



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Faculdade de Ciências Sociais

Roberta Mociaro Zanatta

O legado histórico nacional – memória, difusão e acesso: o caso da
Brasileira Fotográfica

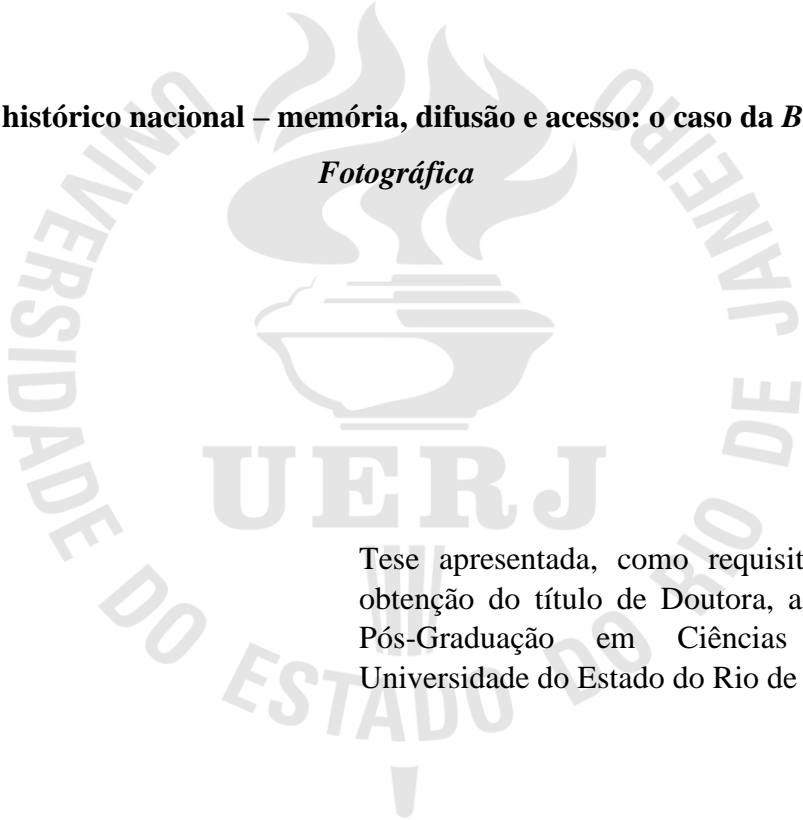
Rio de Janeiro

2019

Roberta Mociaro Zanatta

O legado histórico nacional – memória, difusão e acesso: o caso da *Brasiliانا*

Fotográfica



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Myrian Sepúlveda dos Santos

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

Z27

Zanatta, Roberta Mociaro.

O legado histórico nacional – memória, difusão e acesso: o caso da Brasileira Fotográfica / Roberta Mociaro Zanatta. – 2019.
190 f.

Orientadora: Myrian Sepúlveda dos Santos.

Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Ciências Sociais.

1. Ciências Sociais – Teses. 2. Brasileira Fotográfica – Teses. 3. Memória – Teses. I. Santos, Myrian Sepúlveda dos. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Ciências Sociais. III. Título.

CDU 3(81)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Roberta Mociaro Zanatta

**O legado histórico nacional – memória, difusão e acesso: o caso da *Brasiliانا*
*Fotográfica***

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 13 de dezembro de 2019.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Myrian Sepúlveda dos Santos (Orientadora)

Instituto de Ciências Sociais – UERJ

Prof.^a Dra. Helena Maria Bomeny Garchet

Instituto de Ciências Sociais – UERJ

Prof. Dr. Valter Sinder

Instituto de Ciências Sociais – UERJ

Prof.^a Dra. Rosane Manhães Prado

Programa de Pós-Graduação em Meio Ambiente - UERJ

Prof.^a Dra. Glaucia Kruse Villas Boas

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Eduardo Rodrigues Zanatta e Maria Aparecida Mociaro Zanatta, que despertaram minha curiosidade para o mundo.

À Myrian Sepúlveda dos Santos, querida amiga e orientadora, que tanto compartilhou comigo nesta tese e por quem tenho imensa admiração.

À Felipe Mattos de Andrade, por toda compreensão, amor e carinho.

À Cássio Loredano, a cada dia mais amigo e que generosamente revisou esta tese.

Ao IMS pela confiança e apoio, em especial a Sergio Burgi, Flávio Pinheiro, Elvia Bezerra, Gabriel Bevilacqua e Sergio Góes de Paula.

À UERJ, por me acolher por tantos anos e jornadas, sempre como uma instituição plural e reveladora de saberes e experiências.

Às amigas da UERJ e da vida Carolina Alves, Juliana Farias e Raíza Siqueira.

Aos amigos: Alessandra Castañeda, Andrea Ribeiro, Andrea Wanderley, Bárbara Villaverde, Bianca Rihan, Cecília Matos, Claudia Longue, Ellen Ropke, Fabiana Dias, Fernanda Monteiro, Frank Davies, Heloísa Lobo, Joanna Balabram, Josiene Cunha, Jovita Santos, Karen Longue, Licia Matos, Juliana Tillmann, Maria Isabela Mendonça, Maria Silvia Gomes, Mirna Aragão, Patrícia Rangel, Rodrigo Bozzetti, Vanessa Cavalcante e Thiane Koppe, que sempre me ajudaram e incentivaram.

Aos irmãos: Eduardo, Cláudia, César, Marco Antônio, Marcus Aurélio e Márcia.

E aos que apoiaram a realização desta tese: Rosane Manhães Prado, Wagner Aguiar de Souza, Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, Angela Bettencourt, Vinícius Martins, Ana Maria Camargo, Renato Lessa e Anina Guerra.

Obrigada!

#UerjResiste!

RESUMO

ZANATTA, Roberta Mociaro. **O legado histórico nacional – memória, difusão e acesso: o caso da *Brasiliana Fotográfica***. 2019. 190 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

O portal *Brasiliana Fotográfica* foi criado em 2015, como resultado da parceria entre a Biblioteca Nacional (Brasil) e o Instituto Moreira Salles. O portal é um meio de divulgação eletrônica que disponibiliza gratuitamente ao público acervos fotográficos provenientes de diversas instituições, relativos ao período da história do Brasil que se estende de 1830 a 1940. A presente tese tem por objetivo analisar esse portal, ou seja, sua construção, os agentes e antecedentes necessários para sua realização, assim como a formação e impacto de seu acervo na divulgação de suas imagens. A análise aqui desenvolvida prioriza alguns eixos de investigação. Foram analisados, inicialmente, os projetos e redes de relacionamentos envolvidos na construção do portal, bem como suas instituições fundadoras, Biblioteca Nacional e Instituto Moreira Salles. Outro importante foco de atenção foi dado às implicações decorrentes da parceria público-privada, estabelecida entre as instituições, e ao seu financiamento. A realização de entrevistas com os idealizadores, curadores e responsáveis pelo conteúdo e manutenção da *Brasiliana Fotográfica* foi fundamental neste processo. Para além do processo de idealização e construção do projeto, foram apresentadas suas práticas diárias de funcionamento e gestão; os primeiros acervos que integraram o projeto, critérios de seleção estabelecidos para a incorporação de fotografias ao portal; e algumas de suas possíveis leituras. A criação de *Brasilianas* tem antecedentes em nossa história, o que permitiu a comparação com diversas experiências de construção de caráter semelhante e a análise de mudanças ocorridas ao longo da história no que diz respeito ao modo de colecionismo e compreensão do papel desempenhado por importantes agentes desse universo de colecionismo. Investigo, ainda, a partir da produção iconográfica realizada no período colonial brasileiro e nas três primeiras décadas do século XX, o modo como foi realizada parte da construção do imaginário visual brasileiro a partir dessas obras. Algumas abordagens teóricas serão consideradas sobre a questão da identidade nacional, considerando a contribuição crítica considerável de autores pós-colonialistas às relações de poder inerentes à formação das nações. Finalmente, devido ao papel destacado do uso de novas tecnologias, analiso um diferencial desta nova *Brasiliana*: os impactos da difusão desses acervos por meio de sua digitalização e disponibilização *on-line*; os direitos e questionamentos envolvidos; e, os fatores que contribuíram para sua forte divulgação entre jornais, instituições de memória, pesquisadores e estudantes.

Palavras-chave: Fotografia. *Brasiliana*. Acervo Histórico. Memória. Identidade Nacional.

ABSTRACT

ZANATTA, Roberta Mociaro. **The national historical legacy - memory, diffusion and access: the case of Brasiliana Fotográfica.** 2019. 190 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

The *Brasiliana Fotográfica* portal was created in 2015, as a result of the partnership between the Biblioteca Nacional (Brazil) and the Instituto Moreira Salles. The portal is a means of electronic dissemination that makes available for free to the public photographic collections from various institutions, related to the period of Brazilian history that extends from 1830 to 1940. This thesis aims to analyze this portal, in other words, its construction, the agents and antecedents necessary for its realization, as well as the formation and impact of its collection in the dissemination of its images. The analysis developed here prioritizes some research axes. Initially, the projects and relationship networks involved in the construction of the portal were analyzed, as well as its founding institutions, Biblioteca Nacional and Instituto Moreira Salles. Another important focus was on the implications of the public-private partnership established between the institutions and its financing. Interviewing with the creators, curators and responsible for the content and maintenance of *Brasiliana Fotográfica* was fundamental in this process. In addition to the process of idealization and construction of the project, their daily operating and management practices were presented; the first collections that were part of the project, selection criteria established for the incorporation of photographs in the portal; and some of its possible readings. The creation of *Brasiliana* has antecedents in our history, which allowed the comparison with several experiences of similar character construction and the analysis of changes that occurred throughout history regarding the mode of collecting and understanding of the role played by important agents of this kind of collecting universe. I also investigate from the iconographic production carried out in the Brazilian colonial period and in the first three decades of the twentieth century, the way in which part of the construction of the Brazilian visual imagery was made from these works. Some theoretical approaches will be considered on the issue of national identity, considering the considerable critical contribution of postcolonial authors to the power relations inherent in the formation of nations. Finally, due to the prominent role of the use of new technologies, I analyze a differential of this new *Brasiliana*: the impacts of the diffusion of these collections through their digitization and availability online; the rights and questions involved; and, the factors that contributed to its strong dissemination among newspapers, memory institutions, researchers and students.

Keywords: Photography. *Brasiliana*. Historical Collection. Memory. National Identity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Rua São Bento, São Paulo, c. 1906.	60
Figura 2 -	Acondicionamento dos negativos no momento da retirada. Paquetá, Rio de Janeiro, 2018.	64
Figura 3 -	Caixa original dos negativos em vidro. Paquetá, Rio de Janeiro, 2018.	65
Figura 4 -	Esquina das ruas Pinheiro Freire e dos Colégios, atual Doutor Lacerda, Paquetá, Rio de Janeiro, 1925.	65
Figura 5 -	Vista da praia do Coqueiros e da praia Pintor Castagneto, Paquetá, Rio de Janeiro, 1925.	66
Figura 6 -	Capela de São Roque, Paquetá, Rio de Janeiro, 1925.	66
Figura 7 -	Paquetá, Rio de Janeiro, c.1890.	67
Figura 8 -	Praia dos Coqueiros, Paquetá, Rio de Janeiro, c.1884.	67
Figura 9 -	Família Mattos Vieira, Paquetá, Rio de Janeiro, 1925.	68
Figura 10 -	Casa de Anina Guerra que pertenceu a seu avô Manoel de Mattos Vieira, Paquetá, Rio de Janeiro, 2018.	68
Figura 11 -	Anina Guerra e Márcio Miranda Ferreira, Paquetá, Rio de Janeiro, 2018.	69
Figura 12 -	Rodrigo Bozzetti, Paquetá, Rio de Janeiro, 2018.	69
Figura 13 -	Início da rua Vira-Canto, atual Furquim Werneck, em frente da Estação das Barcas, Paquetá, Rio de Janeiro, 1925.	71
Figura 14 -	Secca de 1877-78. Ceará.	73
Figura 15 -	[Homens com deformidades nos membros inferiores e posterior recuperação], [s.l.], [188-].	73
Figura 16 -	Passagem de Zepelim sobre a Avenida Rio Branco. Rio de Janeiro, c.1935.	74
Figura 17 -	Túneis ferroviários. Estrada de Ferro Rio-Minas, c.1895.	74
Figura 18 -	Avenida Central, atual avenida Rio Branco, na altura da rua do Ouvidor com rua Miguel Couto, 1906.	75
Figura 19 -	"Épreuve N°2 (photographie)". Fotografia: Conjunto de rótulos para frascos farmacêuticos. Campinas, SP, 1833.	76
Figura 20 -	Anúncio da Livraria Kosmos Editora.	85
Figura 21 -	Vista detalhada da mata virgem próxima a Nova Friburgo, 1853.	94
Figura 22 -	Quadro de iniciativas Brasileiras.	99

Figura 23 - Biblioteca de Ana Maria Camargo, São Paulo, 26 set. 2017.	103
Figura 24 - Caça ao Tigre, 1835.	107
Figura 25 - Caboclo (índio civilizado), 1834.	107
Figura 26 - Vitrine com desenhos e gravuras dispostos lado a lado, em sua versão original e final. À esquerda, os originais colecionados por Steinmann e, à direita, as gravuras feitas a partir deles por Frédéric Salathé. São Paulo, 16 maio 2019.	108
Figura 27 - Aldeia de caboclos em Canta-gallo, Rio de Janeiro, 1834.	120
Figura 28 - Chefe dos Bororenos partindo para um ataque, 1835.	120
Figura 29 - Quitandeiras, Rio de Janeiro, c.1875.	122
Figura 30 - Imperatriz do Brasil, [s.l.], 1875 e Imperador do Brasil, [s.l.], 1875.	123
Figura 31 - Retrato - tipos negros, Recife, PE, c.1869.	124
Figura 32 - Imperador Dom Pedro II do Brasil com uniforme de Almirante, [s.l.], 1870.	126
Figura 33 - Conde D'Eu em uniforme militar, [s.l.], 1870.	126
Figura 34 - [Pedro II, Imperador do Brasil: retrato], [s.l.], [s.d.].	127
Figura 35 - Retrato de Dom Pedro II, [s.l.], 1875.	128
Figura 36 - Senhora na liteira com dois escravos. Salvador, c.1860.	129
Figura 37 - Galeria contemporânea do Brasil: Machado de Assis, [s.l.], 1884.	130
Figura 38 - Princesa Isabel, RJ, 1885.	131
Figura 39 - Sumaúma, AM, c.1875.	132
Figura 40 - Tamareira do Senegal no Jardim Botânico, Rio de Janeiro, c.1866.	133
Figura 41 - Vista de Manaus, c.1875.	133
Figura 42 - Índios Botocudo: foto 04. Santa Leopoldina, ES, 1909.	144
Figura 43 - Missa campal celebrada em ação de graças pela Abolição da escravatura no Brasil. Campo de São Cristóvão, RJ, 17/05/1888.	150
Figura 44 - Detalhe do palanque da Figura 45.	150
Figura 45 - Detalhe do palanque da Figura 45. Ao centro, de barba e cabelos escuros, Machado de Assis.	151
Figura 46 - Do natural ao construído: o Rio de Janeiro na fotografia de Marc Ferrez. <i>Post</i> publicado na <i>Brasiliana Fotográfica</i>	152
Figura 47 - Teatro, São João da Boa Vista, SP, c.1915.	154
Figura 48 - Vista geral da cidade, São João da Boa Vista, SP, c.1915.	154

