegiar a função da imagem com a qual ela penetrou suas fronteiras no final do século XX: o uso como ilustração.

Essa tendência – imagem como ilustração - torna-se mais forte ainda em relação às imagens fotográficas, em virtude de sua natureza mecânica e referencial. Por apresentar características como rapidez, exatidão e reprodutibilidade, a fotografia suscitou a crença de que seria uma técnica exata de reprodução do real. Essa idéia de ‘duplicação do real’ enfatizou o caráter objetivo da imagem fotográfica, encarada como o processo mais fiel e imparcial de representação da realidade que acompanhou seus usos em diversas áreas do conhecimento científico, inclusive a História, durante muito tempo. (Mello, 2007, pp. 10-11; Lacerda e Mello, 2003, p.540-541)

A noção de técnica exata de reprodução do real atribuída à fotografia foi reforçada por uma de suas características essenciais: a necessidade da presença física do referente (pessoa, objeto, tema) por ocasião da produção do registro. As questões relativas à natureza específica da imagem fotográfica acarretaram tanto o surgimento dos primeiros trabalhos na linha de uma teoria da fotografia quanto tiveram repercussões nas histórias e teorias da Arte e das demais Ciências Humanas. Essas discussões foram ampliadas e enriquecidas com o desenvolvimento, a partir da década de 1950, da semiologia e da semiótica, que terão enorme influência nos estudos envolvendo imagens visuais nas últimas décadas.

Entretanto, durante muito tempo, os historiadores, de maneira geral, ignoraram em larga medida, as fontes iconográficas enquanto tais. Restritos aos documentos escritos, só recorriam a elas sob a forma de ilustrações, muitas vezes tomadas como auto-evidentes e auto-explicativas, desprezando, por conseguinte, aquilo que tinham de mais significativo: suas relações com os momentos históricos nos quais vieram à luz.

Para Knauss, as leituras tradicionais da historiografia tendem a reconhecer somente as práticas de estudo da história que se assemelham ao modelo da história científica consagrada a partir do século XIX. Essas leituras caracterizam a constituição de uma memória disciplinar. Nesse percurso, definiu-se o uso das fontes escritas como padrão geral de avaliação das práticas de investigação histórica. O documento escrito se impôs como padrão de fonte histórica. A concepção de documento se definiu como prova dos fatos. Este modelo foi validado pela concepção cientificista de documento e traduziu a afirmação da objetividade do conhecimento como dado. Entretanto, a crítica contemporânea à concepção cientificista da história conduziu também à crítica da concepção correspondente de documento histórico e a revalorização das imagens como fontes de representações sociais e culturais. Nesse sentido, a historiografia contemporânea promoveu, em certa medida, um reencontro com o estudo das imagens. (Knauss, 2006, p.101-102)

O envolvimento contemporâneo com os questionamentos e as problematizações em torno da imagem resultou na construção de um novo campo interdisciplinar de pesquisa que tem como objeto de investigação a cultura visual. Este campo, também chamado de estudos visuais, institucionalizou-se na década de 1990, a partir dos Estados Unidos e da Inglaterra.

É importante observar que a emergência dos estudos sobre a cultura visual está marcada pela interseção com os estudos culturais. Foi no início dos anos de 1980 que o estudo da cultura se tornou central para as ciências humanas e conduziu a uma revisão do estatuto do social. Nesse contexto, o lado subjetivo das relações sociais ganhou espaço e consolidou uma tendência que passou a sublinhar o modo pelo qual a cultura – o sistema de representações – instigava as forças sociais de um modo geral, não sendo mero reflexo de movimentos da política ou da economia. A cultura visual seria,

portanto, um desdobramento do movimento geral de interrogação também sobre a própria cultura, em termos abrangentes. (Knauss, 2006, p.107)

O conceito de cultura visual não tem o mesmo sentido para os autores que se debruçaram sobre o tema: são escolas de pensamento diferentes, moldadas a partir de opções conceituais distintas, definindo diversas orientações de trabalho, nem sempre complementares. Entretanto, podemos identificar duas linhas principais de interpretação que definem a cultura visual, ora de modo abrangente, ora de modo estrito.