Figura 49 - Antiga Igreja Matriz, atual Igreja do Rosário, São João da Boa Vista, SP, c.1915.....	155
Figura 50 - Jardim Público, São João da Boa Vista, SP, c.1915.....	155
Figura 51 - Vista parcial da cidade de Igarassu, PE, 1858.....	156
Figura 52 - Bosque Rodrigues Alves, Belém, PA, c.1910.....	157
Figura 53 - Baía do Rio de Janeiro, Brasil: vista panorâmica, 1910.....	158
Figura 54 - Partida para a colheita do café com carro de boi, Vale do Paraíba, c. 1885.	158
Figura 55 - Retrato de Nilo Peçanha, [s.l.], 1891.....	165
Figura 56 - Nilo Peçanha, [s.l.], [s.d]......	166

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A CONSTRUÇÃO DE UM PROJETO DE MEMÓRIA, DIFUSÃO E ACESSO.....	22
1.1 Redes de relacionamentos e projetos.....	24
1.2 Sobre a criação das instituições fundadoras da <i>Brasiliana Fotográfica</i>	45
1.3 Entre o público e o privado	48
1.4 Financiamento do projeto.....	51
2 O PORTAL BRASILIANA FOTOGRAFICA.....	54
2.1 <i>Brasiliana Fotográfica</i> – funcionamento e gestão.....	55
2.2 Os acervos da Biblioteca Nacional e do Instituto Moreira Salles	62
2.3 Critérios de seleção de acervos.....	72
2.4 <i>Brasiliana Fotográfica</i> : possíveis narrativas de um acervo.....	75
3 AS DIVERSAS BRASILIANAS – REGIMES DE CONSTRUÇÃO E HISTÓRIAS DE COLECIONISMO	79
3.1 1863 - <i>Brasilianas</i>	80
3.2 1920 (década) - Modernismo e brasilidade	81
3.2.1 <u>1931 - Coleção Brasiliana da Companhia Editora Nacional</u>	82
3.2.2 <u>1935 - Livraria Kosmos Editora</u>	83
3.2.3 <u>1936 - Coleção Brasiliana da José Olympio Editora</u>	86
3.2.4 <u>1940 - Biblioteca Histórica Brasileira</u>	87
3.3 1945 - A nacionalização da cultura e o fim do Estado Novo	87
3.3.1 <u>1958 - <i>Bibliographia Brasiliana</i> – Rubens Borba de Moraes</u>	89
3.3.2 <u>1965 - Galeria Brasiliana</u>	91
3.3.3 <u>2005 - Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin</u>	92
3.4 Panorama sobre iniciativas brasileiras.....	99
4 A CONSTRUÇÃO DAS IMAGENS DE BRASIL NO PROCESSO DE CONSOLIDAÇÃO DO IMAGINÁRIO NACIONAL.....	110
4.1 Colonizadores e pós-colonialistas	112
4.2 A construção do imaginário iconográfico brasileiro.....	118
4.3 De desenhos, gravuras e pinturas à fotografia	121
4.4 Fotografia, autoria e classificação	134

5	A INTERNET COMO LOCAL DE VIABILIZAÇÃO DA <i>BRASILIANA FOTOGRAFICA</i>	139
5.1	Acesso público para quem?	140
5.2	Brasiliana Fotográfica: reverberações	144
5.3	As publicações da <i>Brasiliana Fotográfica</i>	152
5.4	A reação do público	153
5.5	Acervos disponibilizados: direitos e questionamentos	160
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	168
	REFERÊNCIAS	173
	ANEXO - Iniciativas Brasileiras	183

INTRODUÇÃO

A relação entre o tema de pesquisa e o pesquisador

Em junho de 2002, um ano e meio após meu ingresso como estudante de graduação no curso de Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), tive a oportunidade de iniciar um estágio ligado à atividade de organização de documentos audiovisuais no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC-FGV). Trabalhei principalmente com acervos fotográficos, por quatro anos, sob a orientação da cientista social e doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) Monica Kornis. Conheci um pouco da história do Brasil através dessas fotografias, percorri parte da vida de Getúlio Vargas, vi homens da Coluna Miguel Costa/Prestes¹, sujos e barbados, em trajes típicos da região sul do país, comecei a prestar mais atenção aos acontecimentos políticos. Os fatos históricos que aprendi no colégio começaram a ganhar rosto, entendi que existem vários pontos de vista de um mesmo evento. Do CPDOC fui para a Casa de Oswaldo Cruz (COC), onde trabalhei por dois anos na organização do acervo da Fundação Serviços de Saúde Pública (FSESP). Nesse arquivo vi um pouco da região amazônica do Brasil, áreas remotas que ganharam o interesse dos americanos durante a Segunda Guerra Mundial, por sua abundância em borracha e minério. Porém, vi também doenças, como a malária e a febre amarela, responsáveis por dizimar grandes contingentes de soldados americanos e de migrantes que para lá iam. Sanear essas áreas virou tarefa fundamental para sua ocupação e mais uma vez pude aprender um pouco mais da história a partir das pistas de narrativas textuais e fotográficas deixadas para trás.

Após esta última experiência, fui convidada a assumir a coordenação da Área de Iconografia do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ). No MIS, trabalho e prazer se misturavam, pois a cada nova fotografia o Rio de Janeiro de Augusto Malta e de Guilherme Santos se mostrava, muitas vezes, quase irreconhecível, como era há mais de 100 anos atrás. As cantoras Carmen Miranda, Elizeth Cardoso e Nara Leão, entre outras, eram apenas algumas das estrelas desse acervo tão rico, que fez parte do meu dia a dia por mais

¹ “No início do século XX, no Brasil, ocorreram revoltas tenentistas, entre elas a Revolta dos 18 do Forte de Copacabana (1922), a Revolta Paulista (1924), a Comuna de Manaus (1924) e, por fim, a Coluna Prestes, que iniciou em 1925, tendo duração de dois anos. Todas as revoltas possuíam o mesmo ideal, lutar pelo fim da República Velha. A particularidade da Coluna Prestes perante as demais revoltas: foi a mais longa com a duração de dois anos e seu objetivo era realizar um levante da população contra o governo vigente.” Disponível em: <<https://www.infoescola.com/historia/coluna-prestes/>>. Acesso em: 01 jan. 2018.

alguns anos. Por fim, em 2012, passei a integrar a equipe da Coordenadoria de Fotografia do Instituto Moreira Salles (IMS), na qual permaneço até hoje.

Em 2015, o superintendente do Instituto Moreira Salles, Flávio Pinheiro, e o então diretor da Biblioteca Nacional (Brasil), Renato Lessa, firmaram a parceria que resultaria no portal *Brasiliana Fotográfica* – projeto do qual fiz e faço parte desde então. No Instituto gerencio o banco de imagens da área de fotografia e, recentemente, em 2019, assumi a coordenação de seu recém-criado Núcleo de Catalogação e Indexação. Trabalho diariamente com a organização do banco de dados, que hoje armazena cerca de 400 mil fotografias digitalizadas, juntamente com os demais integrantes da equipe², inserindo informações relativas à autoria, título, data, local e características físicas das imagens, obtidas junto aos originais fotográficos e por meio de pesquisas, para que sua identificação, acesso e recuperação sejam possibilitados. É nesse processo que é realizada uma primeira seleção de conjuntos e coleções que poderão ser disponibilizados na *Brasiliana Fotográfica*. Também é minha tarefa fazer uma última revisão nos dados das imagens antes de disponibilizá-las no portal.

Esse trabalho fez com que meu interesse de estudo se aprofundasse cada vez mais por questões relativas à memória, organização, preservação, acesso e difusão de acervos históricos digitalizados. Há cerca de sete anos venho estudando esses temas, bem como, participando de diversos congressos e seminários, como ouvinte e palestrante. Aliadas a isso, as Ciências Sociais trouxeram ferramentas fundamentais para refletir sobre a sociedade, suas relações de poder, conflitos e configurações, que se articulam através do tempo e de seus atores sociais. Considero o fato de ter tido a oportunidade de cursar a graduação, o mestrado e, agora, o doutorado em Ciências Sociais um grande privilégio. Assim como ter descoberto o universo dos acervos fotográficos e suas implicações não só nas ciências sociais como nos campos da memória e da história. É instigante pensar sobre os modos de vida, as relações entre classes sociais e as transformações políticas e urbanísticas das sociedades pelo viés das fotografias históricas.

Como minha atuação profissional se concentrou no campo da organização e difusão de acervos fotográficos, preocupei-me em desenvolver como tema de doutorado algo que pudesse não só motivar meu interesse acadêmico como também contribuir para minha formação profissional. A ampliação do acesso a arquivos históricos em sua interface digital constitui um tema de pesquisa extremamente rico, com o qual acredito poder contribuir com minha experiência aliada a estudos aprofundados no âmbito das Ciências Sociais.

² A equipe do Núcleo de Catalogação e Indexação do Instituto Moreira Salles é composta por Ana Clara Maio, Charlyne Scaldini, Josiene Cunha, Thaianie Koppe e Vanessa Cavalcante.

Por trabalhar diretamente com meu objeto de pesquisa, tento fazer o exercício de aproximação e distanciamento com mais cuidado do que se estivesse apenas estudando o tema. No entanto, entendo também que não sou a primeira pesquisadora a passar por isso e que todo contexto de pesquisa traz prós e contras, ora facilitando a inserção no campo e ora trazendo naturalizações das quais devemos fugir.

Produção acadêmica sobre o tema

Desde 2016, quando se iniciou a presente tese, venho buscando trabalhos que abordassem o portal *Brasiliana Fotográfica*. Nesse processo, fiz contato com Wendel Moura, estudante de graduação da Faculdade de Ciência da Informação, da Universidade de Brasília (UNB), que realizou a monografia *Análise, tematização e direcionamento de discurso da imagem fotográfica: um estudo de caso na coleção Biblioteca Nacional do Portal - Brasiliana Fotográfica* (2017). Wendel fez o exercício de selecionar dez fotografias disponibilizadas no acervo da *Brasiliana Fotográfica* e comparar sua indexação de palavras-chave com a possível indexação que receberiam, caso o catalogador utilizasse a Teoria da Tematização, aplicada por Wendel através da tabela desenvolvida por Ricardo Crisafulli Rodrigues, doutor em Ciência da Informação pela Universidade de Brasília. A Teoria da Tematização foi elaborada inicialmente pelo sociólogo alemão Niklas Luhmann, na década de 70, e leva em consideração a atribuição de temas que não estão dados na imagem, como seu contexto de produção e função, além de inferências subjetivas, como fome, alegria e tristeza, entre outras. Em sua pesquisa Wendel pode constatar que as imagens disponibilizadas na *Brasiliana Fotográfica* não consideram tais categorias.

Também em 2017, Mariana Acorse Lins de Andrade concluiu a dissertação *A fotografia em acervos de memória: uma discussão sobre seus elementos descritivos*, junto ao Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia (PPGB) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mariana buscou analisar a catalogação de fotografias nos repositórios digitais da *Brasiliana Fotográfica* e da Base Arch, da Casa de Oswaldo Cruz, com o objetivo de verificar se os padrões internacionalmente utilizados para a catalogação de documentos do *Código de Catalogação Anglo-Americano* (CCAA) estavam contemplados em seus acervos. Sua conclusão foi que a *Brasiliana Fotográfica* e a Base Arch não atendem a um mesmo padrão de campos e que a *Brasiliana Fotográfica* não utiliza integralmente os campos requeridos pela CCAA. Por fim, Mariana propõe um padrão mínimo de campos para descrição de fotografias

em repositórios digitais, semelhante ao recomendado pelo padrão *Dublin Core* simples, utilizado na *Brasiliiana Fotográfica* e que será visto no capítulo dois da presente tese.

Por fim, Jullyana Linhares Rocha apresentou em 2018 a monografia *O Papel do Arquivo na Construção de Memória do Movimento Feminista*: o portal *brasiliana.fotográfica*, ao Centro de Ciências Humanas e Sociais da Escola de Arquivologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (CCS-UNIRIO). Jullyana destacou a importância do papel do arquivista para a seleção e indexação de termos no processo de recuperação da informação. Para exemplificar seu ponto, utilizou a chave de pesquisa “Movimento Feminista”, demonstrando como foram recuperados poucos resultados de pesquisa com essa expressão, o que na sua visão mostra como essas fotografias não foram priorizadas na seleção dos acervos que compõem o portal *Brasiliiana Fotográfica*, ou como não foram indexadas por esse termo.

Esses trabalhos, encontrados ao longo de quatro anos de pesquisa, são todos recentes, assim como o próprio portal. O primeiro, proveniente da Ciência da Informação, o segundo da Biblioteconomia e o terceiro da Arquivologia, áreas ligadas ao estudo do registro e da recuperação da informação.

Eles trouxeram um enfoque interessante a propósito da importância do tratamento técnico da informação, mas não foram ao encontro dos objetivos desta tese, que são: reconhecer e analisar quais políticas e práticas foram empregadas no processo de construção do portal *Brasiliiana Fotográfica*. Ao longo deste trabalho ressalto a importância do portal como fonte de pesquisa pública, que pode contribuir para a construção de novas narrativas e interpretações a partir dos eventos, locais e pessoas que as fotografias retratam. Explicito as redes de relacionamentos e projetos que o antecederam; seu funcionamento, gestão e critérios para a constituição de seu acervo; compreender como foi produzida parte dos registros iconográficos e fotográficos, do período colonial até as primeiras décadas do século XX, e o seu papel para a construção do imaginário visual nacional, que perdura até os dias atuais; investigar a origem do termo *brasiliana* e como ele tem sido empregado e ressignificado ao longo do tempo, trazendo exemplos de diferentes coleções designadas como *brasilianas* e analisando alguns dos agentes desse tipo de colecionismo; e, por fim, a partir de seu espaço de atuação, *a internet*, apresentar algumas de suas reverberações e decorrências.

Se por um lado são poucos os estudos que têm como objeto de análise o portal *Brasiliiana Fotográfica*, por outro lado são muitos os que refletem sobre arte e cultura e seu impacto social. Esta tese procura contribuir para o campo de discussões em torno da disponibilização de acervos memoriais digitalizados em repositórios *on-line*. A *Brasiliiana Fotográfica* faz parte de um contexto mais amplo de iniciativas que têm como objetivo a disponibilização de acervos

digitalizados de museus, bibliotecas e de centros de memória e documentação. À medida que esses documentos se tornam acessíveis em formato digital e *on-line*, um maior número de análises, identificações e reinterpretações é possibilitado. O que resulta em releituras não só dos documentos em questão, como da própria história e de seus desdobramentos sociológicos, políticos e antropológicos, no contexto da época e dos costumes que retratam.