A definição abrangente aproxima o conceito de cultura visual da diversidade do mundo das imagens, das representações visuais, dos processos de visualização e de modelos de visualidade. Um de seus representantes, Mitchel (1994), utiliza-se da expressão *pictorial turn* para tratar a discussão teórica que se desenvolveu sobre a imagem. Esse termo é tomado emprestado do filósofo Richard Rorty, para quem a história da filosofia é marcada por uma série de viradas, ou reviravoltas, e que trata especificamente da chamada virada lingüística, ou *linguistic turn*, fenômeno que se verificou a partir do final da década de 1950, momento em que se passou a dar destaque na crítica das artes e das formas culturais aos diversos modelos de textualidade e discursos. Para Mitchel, o *pictorial turn* representaria a virada pictórica, enfatizando o figurado como representação visual. Ainda segundo este autor, o campo de estudos da cultura visual poderia ser definido como o estudo das construções culturais da experiência visual na vida cotidiana, assim como nas mídias, representações e artes visuais. O cultural é visto como a ordem de imagens e mediações que tornam a sociedade possível.

Martin Jay (Brennan & Jay, 1996), por sua vez, sublinha a importância assumida pelos ‘modos de ver’ e pela experiência visual como paradigma da nossa época apontando que o modelo de leitura de textos tradicional é recusado pelo novo paradigma e substituído por modelos de visualidade e de espectadores. O figurado resiste aos parâmetros da discursividade e impõe um modo de análise próprio que valoriza o estudo da percepção e abre o campo para interpretações históricas e culturais. Dessa forma, é fundamental não tomar a visão como um dado natural e questionar a universalidade da experiência visual: admitir a especificidade cultural da visualidade para caracterizar

transformações históricas da visualidade e contextualizar a visão. O advento da cultura visual seria, então, decorrente do fato de que não podemos mais separar os objetos visuais de seu contexto.

Tanto Mitchell quanto Jay tomam os estudos culturais como referência para a discussão sobre a cultura visual afirmando uma orientação de estudo comum que parte da definição das representações como práticas de significação. A centralidade estaria posta na cultura, uma vez que se considera que toda prática social depende dos seus sentidos.

Em outra direção, encontramos a linha de reflexão que define a cultura visual de modo restrito. Um dos principais representantes dessa linha é Chris Jenks (Jenks, 1995) que afirma que a cultura ocidental é definida pela centralidade do olhar. Esse ocularcentrismo estabeleceria a primazia do olhar como recurso para relacionar uma natureza exterior com uma mente interior, que traduziria a metodologia da observação e o princípio epistemológico do pensamento científico ocidental. A possibilidade de interrogação sobre o olhar ocidental parte do pressuposto de que os modos de ver são definidos como visões parciais do mundo que, por meio de representações visuais, reordenam o mundo a partir do olhar.

Mirzoeff (1999, p.1-33), por sua vez, enfatiza a necessidade do estudo da cultura visual se posicionar como o estudo crítico da cultura global da visualidade, sob domínio da mediação tecnológica baseada na imagem digital ou virtual. Para ele, o desenvolvimento recente da tecnologia digital seria a causa de mudanças culturais importantes que deram lugar à preeminência do visual na vida cotidiana. Nesse sentido, a cultura visual seria uma tática, uma forma de abordagem para estudar o modo de vida contemporâneo do ponto de vista do consumidor, interrogando como são buscadas informações e prazer por esse consumidor/receptor através da tecnologia visual ou dos aparatos concebidos para intensificar o olhar.