Sobre a relevância da pesquisa

Esse processo de disponibilização *on-line* de acervos vem acompanhado de um debate significativo sobre seu impacto na forma de pesquisar e produzir trabalhos que interpretem e reflitam sobre as sociedades. Podemos afirmar que novas tecnologias presentes em coleções como a *Brasiliiana Fotográfica*, ou ainda, a *Europeana Collections* e a Biblioteca Digital Luso-Brasileira, permitem a centralização de acervos provenientes de diferentes instituições, o que tem um duplo impacto. Por um lado, facilita a pesquisa e o acesso a documentos e informações que antes estavam disponíveis apenas para aqueles que podiam se dirigir a determinado centro de pesquisa ou museu. Anteriormente, era necessário sair de casa, viajar e, em alguns casos, dedicar muito tempo para encontrar determinado documento, como nos relata Sergio Burgi, coordenador a área de fotografia do Instituto Moreira Salles e curador do portal *Brasiliiana Fotográfica*:

Eu me lembro que nos anos 1980, quando estava estudando nos Estados Unidos, tinha uma questão de ordem de reflexão sobre pesquisa, sobre o universo fotográfico no período analógico, que se você quisesse fazer uma pesquisa de fôlego sobre um determinado tema a maneira de fazer era: agendar visitas a várias instituições, dizer o seu interesse, ter acesso parcial ou total a algo próximo daquele tema, ou o que as pessoas entendiam ter uma relação com aquele tema que você estivesse pesquisando. Aí você teria que olhar tudo aquilo analogicamente, as fotografias, fichas com thumbnails, com contatos, manuscritos e tal, fazer anotações em caderno, descrever muitas imagens, porque ou não se era autorizado a fotografar e reproduzir, ou custava caro ter uma reprodução só para pesquisa, e mesmo que se fotografasse com uma câmera de filme, você faria só alguns filmes. Então, a pesquisa em imagens tinha essa restrição e mesmo assim se fizeram pesquisas importantes. Esse momento atual da convergência para uma única plataforma de múltiplos acervos, em um formato onde tudo está disponível em um toque de dedos, onde posso salvar eletronicamente resultados variados de pesquisa e imprimir, comparado a essa descrição de 30 anos atrás é um grande avanço. (BURGI, 2018, f. 10)

Por outro lado, podemos dizer que a centralização de informações dá um especial poder àqueles que detêm o controle sobre conjuntos de imagens e, com ele, a capacidade de organização e exposição ao público.

A *Brasiliiana Fotográfica*, entre as iniciativas de disponibilização de acervos existentes no Brasil, é a única, até então, dedicada exclusivamente a fotografias históricas. Ela foi lançada

em abril de 2015, a partir de parceria firmada entre as esferas pública e privada, ou seja, entre a Biblioteca Nacional e o Instituto Moreira Salles, ambos detentores de conhecidos e respeitados acervos fotográficos.

Um dos principais objetivos do portal é reunir obras completas de fotógrafos do século XIX, tais como, Marc Ferrez, Georges Leuzinger e Guilherme Gaensly, entre outros. A representação do Brasil que é priorizada é aquela deixada por importantes fotógrafos, grande parte deles estrangeiros, que fixaram seu olhar sobre a nação que se constituía.

O portal promove um espaço de compartilhamento de acervos, iniciativa que partiu das duas instituições citadas, mas que em um segundo momento passou a agregar outras: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha, *Leibniz-Institut fuer Laenderkunde*, Leipzig, Arquivo Nacional (Brasil), Museu da República, Casa de Oswaldo Cruz – Fiocruz (COC), Casa de Rui Barbosa, Museu Histórico Nacional e Fundação Joaquim Nabuco.

É importante ainda ressaltar que embora parte das fotografias disponibilizadas na coleção seja do século XX, todas as fotografias do portal têm sua data de produção anterior à década de 1940. Além disso, foram produzidas no Brasil e na maior parte dos casos integram coleções sediadas no Brasil.

Organização dos capítulos

Esta tese pode ser entendida como parte de um universo amplo de debates em torno de temas caros à preservação, memória, difusão e acesso a documentos históricos fotográficos, bem como um convite à reflexão a propósito das sociedades, suas práticas e discursos.

Museus e arquivos digitais são instituições que lidam com símbolos do passado que podem ser acessados e reformulados de forma muito rápida e para uma audiência muito ampla. Eles abrem espaço para uma nova agenda de temas e responsabilidades nas disputas pelo poder. Os conteúdos das narrativas expostas podem ser acessados e reformulados em qualquer lugar do globo. O reconhecimento de que o controle das imagens e narrativas sobre o passado faz parte da construção da cidadania apenas começou (SANTOS, 2015: pg: 12).

Os capítulos foram estruturados de modo a atender ao desenvolvimento dos objetivos propostos e trocar referências complementares entre si. No primeiro capítulo, “A construção de um projeto de memória, difusão e acesso”, mapeio as redes de relacionamentos e projetos envolvidos na construção do portal, a partir das entrevistas realizadas e da pesquisa empreendida. As instituições fundadoras da *Brasiliiana Fotográfica* serão apresentadas, assim como os termos para o estabelecimento da parceria público-privada e do financiamento do

projeto. Será possível perceber influências familiares comuns, formações profissionais que se cruzam e projetos realizados anteriormente em parceria entre alguns dos entrevistados.

No seu estudo sobre a memória e o esquecimento, o historiador Michael Pollak destaca a importância do resgate do passado a partir dos vestígios deixados ao longo das trajetórias de grupos e de indivíduos, com histórias que não estão compreendidas na historiografia oficial. Seu trabalho, *Memória, esquecimento, silêncio* (1989), é a propósito das memórias subterrâneas em oposição à memória “hegemônica”, “oficial”, consolidada a partir da construção dos grandes eventos históricos, seus personagens e fontes, que são veiculados por instituições oficiais como museus, bibliotecas e monumentos. Pollak trata da emergência de outras narrativas como os depoimentos de história oral e a sua importância na desconstrução dos discursos históricos oficiais, dando voz às demais versões e interpretações de fatos sociais, apreendidos e vividos de diferentes modos por determinados segmentos da sociedade.

No caso da *Brasiliense Fotográfica*, apesar de ampliar o acesso às fotografias de coleções institucionais, ela ainda assim compreende um universo de imagens que fazem parte da construção da memória oficial a que temos acesso. Foram as escolhidas para serem guardadas e preservadas em coleções públicas ou particulares, como diria Walter Benjamin (1985), é a memória dos vencedores, ou, as memórias que sobreviveram. Para Benjamin, arquivos e monumentos são a expressão das vozes da história contadas pelos grupos que se sobrepuseram a outros, os tornando incapazes de registrar suas lutas e perspectivas da maneira como gostariam, pois foram derrotados ao longo da história. Segundo o autor:

Para os teólogos medievais, a *acedia* era o primeiro fundamento da tristeza. Flaubert, que a conhecia, escreveu: "Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage". A natureza dessa tristeza se tomará mais clara se nos perguntarmos com *quem* o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1985, pg:225)

Para tornar mais complexa a questão da autoria, podemos lembrar o ponto de vista defendido por Michel Foucault (2000;2006) de que “a autoria não existe”, ou seja, mesmo em obras assinadas e com autores “oficialmente” reconhecidos, Foucault ressalta que as ideias já

estariam presentes na sociedade e que o “autor” não teria a capacidade da invenção, mas a de “transcrição” das ideias existentes em suas obras. Seja pelo viés da criatividade, seja por aquele que ressalta a reprodução de múltiplas estruturas, compartilho a ideia de que não há uma autoria única e determinada, o que também pode ser pensado com relação à seleção das fotografias.

Ao longo da tese serão consideradas as ponderações de autores como Benjamin e Foucault, sempre úteis a uma leitura crítica. Esta pesquisa, contudo, tentará considerar simultaneamente a produção das imagens e seus limites. Contemporaneamente autores como Pierre Bourdieu tentaram conciliar os processos de produção e reprodução social. A partir dos conceitos de *habitus* e de *campo*, por exemplo, Pierre Bourdieu (1983;1996;2006;2010) propôs uma relação permanente entre a produção e a reprodução de ideias e relações. Sem que os conceitos de Bourdieu sejam diretamente utilizados, as análises aqui realizadas contemplarão práticas sociais, projetos, rede de relações e contextos envolvidos na construção do portal. Procuramos compreender quem foram os diversos idealizadores, curadores e gestores da *Brasiliiana Fotográfica*, suas experiências profissionais e trajetórias de vida, como também as diversas estruturas históricas e contemporâneas em que se inserem. Enquanto uma abordagem interpretativa, em que pese a ambição de alcançar diversas dimensões do objeto analisado, consideramos sempre a parcialidade do conhecimento adquirido.

Assim sendo, iniciamos a pesquisa com diversas entrevistas com indivíduos que participaram direta ou indiretamente do processo de constituição da *Brasiliiana Fotográfica*. Procuramos também mostrar que o acervo fotográfico e os textos disponíveis na *Brasiliiana Fotográfica* são o resultado de uma seleção múltipla e diversificada de documentos, por uma equipe de profissionais ligada ao projeto. Esse processo seletivo também envolve as capas de livros e periódicos, as escolhas do que será encaminhado para as divulgações na imprensa, ou, simplesmente, seleções de acervo para ilustrar determinado ponto de vista. É necessário analisar no interior de uma instituição a existência de diversos processos seletivos, que são decorrentes de arranjos documentais e de curadorias diversas em relação às abordagens lançadas sobre os arquivos e a maneira como o conhecimento neles contido é transmitido. Esses são processos múltiplos e diversificados.

É justamente a partir da percepção dessa diversidade formativa que o segundo capítulo, “O portal *Brasiliiana Fotográfica*”, se organiza. Nele procuramos mostrar como o portal funciona em sua prática diária e como é realizada sua gestão. Os acervos da Biblioteca Nacional e do Instituto Moreira Salles foram os primeiros a dar início ao próprio acervo da *Brasiliiana Fotográfica*, o que será demonstrado, assim como os critérios de seleção utilizados.

Para um maior entendimento de como os acervos chegaram às instituições será contado o caso da doação da coleção Antônio Manoel de Mattos Vieira ao Instituto Moreira Salles, ocorrida em 2018 e que veio a integrar o acervo do portal em 2019. Nesse capítulo abro a reflexão para as possíveis narrativas contidas no acervo da *Brasiliana Fotográfica*, que pode ter múltiplas leituras quando analisado em diferentes sequências e direções, assim como seus *posts* semanais. Apesar de toda a intencionalidade presente nos processos seletivos, os acervos sempre guardam a abertura a novas interpretações.

A *Brasiliana Fotográfica* apresenta em seu acervo fotografias desconhecidas do grande público, de fotógrafos não identificados; ela dá visibilidade a uma pluralidade de memórias e olhares sobre o Brasil. As fotografias trazem fragmentos de organizações sociais e de modos de vida, que ajudam a compreender o passado e o presente, mas que também trazem dúvidas, pois muitas vezes encontram-se desordenadas, com partes faltantes, esmaecidas – muitas são as suas lacunas. Frequentemente não se sabe quem são os retratados e nem a qual contexto específico a imagem se refere, mas se pode iniciar o trabalho de identificação a partir de um detalhe arquitetônico, do modo de vestir, do tipo de comércio, ou, de outras características do tema fotografado.

Portanto, por mais idealizadas e organizadas que possam ser, as fotografias trazem sempre com elas um potencial de releitura. Destacamos aqui a reflexão feita por Jacques Derrida (2001) sobre a formação de arquivos. Ao se referir às coleções, o filósofo francês nos diz que o modo como os documentos são organizados interfere diretamente na leitura de quem os consulta. Contudo, continua ele, embora os arquivos sejam constituídos segundo determinados objetivos e princípios, é importante perceber que eles contêm mais informações do que aquelas que lhes são atribuídas.

Após compreender quais os processos envolvidos na construção do portal, o capítulo três desta tese, “As diversas Brasilianas – regimes de construção e histórias de colecionismo” procura situar o projeto da *Brasiliana Fotográfica* em meio a outras iniciativas históricas similares em um processo mais amplo de construção da nação a partir de imagens. Procuo demonstrar como o termo brasiliana foi inicialmente definido e utilizado para compreender um conjunto de livros e documentos relativos ao Brasil. No decorrer desse capítulo será possível notar algumas mudanças havidas ao longo do tempo. Nas últimas décadas o conceito “Brasiliana” se tornou mais abrangente, sendo empregado também para designar fotografias e outros tipos documentais. Demonstro também como se estrutura parte da rede de pessoas e práticas no universo do colecionismo de brasilianas. Sintetizo o capítulo listando iniciativas envolvendo o colecionismo de brasilianas, de 1931 a 2018, apresentadas em um quadro, em

ordem cronológica, derivado de verbetes elaborados e apresentados na íntegra no Anexo. São bibliotecas de colecionadores de obras brasileiras que se mantiveram reunidas e que foram trazidas a público, uma vez que passaram a integrar acervos de instituições memoriais e de universidades. Parte dessas coleções foi publicada em catálogos, repositórios digitais e em coleções de editoras e livrarias que se dedicaram ao tema.

O capítulo quarto, “A construção das imagens de Brasil no processo de consolidação do imaginário nacional”, apresenta uma leitura crítica das iniciativas relacionadas à construção da “nação brasileira”, presentes em coleções Brasileiras. Investigo como as imagens do Brasil realizadas desde o período colonial até as primeiras décadas do século XX foram exibidas em livros, exposições e documentários, consolidando parte de nosso “imaginário nacional”. São conhecidas as reflexões de Benedict Anderson, no livro *Comunidades imaginadas* (1983), a propósito do desenvolvimento do mercado editorial como elemento contributivo para a consolidação do imaginário nacional e o consequente fortalecimento do sentimento de pertencimento da população a uma comunidade, a uma nação. Gravuras, pinturas e fotografias realizadas no Brasil durante o século XIX e início do XX, para publicações e estudos estrangeiros e nacionais, tiveram função semelhante, à medida que foram utilizadas de forma a consolidar um imaginário visual que perdura até os dias atuais.

No entanto, mesmo fazendo uso dos argumentos de Anderson, não deixo de considerar as críticas existentes aos diversos processos de construção das nações modernas, trazidas em grande parte por autores também reconhecidos como pós-colonialistas. Desdobrando as considerações feitas inicialmente por Edward Said, em *Orientalismo* (1978), diversos autores têm denunciado como os países colonizadores impuseram sua visão de mundo e cultura aos povos por eles colonizados. Refiro-me a autores como Dipesh Chakrabarty (2000), Homi Bhabha (1998), Arturo Escobar (2010) e Walter D. Mignolo (2005). Este último, por exemplo, chama a atenção para o papel desempenhado pelas teorias europeias que estabeleciam uma hierarquia entre raças, ao longo do século XIX, na formação de nações latino-americanas.

As expedições e comissionamentos de naturalistas, artistas viajantes e de fotógrafos da Casa Imperial produziram vasta iconografia, na forma de desenhos, gravuras, pinturas e fotografias de um Brasil construído e idealizado para que fosse conhecido e explorado, principalmente, pelos europeus. Algumas observações são essenciais. Não podemos deixar de considerar que seu acervo é resultado de uma reunião de fotografias que privilegiam regiões do Brasil que são ou foram centros econômicos e de poder, como Rio de Janeiro, São Paulo e Pernambuco, em detrimento de outros, como Amapá e Rondônia, que ainda não possuem imagens disponíveis no portal. A produção fotográfica da segunda metade do século XIX, até

meados do XX, foi em grande parte realizada por fotógrafos europeus, como Marc Ferrez, Georges Leuzinger e Joaquim Insley Pacheco, para atender a demandas de governantes e de projetos editoriais, dentro e fora do país. Esse olhar está presente no acervo. A coleção, contudo, como uma fonte de documentação fotográfica, pode possibilitar que novos acervos sejam incorporados e que as narrativas sejam reconstruídas.

No capítulo quinto, concluindo esse trabalho, apresento os desdobramentos referentes ao local de realização da *Brasiliiana Fotográfica*, a *internet*. Trago questões relativas a quem tem acesso a ela no Brasil (WAISELFISZ, 2007) e como é o seu uso. Quando se pensa em ampliação ao acesso à informação, mediado pelo uso das novas tecnologias, encontramos autores que defendem esse novo contexto, como Silveira (2003); e outros que fazem duras críticas a ele, como Bauman (1999) e Eco (2015). O primeiro defende a tecnologia, por propiciar o maior acesso à *internet* e ao uso de *softwares* livres, por exemplo, constituindo-se desta forma como uma poderosa ferramenta de redução da desigualdade e de redistribuição econômica. Já Bauman e Eco acreditam que essa mesma tecnologia traz consigo um cenário de instabilidade e de não confiabilidade da informação, que pode contribuir para a propagação de preconceitos e da ignorância. Novamente, consideramos as críticas realizadas como advertência aos processos em curso, sempre abertos a múltiplas possibilidades. Nesse capítulo serão vistas algumas das reverberações de notícias e *posts* publicados a propósito da *Brasiliiana Fotográfica* e o aumento da demanda por parte do público pelo uso e acesso às fotografias, assim como seus questionamentos acerca dos direitos das imagens. Por fim, demonstro como a difusão desses acervos históricos pode trazer novas construções, apropriações e leituras.

1 A CONSTRUÇÃO DE UM PROJETO DE MEMÓRIA, DIFUSÃO E ACESSO

Neste primeiro capítulo busco analisar, a partir das entrevistas realizadas com os idealizadores e gestores do portal *Brasiliana Fotográfica*, como esse projeto se constituiu e foi colocado em prática. Para tal, apresento as redes de relações sociais e de trabalho pré-existentes entre eles, assim como alguns dos antecedentes que possibilitaram seu envolvimento com a preservação de documentos memoriais, no caso fotografias, sua organização, digitalização e disponibilização *on-line*. Apresento as instituições fundadoras do portal, Biblioteca Nacional e Instituto Moreira Salles, como foi possível o estabelecimento de uma parceria entre elas, visto que uma é pública e a outra é privada, e qual foi a divisão e alocação de recursos financeiros para a execução do projeto.

Para a realização do capítulo, entre 2014 e 2019, foram acompanhadas as reuniões entre os integrantes do projeto, em um primeiro momento, para sua elaboração e, em um segundo momento, para o acompanhamento de sua gestão. Foram realizadas entrevistas com os responsáveis pela criação e execução do portal, entre 2017 e 2018. Os conceitos de *habitus* e de *campo* de Pierre Bourdieu (1983;1996;2006;2010) foram importantes para pensar as redes de relacionamentos, experiências e trajetórias de vida que envolvem os idealizadores, curadores e gestores do portal. No intuito de buscar um melhor entendimento sobre o que caracteriza uma parceria público-privada recorro a Sundfeld, (2007), Hall (2014) e Martins (2013), que se dedicaram a analisar esse tipo de parceria no Brasil e no exterior, mais especificamente na Inglaterra, destacando pontos positivos e negativos para sua implementação.

Detalho um pouco mais a seguir sobre as entrevistas utilizadas nesse capítulo:

A entrevista com Flávio Pinheiro, superintendente do Instituto Moreira Salles e um dos idealizadores do projeto *Brasiliana Fotográfica*, foi realizada no dia 9 de maio 2017, na sede do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, Casa da Gávea. A entrevista teve uma hora e dezesseis minutos de duração. Flávio me recebeu após agendarmos dia e hora, respondeu às perguntas e contou sobre o surgimento de seu interesse e envolvimento pela área cultural, em especial, por projetos que têm como plataforma de difusão a *internet*. Falou também como foi o início de sua trajetória como colecionador de discos de música clássica.

O professor Renato Lessa me recebeu para entrevista em 25 de maio de 2017, em sua sala no Departamento de Direito da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), do qual é professor de filosofia política. A entrevista durou cerca de 50 minutos. Renato desde 2015 não ocupa mais a presidência da Biblioteca Nacional. Ele contou como foi convidado a assumir o cargo e algumas das questões que enfrentou. Mesmo tendo presidido a

Biblioteca por apenas três anos, Renato conseguiu nesse período desenvolver e implementar projetos como o da *Brasiliana Fotográfica*.

Angela Monteiro Bettencourt, então coordenadora da Biblioteca Nacional Digital, concedeu sua entrevista para a presente tese em 1 de julho de 2017, em sua sala na Biblioteca Nacional. Ela falou ao longo de 53 minutos sobre sua trajetória profissional, dos projetos que participou e de sua maior realização, que foi a BN Digital. Com esse relato, Angela abarcou um amplo panorama de iniciativas de digitalização e disponibilização de acervos *on-line*. Ela deixou de ocupar o cargo em 2019 tendo como seu sucessor Joaquim Marçal Ferreira de Andrade.

Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, atual coordenador da BN Digital e curador do portal *Brasiliana Fotográfica*, juntamente com Sergio Burgi, gravou entrevista no dia 3 de julho de 2017, em uma de suas idas ao Instituto Moreira Salles, onde parte do acervo da coleção de seu pai, Olímpio de Souza Andrade, se encontra depositada. Joaquim Marçal, assim como Angela, contou sobre sua trajetória ligada à fotografia, pontuando projetos e iniciativas de que participou em âmbitos nacional e internacional. Ele também expressou ao longo de 1 hora e 10 minutos parte de suas expectativas e críticas com relação a *Brasiliana Fotográfica*.

A entrevista de Sergio Burgi, coordenador da Área de Fotografia do Instituto Moreira Salles e curador do portal, foi no dia 9 de março de 2018 e se dividiu em duas partes, a primeira com 42 minutos de duração e a segunda com 40. Sergio há décadas se dedica integralmente ao trabalho junto a acervos fotográficos e há 20 anos está no Instituto. Em seu depoimento Sergio falou de sua carreira, dos anos em que estudou nos Estados Unidos, de projetos ligados à área de conservação fotográfica no Brasil e trouxe reflexões sobre o contexto de produção e leitura das fotografias exibidas na *Brasiliana Fotográfica*.

Cronologicamente a última entrevista realizada, entre os fundadores e colaboradores da *Brasiliana Fotográfica*, foi em 23 de julho de 2018, com Andrea Wanderley, editora e pesquisadora do portal, que trabalha no Instituto Moreira Salles, Casa da Gávea. Foram 30 minutos de gravação durante os quais Andrea falou de seu papel como pesquisadora e editora dos *posts* da *Brasiliana*, do público amplo que deseja alcançar e do processo de edição e produção de textos semanais pelos quais é responsável.

Ao longo das entrevistas foi possível observar que as iniciativas mais citadas pelos entrevistados, além da própria *Brasiliana Fotográfica*, foram o Plano Nacional de Microfilmagem, o Pro Foto, a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e a BN Digital. Esses projetos, apesar de convergentes, possuem trajetórias próprias e foram responsáveis por processos de digitalização de grandes volumes de acervo, muitas vezes reunidos ao longo de

décadas e provenientes de diferentes instituições. Compreender esse contexto mais amplo e anterior à *Brasiliiana Fotográfica*, de disponibilização de acervos digitalizados em plataformas *on-line*, é fundamental para o entendimento de quem são seus promotores e da conjuntura na qual a *Brasiliiana* foi estabelecida. Contudo, considero a *Brasiliiana Fotográfica* como uma decorrência dessa rede de conexões e de projetos anteriores e paralelos a ela, como será demonstrado.

1.1 Redes de relacionamentos e projetos

Pierre Bourdieu nasceu em 1930 na França. Sociólogo, elaborou ao longo de sua trajetória profissional importantes conceitos, como *campus*, *habitus* e *gostos*, utilizados em pesquisas e investigações nas quais o reconhecimento de códigos de conduta e de signos de distinção entre integrantes de um mesmo campo permitiram não só identificar e posicionar seus agentes, como também melhor compreender suas práticas e ações no interior desse campo. Entre os trabalhos de Bourdieu, destaco aqui *Gostos de classe e estilos de vida* (1983), *As regras da Arte* (1996), *A distinção: A crítica social do julgamento* (2006) e *O poder simbólico* (2010), por tratarem de esferas de compartilhamento de gostos, conhecimentos e de espaços de circulação que podem ser aplicados também ao universo que envolve o projeto da *Brasiliiana Fotográfica*.

Esse universo é composto por pessoas com formação universitária, a maioria com pós-graduação, que atuam em campos ligados a literatura, fotografia, arte, acervos memoriais, jornalismo e ensino universitário. Trabalham em instituições culturais reconhecidas por seus importantes acervos, Biblioteca Nacional e Instituto Moreira Salles (IMS), a primeira pública e a segunda privada. Nesse contexto, a *Brasiliiana Fotográfica* é apresentada aqui como um espaço de confluência e interseção desses diferentes campos, que apesar de correlatos são distintos e possuem lógicas próprias. Para Bourdieu os *campos* são espaços de produção dotados de redes de relações sociais objetivas, responsáveis por viabilizar as ações no interior de um campo (BOURDIEU, 2010, p. 64).

Seguindo nessa perspectiva, para compreender como se constituiu o projeto da *Brasiliiana Fotográfica*, as redes de relacionamentos e ações que possibilitaram sua realização, é necessário pensar que gostos, afinidades e hábitos uniram seus agentes, os elementos comuns em suas formações familiares, trajetórias profissionais, estilos de vida e preferências. Para Bourdieu, uma vez identificado o campo, seus agentes e códigos:

Nada mais restava fazer do que pôr a funcionar o instrumento do pensamento assim elaborado para descobrir, aplicando-o a domínios diferentes, não só as propriedades específicas de cada campo – alta costura, literatura, filosofia, política, etc. – mas também as invariantes reveladas pela comparação dos diferentes universos tratados como casos particulares do possível. (BOURDIEU, 2010, p. 66).

Assim, realizo o exercício de contextualizar o campo de ação que viabilizou o projeto da *Brasiliiana Fotográfica* a partir das entrevistas e do trabalho de campo realizado, buscando traçar um breve perfil profissional dos entrevistados e trazer pontos de conexão entre eles. Os dois primeiros entrevistados foram os idealizadores do projeto: Flávio Pinheiro e Renato Lessa.

Flávio Pinheiro, nasceu em 1948, na cidade do Rio de Janeiro. Jornalista, superintendente do Instituto Moreira Salles (IMS) desde 2008, foi editor chefe do jornal O Estado de S. Paulo, além de ter trabalhado nas redações de diversas revistas e jornais, como Folha de S. Paulo, Jornal do Brasil, Jornal dos Sports e Correio da Manhã. Flávio também foi o idealizador e diretor da *Veja Rio*. Além dessas experiências, em maio de 1999, foi convidado por João Moreira Salles, atual presidente do Instituto Moreira Salles e filho do embaixador Walther Moreira Salles, fundador do Instituto, para integrar um grupo formado pelos jornalistas e documentalistas Dorrit Harazim, Marcos Sá Corrêa, Zuenir Ventura, Arthur Fontes e Izabel Jaguaribe, para trabalharem na série *Seis Histórias Brasileiras*, exibida em 2000, pelo canal GNT, da Globosat. Foram produzidos seis documentários, cada um com um diretor ou diretora diferente, que fizeram uso de experimentações artísticas, de recursos do cinema documentário e do jornalismo investigativo.

Flávio e João Moreira Salles voltariam a trabalhar juntos entre 2000 e 2003 no documentário *Nelson Freire*, no qual Flávio colaborou com o roteiro e participou de algumas filmagens. Flávio se envolveu com o documentário por ser um apreciador e colecionador de discos de música clássica, em suas palavras: “Meu pai gostava de música clássica, o gosto dele não era exatamente igual ao meu, mas em muitos casos coincidiu, ele gostava muito de música barroca, ouvia Vivaldi. Eu também gosto muito de Vivaldi, mas gosto de mais coisas.”

Flávio, ao longo de anos, adquiriu parte da coleção de discos de Afonso Seabra, amigo de sua família. Segundo Flávio:

Ele vendia e era um prazer comprar discos do Afonso Seabra porque ele não só vendia como dava aulas. Eu chegava lá e ele me explicava cada disco, ele me vendia por períodos, começou me vendendo Barroco, Bach, Haendel, Vivaldi e depois Mozart [...]. Eu não comprei todos os discos dele, mas acho que esse impulso do Afonso foi fundamental, porque depois eu comecei a comprar discos por minha conta. (PINHEIRO, 2017, f. 02)

Sua coleção atualmente conta com cerca de 39.000 títulos e se encontra no acervo do Instituto Moreira Salles.

Além dessas duas experiências, Flávio também integrou a equipe dos *sites* de jornalismo NO. e NoMínimo, entre 2000 e 2001, em ambos como editor. Na época a *internet* começava a se difundir em ampla escala e ambos os *sites* foram iniciativas pioneiras, o que indica que Flávio já acreditava no seu potencial. Vale destacar, que como diretor do Instituto Moreira Salles, entre os anos de 2013 e 2018, foram ao ar com seu apoio, além da *Brasiliiana Fotográfica*, os portais Crônica Brasileira (2018)³; Brasiliiana Iconográfica (2017)⁴, Pixinguinha 120 anos (2017)⁵ e Ernesto Nazareth 150 anos (2013)⁶. Para finalizar esse breve relato de sua trajetória profissional, Flávio também participou entre 2003 e 2004 do projeto Favela tem memória, com Rubem César Fernandes (diretor executivo da ONG Viva Rio), e foi diretor de programação da Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), de 2003 e 2004.

A trajetória profissional de Flávio Pinheiro está ligada ao jornalismo, com destaque para atividades culturais e artísticas. Seus *gostos* derivam, em parte, de suas influências familiares, aliadas às suas experiências de vida e as atividades profissionais que desenvolveu ao longo dos anos ao lado de seus pares. Um deles é o professor Renato Lessa, seu amigo de longa data, que partilha de ideias e projetos com ele, como o portal *Brasiliiana Fotográfica*.