Apesar das diferentes escolas de pensamento e orientações de trabalho podemos dizer que o enfoque principal comum aos estudos visuais é a valorização da discussão sobre o papel do visual no mundo atual. É possível dizer que, a partir dos estudos culturais, o foco da cultura visual dirigiu-se para a análise da imagem como

representação visual, resultado de processos de produção de sentido em contextos culturais.

A postura que compreende o processo social como dinâmico e com múltiplas dimensões, abre espaço para que a História tome como objeto de estudo as formas de produção de sentido. O pressuposto de seu tratamento é compreender os processos de produção de sentido como processos sociais. Os significados não são tomados como dados, mas como construção cultural. Isso abre um campo para o estudo dos diversos textos e práticas culturais, admitindo que a sociedade se organiza, também, a partir do confronto de discursos e leituras de textos de qualquer natureza – verbal escrito, oral ou visual. (Knauss, 2006, p.100)

Sendo assim, os estudos visuais - seguindo a tradição dos estudos culturais - defendem que os sentidos não estão investidos nos objetos. Pelo contrário, o conceito de cultura visual sustenta o pressuposto de que os significados estão investidos nas relações humanas. O objeto individual é integrado numa ampla rede de associações e de valores que integram as competências visuais. (Knauss, 2006, p.114)

Uma das principais contribuições desse novo campo de investigação é a definição das representações visuais como práticas de significação. As imagens são ferramentas de percepção da produção de sentido. O tratamento que deve ser dado a elas supõe que esse significado, como produção de sentido, revela os elementos estruturais dos processos sociais.

Outro elemento fundamental, resultante do desenvolvimento do campo da cultura visual bem como da interdisciplinaridade entre as Ciências Humanas, é a noção de intertextualidade. O questionamento sobre a autonomia do visual e seus limites é colocado de modo a afirmar que a visão deve ser tratada como uma matriz que inclui outros sentidos. É assim que Mitchell (1994) condena a separação do verbal e do visual e afirma que a tensão entre a palavra e a imagem é insuperável. Ao propor o diálogo permanente entre representações verbais e representações pictóricas, ele sublinha que as representações visuais fazem parte de um conjunto entrelaçado de práticas e discursos.

Nesse sentido, Mitchell defende o estudo da imagem como um jogo complexo entre visualidade, aparatos, instituições, discursos, corpos e figuração. Cada um dos

termos indica um complexo conjunto de práticas subjacentes que tornam possível a imagem e sua capacidade de conter significado. Visualidade, aqui, se refere ao registro visual em que a imagem e o significado visual operam e, o aparato, diz respeito ao domínio do meio de expressão que condiciona a produção e a circulação das imagens.

Com relação às instituições, é importante observar as relações sociais organizadas em torno da imagem e sua circulação. Os corpos, por sua vez, remetem à necessidade de considerarmos a presença do observador/espectador, necessário nos circuitos da promoção do significado visual e, além disso, que alguém conduz o controle da imagem. O plano da figuração não permite esquecer que as imagens têm um papel privilegiado no sentido de representar ou figurar o mundo em formas visuais. No entanto, esses planos não podem ser tomados individualmente e devem ser considerados em termos de relações externas uns em relação aos outros.

Na mesma direção caminham os trabalhos de Marita Sturken e Lisa Cartwright (Sturken & Cartwright, 2001) quando observam que a experiência visual não se realiza de modo isolado, e que nós fazemos associações com outros tipos de imagens e outras áreas de nossas vidas informadas por imagens visuais. Os significados seriam produzidos através do processo de negociação entre os indivíduos dentro de uma determinada cultura, e entre indivíduos e os artefatos, imagens e textos criados por eles mesmos e pelos outros. A cultura é tomada como um processo fluido e interativo, fundamentado em práticas sociais e não apenas em imagens, textos ou interpretações. Nesse sentido, fundamentar o 'visual' na cultura visual não significa separar imagens da escrita, do discurso, da linguagem e de outros modos de representação e experiências. (Sturken & Cartwright, 200, p.1-9)

Surge, aqui, outra noção fundamental e que pode enriquecer as abordagens e análises em torno das imagens visuais, em especial, as fotografias. Trata-se da noção de *artefato cultural*, através da qual se pretende dar materialidade às imagens.