Renato Lessa, nasceu em 1954, na cidade do Rio de Janeiro. Cientista político, atualmente é professor de Filosofia Política junto ao Departamento de Direito da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). É pesquisador nas áreas de filosofia política e de teoria política. Graduado (1976) e Mestre (1987) em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense; Doutor (1992) em Ciência Política pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ). Possui diversos estágios de pós-doutorado em universidades estrangeiras como a *American University* (Washington, DC), a Universidade de Lisboa, a *Sorbonne* (Paris) e a *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (Paris). Nessa última, ocupou o cargo de Diretor de Estudos no *Centre de Théorie et Histoire des Arts*. Foi presidente da Biblioteca Nacional (2013-2016), tendo se dado na sua gestão o lançamento do portal *Brasiliiana Fotográfica*. Foi também diretor-presidente do Instituto Ciência Hoje (2003-2013) e presidente da Fundação Carlos Chagas de Apoio à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (2002).⁷

³ Disponível em: <<https://cronicabrasileira.org.br/>>. Acesso em: 03 abr. 2019.

⁴ Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/>>. Acesso em: 03 abr. 2019.

⁵ Disponível em: <<https://pixinguinha.com.br/>>. Acesso em: 03 abr. 2019.

⁶ Disponível em: <<https://ernestonazareth150anos.com.br/>>. Acesso em: 03 abr. 2019.

⁷ Informações acessadas em Currículo Lattes, CNPq, disponível em:

<<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4788964Z3>>. Acesso em: 25 mar 2019.

O currículo de Renato é muito extenso e não é nosso objetivo aqui detalhá-lo, mas sim apontar para sua ampla formação no Brasil e no exterior, seu envolvimento com a pesquisa acadêmica e algumas de suas passagens à frente de instituições de pesquisa como o Instituto Ciência Hoje e a Fundação Carlos Chagas, cargos que antecederam sua nomeação como presidente da Biblioteca Nacional. Segundo Renato, sua indicação não foi política, ele foi procurado para assumir o cargo em março de 2013, pela então Ministra da Cultura Marta Suplicy. Renato diz que não tinha pretensões políticas, mas que sempre teve uma relação muito antiga com a BN, segundo ele:

Desde aluno de graduação eu conheço muito os acervos da Biblioteca, fiz muita pesquisa. O meu primeiro trabalho, no final da década 1970, já no CPDOC-FGV, consistiu em ficar 2 anos na BN no setor de periódicos, pesquisando política gaúcha no final da década de 1930. Então, sempre tive uma vivência muito grande na Biblioteca. Meu bisavô, João Coelho Gomes Ribeiro, foi um dos primeiros intelectuais a dar cursos abertos na BN, logo depois da transferência para a avenida Rio Branco. Ele deu vários cursos na BN sobre fronteiras brasileiras, ele era muito ligado nisso, ele foi por muito tempo bibliotecário do ministério das relações exteriores, chefe da biblioteca, era muito ligado ao Barão do Rio Branco. (LESSA, 2017, f. 01)

Na fala de Renato fica clara sua ligação com a Biblioteca Nacional, tanto por suas atividades de pesquisa como por seus vínculos familiares, o que expressa pertencimento e proximidade. No entanto, ele reconhece que: “Nada disso me preparou para dirigir a BN, mas havia a antecedência desses fatos curiosos, esse meu vínculo de estudante, pesquisador, de sempre frequentar a Biblioteca. Foi um acaso, mas um acaso que acabou fazendo sentido, porque sempre tive uma trajetória muito ligada a livro, biblioteca, literatura.”

Nem Flávio nem Renato relataram como se conheceram, mas ambos deixaram claro que são amigos há algumas décadas e que sempre quiseram desenvolver projetos conjuntos. Eles não escolheram a mesma profissão, mas sempre compartilharam interesses culturais, por caminhos diferentes e ao mesmo tempo complementares, e acabaram se tornando agentes fundamentais para a difusão de acervos que atendem a amplos interesses de pesquisa, no caso aqui estudado, através da *Brasiliiana Fotográfica*.

Durante a entrevista realizada com Renato, quando indagado sobre a importância da parceria entre a Biblioteca Nacional e o Instituto Moreira Salles, responde: “A BN possui representatividade e reconhecimento nacional, enquanto o IMS possui a agilidade jurídica e a independência econômica.” O que para ele pôde viabilizar o projeto. Renato também destaca a importância de ter profissionais qualificados, que já se conheciam e que tinham afinidade profissional, como Joaquim Marçal (BN) e Sergio Burgi (IMS).

Eu contava na BN com um profissional excelente, Joaquim Marçal, o Flavio contava com o correspondente do Marçal no IMS, Sergio Burgi, os dois já se conheciam, já havia cooperação entre o IMS e a BN em várias coisas, em exposições, publicações. O que nunca tinha havido antes era um projeto compartilhado. Então isso resultou em uma aproximação e numa identificação muito forte, minha e do Flavio, convergência de valores e de ideias, convergência fácil entre as duas instituições que tinham o conhecimento do pessoal técnico de uma casa para a outra, o fato das duas terem coleções, capacidade técnica e também a complementaridade que conseguimos construir e que não paralisava as coisas. (LESSA, 2017, f. 02)

Renato ressalta também o papel de liderança que foi dado à Biblioteca Nacional pelo Instituto Moreira Salles na parceria, uma vez que o endereço eletrônico do portal remete à BN, brasilianafotografica.bn.br, e que as fotografias digitais de todas as instituições parceiras se encontram hospedadas no servidor da BN, assim como o próprio portal. Renato prossegue dizendo:

Foi um processo na BN que mobilizou muita gente e estimulou e motivou o pessoal que cuida dos acervos. E quando o portal foi lançado o impacto que teve foi extraordinário, como se você tivesse inventado o *Ovo de Colombo*, no fundo, uma ideia muito simples: pegar as nossas fotografias, digitalizar, fazer um site bonito, uma curadoria inteligente, definir uma política temática de exposição, para não ficar exibindo as fotografias de uma maneira aleatória, definir temas, datas, autores, coleções, ter uma preocupação com o conteúdo, isso foi muito bem feito. A ideia também de fazer um site que fale, quer dizer, texto e não só imagem, curadores de texto, isso é muito interessante. (LESSA, 2017, f. 03)

Ele chama a atenção também para o objetivo da *Brasiliiana Fotográfica* que é incorporar acervos de diferentes instituições, para além da BN e do IMS:

Hoje temos várias instituições aguardando para entrar. Logo de saída a gente coligou com o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, que tem coisas magníficas sobre o Rio de Janeiro; com a Diretoria de Patrimônio Histórico da Marinha, que eu não conhecia e que é genial, tem toda a região portuária do Rio de Janeiro, fotos aéreas; e agora, a Casa de Oswaldo Cruz, com toda a memória sanitária, maravilhosa. (LESSA, 2017, f. 03)

Além das parcerias citadas por Renato, estão na *Brasiliiana Fotográfica* o Arquivo Nacional, o Museu da República, o Museu Histórico Nacional, o *Leibniz Institute fuer Laenderkunden* e a Fundação Joaquim Nabuco. O Museu Antônio Parreiras, o Museu Aeroespacial, a Casa de Rui Barbosa e o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getulio Vargas (CPDOC-FGV) estão em processo de ingresso. Existe apenas um procurador responsável pelos processos que envolvem parcerias com a Biblioteca Nacional, o que explica que o ingresso na *Brasiliiana Fotográfica* seja moroso.

Na fala de Renato Lessa fica claro que a parceria, do seu ponto de vista, foi positiva para a Biblioteca Nacional, viabilizando o projeto jurídica e economicamente, motivando a equipe e contribuindo com uma imagem positiva para a instituição. Para o Instituto Moreira Salles a parceria também foi positiva, pois a Biblioteca Nacional, além de seu papel de liderança para a

guarda de acervos memórias no Brasil, também conta com um grande público que já acessava a BN Digital, a Hemeroteca Digital e suas redes sociais na *internet*. Nas palavras de Flávio Pinheiro:

A gente tenta ampliar o máximo possível a difusão, mas a maior difusão de todas, a mais democrática, num país em que 85 a 90 milhões de pessoas já tem acesso à banda larga, é na *internet*. Evidentemente tem uma premissa que é a pessoa ter um computador, um *tablet* conectado à *internet*, mas também em termos, porque já tem muita *Lan House*, mas de toda maneira, para um país com duzentos e poucos milhões de pessoas você já tem uns 90 milhões que têm acesso à banda larga, já é um percentual razoável e isso tende a aumentar. Então eu achei que o projeto seria importante por isso, porque a BN já tem canais grandes, sobretudo pela BN Digital, a Hemeroteca Digital, ou seja, ela criou uma relação com a comunidade que frequenta a *internet*; a gente tem também, mas ela tem uma relação mais forte, nós estamos fazendo um esforço, o nosso *site* hoje já tem muito mais visitantes do que tinha há sete, oito anos atrás; e também partimos do princípio de que existe uma empatia das pessoas de todo mundo e dos brasileiros com fotografia. (PINHEIRO, 2017, f. 05)

Para Renato e Flávio ambas as instituições ganharam com o projeto, uma pública e outra privada, compartilhando acervos, obrigações e responsabilidades, para preservar e dar acesso a documentos históricos que contam sobre um passado que diz respeito a todos. Renato Lessa em sua entrevista lembra que na constituição brasileira não existe nenhuma lei que obrigue as instituições privadas a dar acesso aos seus acervos, o que reforça a vontade de disponibilização de acervos como uma missão comum às duas instituições, mesmo sendo uma pública e a outra privada:

Acho que as públicas têm obrigação constitucional de fazer isso, é inaceitável que não façam. E as privadas deveriam fazer, não podemos obrigá-las a fazer. No caso, o IMS agiu como se fosse uma instituição pública, porque nesse processo todo de aproximação público-privado eu aprendi que a divisão é mais complexa. Você pode ter instituições públicas que são públicas-públicas; ter públicas que são privadas, são privatizadas por grupos; pode ter instituições privadas-privadas; e privadas-públicas, ou seja, o dinheiro é privado, a iniciativa é privada, mas a ambição é fomentar a cultura pública. Acho que essa definição de instituição privada-pública se aplica tranquilamente ao trabalho que o IMS faz. Ele é privado por razões jurídicas, de natureza privada, mas todo o sentido do seu trabalho é voltado para a visibilidade, acesso. Eu estava tentando fazer da BN uma instituição pública-pública, então, nessa convergência, a gente acabou se encontrando. Mas essa associação é muito boa, porque ela inclusive potencializou a capacidade da BN de fazer isso. Até por questões de visibilidade, se eu fizesse isso sozinho talvez não tivesse dado duas linhas de jornal. [...] Nesse sentido, a parceria nossa com o IMS foi politicamente muito importante, porque aí o mundo não tinha como não noticiar um negócio desse. Não foi por isso que eu fiz – isso é um componente – é uma parceria que faz sentido em vários aspectos e, inclusive, no aspecto político. Por conta disso a Biblioteca apareceu mais, ela teve que se associar para aparecer, para aparecer junto. (LESSA, 2017, f. 04)

Mais uma vez vemos que a visibilidade do projeto foi fundamental para ambas as instituições e, posteriormente, para as demais que viriam a se associar. O número de

visualizações da *Brasiliiana Fotográfica* é muito expressivo, uma média de 300 mil por mês⁸, muitos usuários do portal entram em contato para elogiar o projeto, saber como usar as imagens e para sugerir correções nos dados de catalogação das fotografias. Flávio acredita que o motivo de tantos acessos é o conteúdo diversificado e a identificação dos brasileiros com a fotografia, que para ele teve início no Brasil com o interesse da Família Real pela técnica, poucos anos após seu lançamento no mercado europeu:

A Família Real vem para o Brasil em 1808 e em 1858 já tinha a fotografia, não é uma distância tão grande, e a partir daí, ainda que com recursos pequenos, às vezes precários, você começa a ter um registro do país feito pela fotografia. Então, acho que esse registro é mais reconhecível, você se identifica mais com ele porque fala de uma história que é mais próxima de você, mais recente, que já tem um pouco da sua história familiar também, você já tem antepassados no século XIX, meus bisavôs eram todos do século XIX. Isso aí já vai criando também um laço, um vínculo com essa ideia de representação do país. (PINHEIRO, 2017, f. 05)

O portal reúne parte da produção fotográfica realizada por fotógrafos da Casa Imperial, ou seja, apoiados oficialmente pela Família Real no Brasil. Essas fotografias refletem em certa medida a imagem que era construída do Brasil, realizadas durante expedições comissionadas, em geral, pelo governo brasileiro ou por europeus. Nesse sentido, a *Brasiliiana Fotográfica* traz parte dessa documentação, que registrou lugares, pessoas e suas práticas. No entanto, vale lembrar que justamente por ser a Família Real sua grande incentivadora, que sua produção acabou se concentrando no Rio de Janeiro e seu entorno, onde estavam as residências oficiais.

O projeto da *Brasiliiana Fotográfica* surgiu no Rio de Janeiro, pois o Instituto Moreira Salles e a Biblioteca Nacional têm sedes nessa cidade. A facilidade de firmar parcerias com instituições locais fez com que a maior parte delas fosse realizada no Rio de Janeiro. As exceções são a Fundação Joaquim Nabuco (PE) e a *Leibniz Institute* (Alemanha), que é a única instituição estrangeira a fazer parte da *Brasiliiana*, pois sua adesão foi facilitada por meio de um convênio pré-existente com o Instituto Moreira Salles. A meu ver, a dificuldade de trocar visitas com instituições de outros estados, por conta dos custos de deslocamento, prejudica o processo de estabelecimento de parcerias fora do Rio de Janeiro. Sem a troca de visitas, as discussões sobre o conteúdo dos acervos a serem disponibilizados, padrões de captura de imagem e de convergência de metadados de catalogação mínimos ficam muito prejudicadas.

Essa necessidade de expansão da abrangência geográfica do projeto é identificada por praticamente todos os entrevistados. Sobre isso, destaco abaixo a fala de Flávio Pinheiro:

O que ela já apresenta é muito bom, mas nós todos que estamos envolvidos sabemos que a *Brasiliiana* tem agora que ter certa prioridade para expandir-se, ou seja, a ideia

⁸ Dado extraído a partir dos relatórios gerenciais do portal *Brasiliiana Fotográfica* em setembro de 2019.

de que criou-se uma coisa com cara de portal, justamente para agregar vários participantes, essa ideia tem que ser levada adiante. Lógico que hoje já tem 9 participantes mas tem muito mais coisa a fazer porque você tem também uma necessidade de descentralizar geograficamente, você tem muita imagem no Museu Paulista, no Arquivo Municipal de São Paulo, na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, você tem imagens fotográficas em Salvador, em Belém do Pará, outro dia eu vi um conjunto de imagens absolutamente tocantes de Pelotas, do final do século XIX e começo do XX. Isso que eu estava falando antes, da identidade das pessoas com a fotografia, eu sinto na própria trajetória da *Brasiliiana*. Quando você fala do Fidanza, um fotógrafo de Belém, você tem interesse em Belém, é a cidade que está sendo mostrada, é a cidade que ainda é familiar, que ainda tem vestígios das fotos feitas pelo Fidanza; e quando você mostra as fotos do Bocage de Recife é a mesma coisa, você sente as pessoas se aproximando daquilo, as pessoas em Recife gostando de ver a sua história, gostando de ver a história da cidade. Então, acho que tem muita coisa para fazer, mas se a gente tivesse que estabelecer prioridades, a primeira seria ampliar a *Brasiliiana Fotográfica*, no sentido de ter mais instituições que contribuam para ela, que colaborem com ela, porque tem muita imagem ainda do século XIX e do início do século XX para ser desentocada para essa tarefa, quer dizer, a tarefa de uma difusão ampla, que é o que se deseja com a *Brasiliiana Fotográfica*. (PINHEIRO, 2017, f. 07)

Renato Lessa também faz uma reflexão sobre o que gostaria de ver mais na *Brasiliiana Fotográfica*:

Eu gostaria muito de ver a cultura urbana brasileira, o processo de transformação das cidades nessa transição para a modernidade, do final do século XIX até a década de 1930, tem uma cobertura disso fotográfica maravilhosa, ver o que aconteceu com as nossas cidades, nossa composição demográfica, a migração externa e interna, as misturas brasileiras, as populações tradicionais, pescadores artesanais, índios, percorrer a diversidade brasileira, as condições de vida, vida cotidiana, evitar uma coisa de cenário, de paisagem, ter uma fotografia que fale da vida, menos autoral e mais documental, ainda que a dimensão autoral tenha que existir. (LESSA, 2017, f. 05)

Mesmo admitindo a ausência de muitas instituições brasileiras que poderiam estar no portal, tanto Flávio como Renato reconhecem que ele oferece um amplo painel de representação visual do país, do período que vai da segunda metade do século XIX até a década de 1930. O que, ainda segundo Renato, reflete a diversidade do conteúdo selecionado e a importância da equipe técnica e dos curadores para o seu funcionamento e manutenção:

É a equipe, se você tem um bom e o outro não é bom não acontece. Não adianta ter um curador excelente e não ter a turma que viabiliza isso, o mesmo acontece se você só tem a turma técnica e não tem a conceitual, isso é uma equipe que tem que ser muito bem ponderada. Mas eu atribuo responsabilidade especial para o meio campo, o trabalho da Angela, do Joaquim e do Sergio na curadoria. Esse grupo é estrategicamente vital porque é ele que faz as conexões, ele conversa com a parte técnica e ao mesmo tempo com o mundo. Então, acho que esse meio campo é crucial. (LESSA, 2017, f. 05)

Angela Bettencourt (BN), Joaquim Marçal (BN) e Sergio Burgi (IMS) são integrantes-chaves na visão de Renato e Flávio. Os nomes de Vinícius Martins (BN), Andrea Tenório Wanderley (IMS) e o meu (IMS) também foram citados nas entrevistas como responsáveis pela manutenção diária do portal.

Angela Bettencourt é graduada em Biblioteconomia e Documentação pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, (1972), possui especialização em Indexação da Informação pela Universidade Santa Úrsula (1987) e mestrado em Ciência da Informação pelo Instituto Brasileiro de Informações em Ciência e Tecnologia, IBICT (2011). Angela coordenou os projetos de digitalização e disponibilização de acervos *on-line* da Biblioteca Nacional desde suas primeiras experiências com mapas, em 1998, passando por sua consolidação, em 2006, com o estabelecimento da Biblioteca Nacional Digital, da qual esteve à frente até 2019. Sua experiência concentrou-se na área de Ciência da Informação, com ênfase em Biblioteconomia.⁹

Ela integrou os quadros da Biblioteca Nacional por 34 anos, passando por vários setores: Seção de Classificação, Divisão de Bibliografia Brasileira e Coordenadoria de Informação Bibliográfica, sempre atuou junto à organização e difusão digital da informação. Angela foi citada por Renato Lessa como uma das precursoras do trabalho de construção dos projetos que envolvem difusão digital de acervos na BN, entre os quais estão: BN Digital, Hemeroteca Digital, *World Digital Library*, Biblioteca Digital Luso-Brasileira, Rede Memória, *Brasiliana Fotográfica* e *Brasiliana Iconográfica*.

Nas palavras de Angela:

A digitalização na BN começou um pouco antes de 2000, podemos dizer 1998. Foi a data em que a BN lançou um pequeno portal, com os catálogos bibliográficos *on-line*. Nessa ocasião a gente resolveu ir um pouco mais além e digitalizamos alguns itens, alguns mapas, algumas fotografias, livros, manuscritos, e foi o primeiro passo na tentativa de criar um acervo digital da BN. Na época a gente não tinha o laboratório de digitalização, isso tudo foi feito em um pequeno *scanner* de mesa, nós escolhemos peças emblemáticas do acervo, digitalizamos e lançamos junto com essa página, foi o início do portal da BN, em dezembro de 1998. A partir daí a gente começou a se envolver em projetos de digitalização de mapas antigos, foi um projeto financiado pela Finep, chamado Cartografia Histórica, que digitalizou grande parte dos mapas antigos. E aí a gente foi aprendendo como fazer essa digitalização, que tipo de metadados escolher para poder identificar esse material. Em seguida veio um outro projeto financiado pela *Mellon Foundation* para as fotografias da Coleção Thereza Christina. Em 2006 juntamos esses projetos e criamos a Biblioteca Digital. Na ocasião nós tínhamos apenas 3 mil itens, somando mapas, fotografias e jornais, foi na época que o Muniz Sodré¹⁰ assumiu a presidência da BN, ele deu muita força a essa questão da digitalização. (BETTENCOURT, 2017, 01)

O primeiro catálogo *on-line* da Biblioteca Nacional é lançado em 1998 e a BN Digital em 2006. Na entrevista de Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, ele faz uma narrativa semelhante, mas destaca também o papel que Celia Zaher teve para o princípio da digitalização e disponibilização de acervos *on-line* da BN.

⁹ Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/0446451684276447>>. Acesso em: 03 mar. 2017.

¹⁰ Muniz Sodré de Araújo Cabral foi presidente da Fundação Biblioteca Nacional de 2009 a 2011.

Ela foi diretora geral da BN, ela fez a maior reforma técnica administrativa da história da BN. A cara que você vê hoje da BN foi ela quem deu. [...] Naquela época ela era presidente do Conselho de Diretores de Bibliotecas Nacionais. Esse conselho só foi dirigido por bibliotecários das maiores bibliotecas nacionais do mundo. É a única exceção da história, uma mulher do terceiro mundo presidente do conselho. Ela falava com qualquer pessoa do campo da Ciência da Informação no mundo. Ela é umas das criadoras e fundadoras do IBBD (Instituto Brasileiro de Biblioteconomia e Documentação), que é hoje o IBICT (Instituto Brasileiro de Informação Ciência e Tecnologia), é um instituto da UFRJ e do CNPq. Ela dirigiu a Divisão de Promoção do Livro da UNESCO¹¹, em Paris. E ela veio aqui entre 1982 e 1983 e fez uma revolução na BN, foi o Aluizio Magalhães que trouxe ela. Ela veio para ficar pouco tempo mesmo e voltar para a França. Isso foi na época do Portella¹², ele a chamou para ser a diretora técnica, ela que era a autoridade na época. (ANDRADE, 2017, f. 03-04)

Vale notar que alguns dos projetos citados foram financiados por fundações e agências de fomento, como a Finep¹³ e a *Mellon Foundation*, parcerias que trouxeram não só financiamentos mas que também contribuíram para a capacitação dos profissionais brasileiros que se especializaram em práticas de digitalização de diversos tipos documentais, como fotografias, documentos textuais, tridimensionais, armazenamento e difusão por meio de bancos de dados e portais *on-line*, resultando em projetos como a BN Digital e, posteriormente, a *Brasiliiana Fotográfica*.

Tanto Angela como Joaquim Marçal citaram em suas entrevistas os estágios e intercâmbios internacionais que fizeram na França e nos Estados Unidos, como experiências que possibilitaram a montagem de um núcleo de captura digital e o desenvolvimento da área na Biblioteca Nacional. Os padrões de digitalização, de metadados técnicos de captura e de catalogação que a BN utiliza são tidos como parâmetros nacionais, seguidos por diversas bibliotecas, arquivos e centros de memória do Brasil. Angela fez em 2005 um estágio na Biblioteca Nacional da França, junto ao projeto da *Gallica*¹⁴, na área de digitalização e tratamento da informação digital. Joaquim Marçal fez um estágio na *New York Public Library* (2003), o que posteriormente contribuiu para a montagem do laboratório digital da BN, financiado pela Finep.

As parcerias da Biblioteca Nacional com instituições estrangeiras e o apoio de seus presidentes Eduardo Mattos Portella e Muniz Sodré, citados por Joaquim Marçal e Angela

¹¹ Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

¹² Eduardo Mattos Portella foi presidente da Fundação Biblioteca Nacional de 1996 a 2003.

¹³ Financiadora de estudos e projetos.

¹⁴ A *Gallica* é um portal que reúne diversos tipos de documentos como livros, fotografias, discos, documentação textual e obras de arte, digitalizados e com acesso *on-line* em seu portal. É uma iniciativa da Biblioteca Nacional da França, que também oferece acesso a acervos de diferentes instituições memoriais francesas. Em seu site assim se autodefine: “Gallica é a biblioteca digital da Biblioteca Nacional da França e seus parceiros. *On-line* desde 1997, é enriquecida a cada semana por milhares de novidades e agora oferece acesso a vários milhões de documentos.” Tradução nossa. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/html/und/a-propos>>. Acesso em: 10 abr. 2019.

Bettencourt, foram fundamentais para que a BN avançasse no caminho da digitalização, preservação e difusão de seu acervo. No entanto, é preciso considerar também que parte fundamental do trabalho de preservação e acesso à documentação existente na BN começou bem antes do movimento de digitalização por meio de scanners e câmaras, iniciado por volta dos anos 2000, em instituições detentoras de acervos em todo o mundo.

Nas entrevistas de Sergio Burgi, Joaquim Marçal e Angela Bettencourt foi mencionado o Programa Nacional de Microfilmagem como um importante ponto de partida para a construção da Hemeroteca Digital; e para outros projetos de digitalização e disponibilização *on-line* de acervos, como a BN Digital e a própria *Brasiliana Fotográfica*. Contudo, antes de se saber em que consiste o Programa Nacional de Microfilmagem é preciso entender o que é um microfilme.

A ideia da microfilmagem surgiu na Inglaterra, em 1839, com os experimentos do cientista John Benjamim Dancer, que foi o inventor do método fotográfico. O microfilme foi patenteado vinte anos depois, na França, pelo químico e retratista René Prudent Patrice Dragon. A partir de então o microfilme passou a ser utilizado em larga escala. Trata-se de um material transparente e flexível, à base de acetato de celulose ou poliéster, produzido em saís de prata, contendo microimagens de origem documentária, para projeção óptica. (PINHEIRO; MOURA, 2014, p. 03)

Essa técnica foi aplicada a periódicos, jornais e revistas, para que a partir de sua microfilmagem pudessem ser preservados em acetato de celulose ou em poliéster, suportes mais resistentes ao tempo do que o papel jornal. O microfilme também permitiu uma maior ampliação do acesso a pesquisadores, pois ele era duplicado a partir de sua versão em negativo para outra versão em positivo, a qual o público da Biblioteca Nacional podia acessar inicialmente em sua sala de consulta e posteriormente *on-line*, através da Hemeroteca Digital.

O Plano Nacional de Microfilmagem de Periódicos Brasileiros foi iniciado pela Biblioteca Nacional em 1978. Ele consistia em percorrer o Brasil estabelecendo parcerias com instituições que tivessem periódicos que a BN não possuísse, para que fossem microfilmados e disponibilizados por ela, juntamente com os periódicos microfilmados que já integravam seu acervo¹⁵. Angela Bettencourt:

Esse Plano Nacional de Microfilmagem saiu pelo Brasil afora procurando jornais e revistas que não existiam no acervo da BN, ou que existiam, mas estavam deteriorados, e microfilmou isso tudo e trouxe uma cópia para a BN. Então o Plano Nacional de Microfilmagem dotou a BN do maior acervo hemerográfico do país, porque juntou o que vinha para cá, via depósito legal, com o que não vinha para cá; e o que estava deteriorado nós conseguimos substituir. Então ficamos com o maior

¹⁵ Segundo o site da BN: “Criado em 1978, em parceria com a Fundação Casa de Rui Barbosa, o Plano tem como objetivos identificar, localizar, organizar, recuperar e preservar, através da microfilmagem, o acervo hemerográfico brasileiro.” Disponível em: <<https://www.bn.gov.br/explore/planos-preservacao/plano-nacional-microfilmagem-periodicos-brasileiros>>. Acesso em: 10 abr. 2019.

acervo de jornais do país, cobrindo desde 1808, que foi quando surgiu a imprensa no país, até onde nós poderíamos ir por conta do direito autoral. (BETTENCOURT, 2017, f. 03)

Assim, grande parte dos microfimes digitalizados e disponibilizados na Hemeroteca Digital são provenientes desse projeto. A Hemeroteca é considerada parte da BN Digital, mas tem um sistema de busca e recuperação da informação diferente do restante do acervo disponível na BN Digital. Os jornais e periódicos disponíveis nessa plataforma foram submetidos a um sistema de leitura de caracteres, o OCR¹⁶, que permite identificar palavras em meio aos textos dos jornais, fazendo com que eventos e nomes sejam recuperados na data e na matéria em que foram originalmente publicados.

Esse recurso, desde o início da *Brasiliiana Fotográfica*, foi muito explorado por Andrea Wanderley, pesquisadora e editora de seus *posts*. Sempre que possível, são estabelecidos *links* dos textos da *Brasiliiana Fotográfica* para a Hemeroteca Digital. O que confere maior confiabilidade aos fatos narrados e a identificação de eventos e pessoas em meio às fotografias. Segundo Joaquim Marçal:

A Andrea é uma pessoa chave que começou a investir nas cronologias e a partir disso nos *links*, o que se revelou superlegal. Esse foi um casamento perfeito, a *Brasiliiana* se reportar à Hemeroteca, porque se pensarmos historicamente a imprensa periódica toma corpo no século XIX. A imagem na imprensa começa tímida na primeira metade do XIX e é também muito incentivada pela invenção da fotografia e pela ânsia de colocar a imagem fotográfica no meio impresso. A partir de 1850 a entrada de imagens no meio impresso aumenta consideravelmente e aí você tem a questão da reprodução fotomecânica – conseguir dar qualidade à impressão da foto – que só vai se resolver no final do século XIX. Então, na virada para o século XX, quando a fotografia definitivamente deixa de ser um artefato para ser uma imagem multiplicável no periódico, acontece o fotojornalismo. Então, trabalhar com a fotografia se reportando à imprensa é perfeito e a Hemeroteca possibilita isso, você usar o jornal como fonte primária, pesquisar o fato que referenda a imagem que está na *Brasiliiana*. (ANDRADE, 2017, f. 07)

Joaquim Marçal aponta para o interesse da indústria gráfica em fazer uso corrente de fotografias em seus periódicos e livros, contribuindo com o desenvolvimento de câmeras e filmes de mais fácil manuseio e com técnicas de revelação e impressão mais ágeis. O que demonstra em sua dissertação de mestrado, posteriormente publicada com o título *História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900* (ANDRADE, 2004).