Para alguns autores (Meneses, 2002; 2003; Edwards, 2004; 1997; Wells, 1997), a abordagem mais interessante, atualmente, para se trabalhar com imagens é incluir a materialidade das representações visuais no horizonte das preocupações e entender as imagens como *coisas* que participam das relações sociais e, mais que isso, como

práticas materiais. Dentro dessa perspectiva, a imagem é considerada não somente como documento mas também como um objeto material, como um artefato cultural.

Segundo Meneses, é necessário ‘tomar’ as coisas visuais como *coisas*, que se prestam a diversos usos – entre os quais os documentais, conforme as situações. É preferível considerar a fotografia como parte viva de nossa realidade social. Vivemos a imagem em nosso cotidiano, em várias dimensões, usos e funções. O emprego de imagens como fonte de informação é apenas um dentre tantos (inclusive simultaneamente a outros) e não altera a natureza da *coisa*, mas se realiza efetivamente em situações culturais específicas entre várias outras.

A mesma imagem, portanto, pode reciclar-se, assumir vários papéis, ressemantizar-se e produzir efeitos diversos. (Meneses, 2003, p.29) As imagens contam apenas com atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente determinados atributos para dar existência social a sentidos e valores e fazê-los atuar: *é necessário tomar a imagem como um enunciado, que só se apreende na fala, em situação. Daí também a importância de retratar a biografia, a carreira, a trajetória das imagens.* (Meneses, 2003, p.28-29)

Em síntese, o que nos parece fundamental demarcar aqui é que a interface da História com outras disciplinas das Ciências Humanas e Sociais, característica de muitos trabalhos historiográficos recentes, tem se mostrado bastante profícua para uma melhor compreensão do estatuto da fotografia e para o estabelecimento de uma linha de reflexão sobre sua função como documento histórico. A resultante mais significativa dessa proposta transdisciplinar, para nossa abordagem, é a noção da fotografia como o resultado de um trabalho social de produção de sentido, fundamentado sobre códigos convencionalizados culturalmente. A fotografia:

“(...) é uma mensagem que se processa através do tempo, cujas unidades constituintes são culturais, mas assumem funções sígnicas diferenciadas, de acordo tanto com o contexto no qual a mensagem é veiculada, quanto com o local que ocupam no interior da própria mensagem.” (Mauad, 1996, p. 84)

Tomando essa premissa como ponto de partida, muitos historiadores têm se voltado para a análise das relações entre a fotografia e a História, seja na linha da própria história da fotografia, buscando estabelecer os vínculos e os processos de evolução da técnica fotográfica e sua inserção social – seus usos e funções –, seja investigando seu papel na construção do conhecimento histórico. O elemento em comum nesses trabalhos é o reconhecimento de que a fotografia é um ponto de interseção de várias ações e ordens de pensamentos relacionados à sua produção, publicização, consumo e ‘leitura’; ela é um signo visual, produzido e utilizado em contextos específicos e diferenciados. A imagem fotográfica não tem um sentido único, puro, imanente, encerrado em si própria. (Mello, 2007, p.12)

Nesse sentido, o maior desafio é estabelecer relações e nexos entre aquilo que, de maneira específica, caracteriza o ‘fotográfico’ (sua qualidade referencial), os discursos teóricos e as práticas metodológicas (oriundos de várias áreas do conhecimento) que propiciem o entendimento dos contextos de produção, circulação e consumo dessas imagens e auxiliem na sua interpretação.