Joaquim Marçal Ferreira de Andrade é graduado em Desenho Industrial (1981), pela Escola de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ESDI-UERJ), Mestre em Design (2002), pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio),

¹⁶ Reconhecimento de caracteres óticos. Tradução nossa. Termo original: *Optical Characters Recognized*.

e Doutor em História Social (2011), pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente é o coordenador da BN Digital e curador do portal Brasileira Fotográfica, juntamente com Sergio Burgi. Trabalha na Biblioteca Nacional há mais de 36 anos, onde atuou como designer, chefiou a Seção de Promoções Culturais, a Divisão de Fotografia e a Divisão de Iconografia. É professor do Departamento de Artes & Design e do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio. Integra a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais do Conselho Nacional de Arquivos (Conarq). Representou a Biblioteca Nacional e o Ministério da Cultura como membro do Comitê Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo, da UNESCO.¹⁷

Nesse breve resumo do currículo de Joaquim Marçal fica evidente seu envolvimento com a fotografia, ocupando cargos ligados à conservação, preservação e curadoria de projetos na Biblioteca Nacional. Como professor também leciona matérias ligadas à história da fotografia na PUC-Rio, além de ter sido professor do curso de pós-graduação lato sensu Fotografia & Imagem, do Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ), na época em que o departamento ainda pertencia à Universidade Cândido Mendes.¹⁸

O interesse de Joaquim Marçal pela fotografia começa ainda na graduação, na ESDI-UERJ, quando recebe uma bolsa para trabalhar como fotógrafo do jornal da então Secretaria de Assuntos Culturais do Ministério da Educação (MEC). Ele é contratado pela Fundação Joaquim Nabuco, que era vinculada ao MEC e que na época tinha um escritório no Palácio Gustavo Capanema, no centro do Rio de Janeiro. Joaquim Marçal passa a ocupar o cargo de Agente de Assuntos Culturais, um cargo de nível médio, trabalhando como fotógrafo.

Eu fazia tudo: fotografava, revelava, ia nas agências, escolhia e era também o editor de imagens. Quando o MEC entra em crise o jornal acaba e nós somos redistribuídos e eu vou para a BN. Estava me formando em *design* e fui ajudar nas exposições. Nessa época a BN deixa de ser administração direta e passa a ser subordinada à Fundação Nacional Pró-Memória, que incorporou também o Museu de Belas Artes e o Museu Histórico Nacional. Assim eu me tornei servidor da Pró-Memória. (ANDRADE, 2017, f. 02)

Na BN Joaquim Marçal se interessa também por projetos ligados a preservação e conservação de documentos fotográficos, como o Pro Foto:

Comecei com o Pro Foto, que é o projeto de preservação e conservação da BN, que começa a partir do Núcleo de Fotografia da Funarte (Fundação Nacional de Arte) e do Programa de Conservação e Preservação da Fotografia Brasileira que a Solange Zúñiga criou. Desde essa época eu me tornei a pessoa da BN para pensar a

¹⁷ Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4793551E4>>. Acesso em: 10 abr. 2019.

¹⁸ Após grave crise financeira da Universidade Cândido Mendes, em 2010, o IUPERJ foi absorvido pela UERJ e passou a se chamar Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP).

questão da fotografia. Isso começa em 1981, o núcleo é de 1979, esse programa da Solange é de 1980/1981 e eu entro na BN em 81 e já me interesse por isso logo. (ANDRADE, 2017, f. 01-02)

Segundo Joaquim Marçal, Solange Zúñiga, posteriormente, convida Sergio Burgi para ser o coordenador do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte, cargo que Sergio ocupa entre 1984 e 1991. Dessa maneira, Sergio e Joaquim Marçal passam a ter um espaço de interação propiciado a partir do trabalho direto com a conservação e preservação da memória fotográfica nacional.

Junto com o desafio de preservar surge a questão de se começar a pensar no universo digital. Joaquim Marçal também conta que o ponto de partida para isso foi o Plano Nacional de Microfilmagem:

O microfilme era usado como técnica básica de preservação. A BN decide entrar na era digital logo no início, quando as primeiras instituições estavam entrando, e eu recebo essa missão de estudar isso e fazer um projeto junto com a Celia Zaher, que era a diretora técnica da BN nessa época [1996]. Ela teve uma parte da carreira no exterior, mas nesse momento ela estava no Brasil e era a gestão do Eduardo Portella como presidente da BN. Eu fiquei com a parte de pesquisa de programas para a base de dados, compatíveis com formato *Marc 21*¹⁹. Nós iniciamos a catalogação não-livro na BN. Quando entrei só se usava computador para catalogar livro. Então o Pro-Foto se desenvolveu, a gente arrumou dinheiro, pagou consultores, pegou o *Micro-ISIS*, que era um software gratuito, e desenvolveu um sistema perfeito e começou a catalogar o acervo com um formato de registro que era compatível com o que a BN professava para livros. (ANDRADE, 2017, f. 02)

Ao longo desse processo Joaquim Marçal ganhou três bolsas da *Mellon Foundation*, uma na segunda metade dos anos 90, para ir para a *Universidade de Cornell*, em Nova York, nos Estados Unidos, onde pôde interagir com os profissionais de lá e ter aulas sobre como digitalizar diferentes estampas. A segunda, foi por volta dos anos 2000, para Washington, onde conheceu o trabalho da *Library of Congress* (LC). Vale notar que grande parte dos padrões de metadados e do vocabulário controlado para indexação de livros e outros documentos utilizados pela Biblioteca Nacional foram adotados a partir dos padrões da LC. A terceira experiência de Joaquim Marçal foi com a *New York Public Library*, para um estágio de três semanas em seu laboratório digital. Essa experiência teve impacto direto na implementação do laboratório digital da BN, financiado pela Finep, para digitalização de seu acervo.

A Biblioteca Nacional também desenvolveu projetos em parceria com a Biblioteca Nacional da França, que resultaram na ida de Angela Bettencourt para acompanhar o trabalho da *Gallica*, como visto acima, e no portal bilingue *A França no Brasil*²⁰, que trata da influência

¹⁹ Formato de catalogação aplicado a livros em bibliotecas de diversos países.

²⁰ Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/dossies/a-franca-no-brasil-la-france-au-bresil/>>. Acesso em: 11 abr. 2019.

francesa no Brasil. Estabeleceu parceria com a *Getty Foundation*, em 2007, para a digitalização de álbuns da Coleção Thereza Christina Maria²¹, parte deles disponíveis na *Brasiliiana Fotográfica*. E, em parceria com a Biblioteca Nacional de Portugal, em 2016, lançou o portal Biblioteca Digital Luso-Brasileira²², com o objetivo de disponibilizar documentos digitalizados das bibliotecas nacionais de todos os países de língua portuguesa.

Essas parcerias e projetos, a meu ver, refletem a necessidade de trocar experiências e de fazer adaptações às realidades locais, pois muitas das técnicas e padrões de conservação, digitalização e difusão de documentos são estabelecidos por países europeus e da América do Norte, a partir de condições climáticas e econômicas muito diferentes da de países da América Latina, como o Brasil. Mesmo dentro do Brasil existem muitas variações e diferentes políticas de preservação que precisam ser pensadas.

A preocupação em adquirir e adaptar tais conhecimentos à realidade brasileira também levou Sergio Burgi a cursar sua pós-graduação fora do Brasil. Sua ligação com a fotografia começou no período em que fez dois anos de Engenharia da Escola Politécnica da USP, ele nos conta que:

A relação com a fotografia começa na universidade, na USP, na Escola Politécnica de Engenharia. O grêmio estudantil da Politécnica mantinha um departamento de fotografia do biênio, quer dizer, o biênio são os dois primeiros anos comuns à engenharia, onde todos os alunos têm o mesmo currículo e depois vão para as áreas de especialização das diferentes engenharias, civil, naval, elétrica, produção etc. Esse departamento de fotografia era extracurricular, mantido pelo grêmio, numa pequena estrutura dentro de um pequeno barracão, um pouco sofisticado, mas uma estrutura provisória no próprio estacionamento da Universidade. [...] Eu, já no primeiro ano, me agreguei ao grêmio e à fotografia. Depois de um ano e meio, dois anos, na engenharia, já tendo aprendido fotografia, consegui uma vaga como funcionário da Universidade, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, no laboratório de recursos audiovisuais, com o Cristiano Mascaro, João Musa, Raul Garcez; à noite passei a fazer o curso de Ciências Sociais. (BURGI, 2018, f. 01)

Sergio graduou-se em Ciências Sociais e prosseguiu com os estudos na área de fotografia fazendo sua pós-graduação e mestrado em Conservação Fotográfica na *School of Photographic Arts and Sciences*, do *Rochester Institute of Technology* (EUA), onde obteve, em 1984, os diplomas de *Master of Fine Arts in Photography* e *Associate in Photographic Science*. Em seu retorno ao Brasil passou a coordenar o Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte, em 1984. Em 1991 se desligou da Funarte e criou a empresa *Archives*, especializada em fabricar material para conservação fotográfica, em digitalização e

²¹ A descrição do projeto e parte das fotografias digitalizadas estão *on-line* no site da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/dossies/biblioteca-nacional-200-anos/as-colecoes-formadoras/devolta-a-luz-um-olhar-sobre-a-collecao-d-thereza-christina-maria/>>. Acesso em: 11 abr. 2019.

²² Disponível em: <<https://bdlb.bn.gov.br/>>. Acesso em: 11 abr. 2019.

microfilmagem. A trajetória de Sergio, assim como a dos demais protagonistas do projeto da *Brasiliiana Fotográfica*, é muito extensa e não será abordada em detalhe nesta tese, mas vale destacar que atualmente ele é membro do Grupo de Preservação Fotográfica do Comitê de Conservação do Conselho Internacional de Museus (ICOM) e coordenador da Área de Fotografia do Instituto Moreira Salles, além de curador do portal *Brasiliiana Fotográfica*.

Sergio assume seu atual cargo como coordenador da área de Fotografia do Instituto Moreira Salles em 1999. São 20 anos trabalhando em uma instituição privada, que se dedica à preservação de documentos que fazem parte da memória nacional e que tem estado em constante interação com instituições públicas. Durante sua entrevista, ao ser indagado sobre o papel das instituições públicas e privadas na manutenção e difusão de seus acervos, ele nos disse:

Acho que as instituições públicas têm um papel claramente definido, são instituições de memória que fazem parte de uma estrutura do Estado que tem um papel em nome da cultura que é vital, que é prover a sociedade de conteúdo cultural significativo, de preservação dessa produção cultural da sociedade e de disponibilização para as gerações futuras. As instituições privadas são iniciativas de entidades privadas, mas podem ter uma face pública claramente definida, como é o caso do IMS. Então, você tem uma ação que é custeada com recursos privados, por decisões que não são de uma política de Estado, mas que estão totalmente alinhadas com a percepção da importância da cultura, da preservação, da difusão cultural. As atividades de uma instituição privada podem ser muito semelhantes à de uma instituição pública, mas, eventualmente, uma instituição privada pode ter um projeto de prazo definido, como foi a Fundação Vitae, por exemplo, que apoiou a área de cultura, mas com um tempo definido de atuação. Não é esse o caso do IMS, que tem na sua constituição, na sua estrutura de financiamento, uma projeção de longo prazo. Isso permite que a gente não só desenvolva projetos internamente como se envolva e ajude a pensar projetos de longo prazo também, como é o caso da *Brasiliiana*, que é uma associação com instituições públicas, que têm essa missão permanente. (BURGI, 2018, f. 03)

Essa fala de Sergio vai ao encontro da de Renato Lessa, quando traz a questão de existirem instituições públicas que agem como privadas; e de instituições privadas que agem como públicas. Ambos os entrevistados trouxeram a questão da descontinuidade de projetos, por conta de nomeações e decisões políticas que desmontam estruturas em funcionamento dentro do serviço público, em obediência a ideologias e alianças que não levam em consideração a capacidade técnica de pessoas nomeadas para cargos fundamentais à frente de projetos de longo prazo.

Nesse sentido, Sergio argumenta sobre a importância das parcerias, como a *Brasiliiana Fotográfica*, para que ações no campo da preservação e difusão se fortaleçam e consolidem:

Acho que as parcerias hoje ajudam a construir barreiras em torno de projetos que são essenciais para a cidadania, que juntam os atores interessados nisso, que são os corpos técnicos e as direções das instituições. Aí, talvez, essas estruturas tenham mais chance de longevidade, porque elas não são isoladas, elas agregam mais de uma instância

governamental e a privada. É preciso ter foco, se juntar e não ficar necessariamente medindo obrigações ou eventuais riscos; se você for ficar nessa lógica do público e privado de uma maneira muito maniqueísta, você acaba criando um fosso e isso não se concretiza. Gosto muito de perceber que isso tem sido um espaço onde o corpo técnico e as pessoas profissionalmente envolvidas com as questões de memória e de cultura têm podido se reunir e produzir, numa divisão de suportes, de apoios, públicos e privados. Agora, a função de estar à frente desse tipo de projeto é uma função pública, isso não é para ser capitaneado pelas instituições privadas, acho que elas tem que colaborar, mas a construção, sua forma final é essencialmente uma ação de cultura no sentido amplo e que tem que ser essencialmente pública, de natureza pública, com acesso amplo. São projetos que, apesar de serem públicos-privados, têm que ser estruturados em torno da lógica pública e, portanto, ancorados na estrutura pública que é o caso da *Brasiliiana Fotográfica*, que está estruturada em torno da BN, visando que isso tenha perenidade em torno de uma estrutura pública tão importante. (BURGI, 2018, f. 04)

O papel de liderança que Sergio atribui às instituições públicas em projetos de compartilhamento de acervos em plataformas de difusão *on-line* também se aplica ao estabelecimento de políticas públicas de preservação, guarda, melhores práticas para catalogação, digitalização e difusão *on-line*. A Biblioteca Nacional, como já foi dito, trabalha com parâmetros seguidos por centenas de bibliotecas e instituições de guarda de acervos no país, o que reforçou a preocupação no projeto *Brasiliiana Fotográfica* de que fossem estabelecidos parâmetros mínimos de metadados e de qualidade digital para as fotografias que viessem a integrar o portal. Esses parâmetros estão disponíveis no *site* da *Brasiliiana* e são úteis para aqueles que buscam estabelecer projetos próprios de digitalização de acervos fotográficos.