Como aponta Mauad (2005, p.142), a compreensão da imagem fotográfica, pelo leitor/destinatário dá-se em dois níveis. O nível interno à superfície do texto visual, originado a partir das estruturas espaciais que constituem tal texto, de caráter não-verbal e o nível externo à superfície do texto visual, originado a partir de aproximações e inferências com outros textos da mesma época, inclusive de natureza verbal. Nesse nível, pode-se descobrir temas conhecidos e inferir informações implícitas.

A compreensão de textos visuais é tanto um ato conceitual (os níveis externo e interno encontram-se necessariamente em correspondência no processo de conhecimento) quanto um ato fundado numa pragmática, que pressupõe a aplicação de regras culturalmente aceitas como válidas e convencionalizadas na dinâmica social (Mauad, 2005, p.142).

A fotografia, juntamente com outros textos de caráter verbal e não-verbal, forma a textualidade de uma determinada época. As fotografias, assim como os demais textos históricos, não são autônomas e necessitam de outros textos para sua interpretação.

Dentro dessa perspectiva, para utilizarmos a fotografia como fonte histórica é fundamental a noção de *série*, série extensa e homogênea. Essa noção implica uma dinâmica entre as imagens que se relacionam seja em função de um tema, de uma missão fotográfica ou de um produtor e podem dar conta das semelhanças e diferenças entre si. Uma fotografia isolada, assim como qualquer outro tipo de documento, não pode dar conta do complexo significado do processo histórico.

Fotografia e arquivos

Cabe observar que, desde sua invenção, em meados do século XIX, a fotografia tornou-se objeto de colecionamento por parte de indivíduos, famílias e instituições. André Rouillé (2009) aponta para o fato de que apesar da fotografia, em si, não ser um documento, está provida de um forte valor documental baseado no seu dispositivo técnico, no âmbito de um regime documental da sociedade industrial. Para ele a fotografia é um dos documentos primordiais da modernidade dos diferentes estágios da sociedade industrial.

A modernidade da fotografia e a legitimidade de suas funções documentais apóiam-se nas ligações estreitas que ela mantém com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial. A radical modernidade da fotografia é a de ser uma máquina de ver e de produzir ‘imagens de captura’:

Captar, apoderar-se, registrar, fixar, tal é o programa deste novo tipo de imagem: imagem de captura funcionando como uma máquina de ver, e renovando, desse modo, o projeto documental. (...) A partir de suas propriedades mecânicas a fotografia permitiu a produção de um inventário exhaustivo do mundo visível, reduzi-lo em sua totalidade ao formato de um álbum. (Rouillé, 2009, p.36)

No que diz respeito ao surgimento das fotografias no universo dos arquivos, é possível observar sua utilização como registro das atividades de instituições desde a década de 1840 - ainda no tempo da daguerreotipia - como é o caso dos arquivos de fugitivos criminais das polícias que surgem inicialmente na Bélgica, na Suíça e no

estado norte-americano da Califórnia e da criação, em 1878, do serviço fotográfico do Hospital Salpêtrière em Paris, por Jean Martin Charcot, com o objetivo de auxiliar seus estudos no campo da psiquiatria e da neurologia. (FRIZOT, 1998).

Na medida em que a partir da segunda metade do século XIX a prática de produção e acumulação de registros fotográficos em escala institucional vai se desenvolvendo, observamos também, paulatinamente, o surgimento de um atributo que irá mudar o próprio estatuto da fotografia: trata-se da construção de seu valor de evidência e prova.

Segundo John Tagg, os termos “evidência” e “fotografia”, na segunda metade do século XIX, foram relacionados à emergência de novas instituições e novas práticas de observação e acumulação de registros, estas últimas exercidas pelos estados nacionais das sociedades industrializadas do período, como também por uma rede de instituições disciplinares em desenvolvimento que as adotam como práticas administrativas – como a polícia, as prisões, os asilos, os hospitais, os departamentos de saúde pública, as escolas e até o próprio sistema moderno de fábricas. Em cada um desses universos, o uso das imagens foi conformado às necessidades específicas, constituindo tipologias de imagens diferenciadas. (TAGG, 1993).

Nesse sentido, observa-se o uso da fotografia pelas agências de polícia e judiciárias como evidência, forma de prova, registro e informação visual. Em 1882 o serviço de identificação da polícia de Paris, sob a direção de Alphonse Bertillon, começa a fazer uso de descrições antropométricas e um estúdio fotográfico foi instalado sob sua autoridade em 1888. Cada acusado tinha seu registro fotográfico de face arquivado. (FRIZOT, 1998, p.264).

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

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

Em primeiro lugar, conforme apontado anteriormente, trata-se de analisar o estatuto das fotografias como documentos de arquivo, isto é, como suportes de informação de valor documental – informativo e probatório – produzidos e acumulados no cumprimento de funções regidas por atividades de natureza institucional. A noção de fotografia enquanto ‘documento de arquivo’ implica que, por um lado, ela está inserida na trama das relações da sociedade da qual faz parte e que não pode ser isolada do contexto histórico cultural do qual ela é ao mesmo tempo produto e fator constituinte. Por outro lado, ela está localizada no cerne de uma relação na qual influem diferentes elementos desde o percurso técnico sofrido quando da sua organização e descrição até as inúmeras mensagens, interpretações e apropriações, inclusive simbólicas, que podem sofrer. Esse documento não existe em abstrato ou em absoluto.

Ele é uma prova mediada por diversas relações: de um lado a sua geração/uso institucional, de outro lado a interpretação e tradução dessas funções na classificação documental; de um lado tudo aquilo que ela carrega enquanto índice (traço) do real e, do outro, sua leitura/interpretação feita pelo pesquisador. De um lado o documento é resultante de uma vontade institucional, fruto de uma determinada concepção de mundo. Porém, ao mesmo tempo, é vetor tanto de novas ações administrativas, como do entendimento do real.

Trata-se de investigar e tornar explícitos tanto o contexto de produção quanto os vínculos que ligam as imagens às funções que desempenham ao longo de sua trajetória como documento. Para além de uma análise sobre a fotografia como índice, como vestígio, como ‘rastro’, trata-se de desnaturalizar os arquivos e analisar essas imagens sob uma perspectiva histórica, buscando explorar o processo social de transformação de registros em fontes de pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BRENNAN, Teresa & JAY, Martin. (eds.) *Vision Context: reflexions and refractions*. New York: Routledge. 1996.

EDWARDS, E. & HART, J. (eds.). *Photographs Objects Histories: on the materiality of images*. London e New York: Routledge, 2004.

EDWARDS, Elizabeth (ed.). *Anthropology and Photography 1860-1920*. Yale University Press/The Royal Anthropological Institute: New Haven e London. 1997.

FRIZOT, Michel. (ed.) *A new history of photography*. Köln: Könemann, 1998.

KNAUSS, Paulo. "O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual". *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, jan-jun. 2006. p. 97-115.

MAUAD, Ana Maria. "Através da imagem: fotografia e história - interfaces." *Tempo*, vol.1, n.2, p.73-98, 1996.

MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. *Imagens da memória: uma história visual da malária (1910-1960)*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, 2007.

MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de; LACERDA, Aline Lopes de. 'Imágenes de la salud pública: la institucionalización del Instituto Oswaldo Cruz em Brasil' In *Dynamis – acta Hispânica ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustrandam*, Espanha: Editorial Universal de Granada. vol. 25, 2005.

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

MIRZOEFF, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. London/New York: Routledge, 1999.

MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory: essays on verbal and visual representation*.

Chicago/London: The University of Chicago press, 1994.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

STURKEN, Marita & CARTWRIGHT, Lisa. *Practices of Looking: na introduction to visual culture*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

TAGG, John. *The burden of representation: essays on pphotography and histories*. Minneapolis: University of Minesota Press, 1993.

WELLS, Liz (ed.). *Photography: a critical introduction*. Londres: Routledge, 1997.