Além dos metadados, existe a questão relativa ao conteúdo dos acervos que a *Brasiliiana Fotográfica* apresenta ao seu público e o significado do próprio conceito de *brasiliiana*. Sergio:

Acho que o conceito de *brasiliiana* é importante e é um pouco erudito, porque não é facilmente decodificado pela população em um sentido amplo, mas ele é óbvio, está se falando do país. Particularmente no caso da fotografia a gente está trabalhando a produção fotográfica sobre o país no século XIX e início do século XX e, com isso, estamos podendo não só reunir conteúdo relevante do ponto de vista da pesquisa histórica, das cidades, da sua evolução, da sociedade, da paisagem social, humana, paisagem natural, urbanismo e desenvolvimento econômico, mas acho que a gente também tem que simultaneamente estar olhando para a fotografia como um meio de representação visual, como linguagem artística, como ferramenta de comunicação. Estamos olhando os seus autores, quer dizer, aqueles que tiveram uma atuação relevante na construção dessa memória. Então, é um olhar sobre a imagem permeando o processo da cultura, documentando, mas ao mesmo tempo sendo ela uma ferramenta de comunicação nova. Essas dinâmicas, tudo isso é passível de ser olhado, e, curiosamente, ao mesmo tempo em que a gente foca na fotografia brasileira, o país como delimitador desse universo que está sendo reunido, a gente, obviamente, não exige nacionalidade brasileira para os autores, porque se exigisse... [risos] O conteúdo disponível seria muito, muito restrito, porque o fato é que a fotografia brasileira durante muito tempo se beneficiou enormemente de um aspecto quase que global associado à fotografia, que é o fato de que seus praticantes, a própria técnica e a própria imagem por natureza, ela se prestou a um fluxo, a uma itinerância, a um deslocamento. Então, as imagens produzidas aqui no Brasil por muito tempo eram produzidas com a intenção de que estivessem disponíveis para viajantes, principalmente no Rio de Janeiro. A prática da fotografia também foi uma forma de imigrantes se posicionarem no novo país e iniciarem uma profissão, às vezes, aqui

mesmo, não necessariamente chegarem profissionalizados, e ajudarem a construir a imagem do país. (BURGI, 2018, f. 04)

A fala de Sergio traz alguns elementos presentes nas fotografias, paisagens urbanas e rurais, pessoas, transportes, abertura de ferrovias e avenidas, como elementos constituintes do imaginário fotográfico que temos do país, no período coberto pela *Brasiliiana Fotográfica*, da segunda metade do século XIX até as três primeiras décadas do século XX. Ele também se refere a quem fez essas fotografias, quem eram esses homens que, em geral, vinham de outros países e aqui se estabeleciam temporariamente, acompanhando alguma expedição, por anos, ou até mesmo, por toda a vida. É interessante pensar que grande parte da produção fotográfica brasileira deste período foi feita por estrangeiros, o que lembra o argumento de Mignolo (2005), de que existem outras categorias que não só a do “estrangeiro”, representando o *ethos* colonial, ou a do “nativo”, por sua vez ocupando o lugar do colonizado, mas que existem também pontos de interseções de interesses que atendem a uma classe intermediária que trabalha em função de seus próprios objetivos. Estes, no caso da produção fotográfica no Brasil, podiam estar ligados a “prosperar” em uma “nova terra”, desenvolvendo um ofício praticado por poucos na época.

Então – diferentemente dos viajantes que percorreram o país na década de 1820, após a independência, por meio de missões e projetos, já com um traçado, um percurso e um cronograma de retorno –, na fotografia brasileira são poucos os viajantes que geraram conteúdos relevantes, a maior parte dos estrangeiros que contribuíram para a construção da *Brasiliiana* foram de fato indivíduos que se estabeleceram por longos períodos no Brasil, alguns definitivamente, outros menos, mas se fixaram comercialmente em cidades, com atividades em estúdios definidos. Há a construção de uma linguagem que é um pouco diferente da do período anterior desse descobrimento visual do país, aquilo que a iconografia pré-fotográfica define como a obra dos artistas viajantes. A fotografia tem também um deslocamento pelo território devido a perfis de diferentes fotógrafos, mas ela vai se constituindo em atividades que vão sendo implantadas em regiões, locais e cidades, muitas delas por estrangeiros que se fixam aqui e é isso que gera esse conteúdo que a gente denomina de *Brasiliiana Fotográfica*. (BURGI, 2018, f. 04-05)

As imagens produzidas por esses fotógrafos representam a maneira como eles viam o país, seus lugares e pessoas. Elas são permeadas pelos seus referenciais estrangeiros, mesmo quando estabelecidos no Brasil há alguns anos. Como disse Sergio, eles ainda guardavam consigo um olhar que era próprio de sua formação, concepções e modos de ver a sociedade. Aqui, mais uma vez, podemos lembrar os conceitos apresentados por Bourdieu (1983;1996;2006;2010), ao pensar nos antecedentes culturais presentes na formação desses profissionais, em suas redes de relacionamentos e nas escolhas que foram feitas por eles do que seria fotografado e como. Ainda segundo Sergio:

Marc Ferrez era influenciado pela escola francesa de fotografia, Henschel tinha alguma influência alemã, essas são questões relevantes, as imagens que eles produziram continuam sendo imagens que representam uma materialidade do país em

um determinado momento e, sendo escolhas, a representação das texturas, do casario colonial, das vestimentas, das árvores, da exuberância, ou não, essa materialidade a fotografia entrega, entregou na época e continua entregando hoje. (BURGI, 2018, f. 06)

Essas escolhas, que perpassam vivências pessoais anteriores desses fotógrafos, também estão presentes entre os responsáveis pelos comissionamentos para produções fotográficas, pois eles determinavam que eventos, paisagens, cidades e pessoas seriam registrados. Os fotógrafos, por sua vez, tinham a tarefa de produzir fotografias que traduzissem, ilustrassem, ou, até mesmo, criassem a imagem que o contratante queria passar. Sergio nos dá o exemplo do conjunto de fotografias que Marc Ferrez produziu por encomenda para exposições internacionais com o objetivo de mostrar a “eficiência” da economia cafeeira, por volta de 1885, já no final do Império:

Ele fez as saídas de escravos para a colheita do café como algo com uma pretensa organização. A fotografia é tão poderosa e a situação é tão encenada para iludir, para representar uma certa visão e, no entanto, as escravas continuam saindo com seus bebês, pessoas descalças, sofridas. Além disso, a fotografia permite olhar nos olhos, e os indivíduos escravizados naquele momento são indivíduos, eles podem ser tomados para a representação da escravidão naquele período, mas são indivíduos que tiveram começo, meio e fim, e a fotografia pegou ali um registro efetivo desses indivíduos em algum momento da vida deles. Então, essa é a fotografia, agora, a forma como eu leio, interpreto, entendo, ela é importante, mas continuo olhando para indivíduos que estavam em uma situação de escravizados, numa certa encenação voltada para construir um certo tipo de imagem e não para denunciar a escravidão, mas independentemente dessa construção a materialidade ali presente continua informando. Esse aspecto da fotografia é fundamental. Essa imagem do Brasil é um esforço sempre presente e que pode ser totalmente voltado para um certo tipo de artificialidade, ou de objetividade, isso é complexo. (BURGI, 2018, f. 07)

A análise de parte das imagens disponíveis no portal é realizada na forma de *posts*, produzidos semanalmente pela jornalista e pesquisadora da área de Fotografia do Instituto Moreira Salles, Andrea Camara Tenório Wanderley. Andrea, que se formou em 1989 pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), trabalhou como pesquisadora no Centro de Documentação da TV Globo (Cedoc) por 26 anos. Ela foi apresentada ao projeto da *Brasiliiana Fotográfica* em 2015, pouco antes do lançamento do portal, e desde então passou a fazer parte da equipe do Instituto Moreira Salles e da *Brasiliiana Fotográfica*.

Andrea defende que os *posts* publicados no portal devem trazer uma linguagem acessível ao maior número possível de pessoas, com textos sem rebuscamentos excessivos:

A forma como vejo é a seguinte: você traz assuntos que, a princípio, poderiam ser considerados sofisticados intelectualmente e de uma certa forma são, mas acho que você aproxima isso de um gosto popular, que é muito importante. Acho que as pessoas não devem se sentir apartadas daquilo que não é comum no dia a dia delas. Sou contra o academicismo, contra aquilo que separa, acho que a gente tem que criar pontes e na *Brasiliiana* eu tento criar essas pontes semanalmente escrevendo sobre algum fotógrafo, porque uma das coisas que faço são perfis robustos de fotógrafos, tanto os

mais conhecidos, como Marc Ferrez, como os mais desconhecidos, pelo menos do grande público, como Camilo Vedani, procurando sempre dar uma visão atraente daquele fotógrafo. De que maneira? Colocando uma imagem muito bonita, ou muito conhecida, e ir puxando para assuntos que atraíam a pessoa para entrar dentro do portal e aí sim, quem sabe, ficar mais atraída pelas fotografias. Por exemplo, escrevi sobre o bairro de Copacabana, porque é um assunto que os brasileiros gostam muito, os cariocas, porque apesar de tudo a gente tem muito orgulho de alguns pontos daqui, e aí escrevo sobre Copacabana e coloco fotos lindas, porque de Copacabana existem fotos lindas, aéreas, e aí eu tenho a esperança que aquilo que já é comum para o leitor, que é o bairro de Copacabana, traga ele para um novo mundo, que é o mundo da fotografia. (WANDERLEY, 2018, f. 01-02)

Andrea produz a maior parte dos *posts* da *Brasiliiana Fotográfica*, mas também articula as colaborações vindas das instituições parceiras e de alguns profissionais ligados à área de fotografia, ou que fazem uso corrente dela. Como foi citado anteriormente, a utilização do recurso de fazer *links* dos textos para as matérias de jornal da mesma época das fotografias, por meio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, foi uma iniciativa de Andrea:

Eu trabalhei em televisão por muito tempo e sei que quando a gente colocava o “ao vivo” na imagem da reportagem subia muito a audiência; e acho que a hemeroteca em um texto tem um pouco essa função de trazer aquele dado para a realidade, quer dizer, estou contando que o Vedani fotografou o Paço Imperial e você tem um registro de que ele estava fazendo esse trabalho. Obviamente que a Hemeroteca não é a única fonte que uso, procuro me basear em livros importantes, em teses de doutorado, enfim, em tudo que há de melhor na literatura sobre aquilo que eu estou escrevendo, mas a Hemeroteca é sem dúvida nenhuma, e aí aplausos para o pessoal da BN que faz esse trabalho, que para os pesquisadores é de uma importância mega, porque facilita muito o trabalho em si e traz informações que antigamente seriam muito complicadas de acessar. Por exemplo, eu tenho que fazer uma produção semanal, não posso me enfiar em uma biblioteca por três semanas porque tenho outras coisas. Então, a Hemeroteca dá um dinamismo à pesquisa e uma veracidade que acho muito interessantes, obviamente, nem sempre informações do jornal são cem por cento certas, mas no caso do tipo de informação que eu busco, como não é interpretativo: o que o povo estava sentindo com relação à *Revolta do Vintém*? Porque para um jornal que for para um lado pode ser uma coisa e para outro pode ser outra, mas eu vou buscar a *Revolta do Vintém*, quando ela aconteceu. Então isso não tem muito como um jornal errar. Então, acho que é muito bacana, mas volto a dizer, procuro em livros importantes, pessoas que estão estudando firmemente o assunto, busco até em documentos originais, é uma pesquisa muito consistente, eu realmente levo muito a sério, até porque gosto muito, é o que faço há 30 anos. Mas a Hemeroteca é a cereja do bolo. (WANDERLEY, 2018, f. 02)

Nesse relato vemos que o trabalho de Andrea na *Brasiliiana Fotográfica* reflete também parte de sua história pessoal como jornalista e pesquisadora. Os *links* que ela estabelece nos textos não são apenas entre fotografias, matérias de jornais e eventos, ligam trajetórias de vida e acontecimentos que traduzem relações existentes entre fotógrafos e fotografados, como podemos ver em sua fala:

Gosto muito de escrever também sobre fotógrafos não biografados, como Camilo Vedani, porque não vi nada de realmente importante escrito sobre ele na época. Gosto muito de fazer os perfis, Alberto Henschel, Marc Ferrez, já escrevi várias vezes sobre eles justamente porque eles têm vários vieses, já fiz o perfil deles, escrevi sobre suas

fotos. O Augusto Malta é outro fotógrafo que gosto demais, já havia muito material disponível, mas foi contemplado na *Brasiliiana* também e volta e meia ele vem à tona porque foi fotógrafo da prefeitura do Rio de Janeiro de 1903 a 1936, então ele tem imagens muito importantes desse período da cidade. E tem uma fotografia de um quiosque no Passeio Público chamado *Chopp Berrante*²³, eu adoro essas histórias do Rio de Janeiro e fui atrás disso. Aí me deparei com um texto do Charles Dunlop, que acho que foi um engenheiro da *Light* que conheceu o Augusto Malta, quando o Malta trabalhou para a *Light* também. O Dunlop era apaixonado por histórias do Rio de Janeiro, chegou a ter uma coluna no jornal *Correio da Manhã*, acho que o título era esse “Histórias do Rio de Janeiro”, onde ele ilustrava muito com fotografias do Malta, essa era do Malta. Aí, quando fui ver a história dessa fotografia, que o Dunlop contou, uma dessas pessoas sentadas era justamente um português, Arnaldo Gomes de Souza, que foi sócio do Ferrez no cinema *Pathé*. E antes deles serem sócios o Ferrez já fornecia filmes que eram projetados nesse quiosque, ali perto. É uma delícia, porque eu já tinha escrito sobre o Passeio Público, então coloco um link para o *post* do Passeio Público, do Ferrez, do Malta e conto uma história que na verdade é o encontro de tudo isso. É o encontro da história com a fotografia, com curiosidades, porque em outro texto eu encontrei, mas isso eu não pude comprovar, acredita-se que o Catulo da Paixão Cearense também se apresentava lá, então acho isso muito bacana. (WANDERLEY, 2018, f. 04-05)

Novamente somos levados a pensar na teia de relacionamentos existentes no interior de um campo, nesse caso, relacionado à cultura, passando pela fotografia, produção intelectual na imprensa, cinema e música; e no lugar que permitiu esse encontro, o quiosque Chopp Berrante. Em sua entrevista, Flávio Pinheiro também destaca essas conexões:

Quando Marc Ferrez estava no auge da sua atividade profissional fotografando, também estava no auge Ernesto Nazareth, eles são da mesma época, assim como a arquitetura da *Belle Époque*, baseada no ecletismo, que estava sendo aplicada na avenida Central, a ideia era você ter uma Paris tropical, então você tem vários aspectos do urbanismo registrados pela fotografia. A fotografia pode ter inúmeros diálogos e a *Brasiliiana* pode ser protagonista desses diálogos da fotografia com a música, com a arte, enfim, das fronteiras que a fotografia tem com outras atividades. (PINHEIRO, 2017, f. 10)

Assim, considero que a *Brasiliiana Fotográfica* é vista pelos entrevistados como um espaço de convergência de acervos fotográficos, de instituições de memória e de leitura de diálogos presentes na sociedade brasileira a partir da fotografia. As entrevistas concedidas pelos idealizadores e integrantes do corpo técnico do portal foram fundamentais para a compreensão de que o projeto pôde ser realizado, em grande parte, graças a outros projetos que o antecederam, como a BN Digital e a Hemeroteca Digital, e às suas trajetórias de vida, pessoais e profissionais com pontos convergentes. O banco de imagens *on-line* de fotografias do Instituto Moreira Salles²⁴, apesar de não ter sido citado, também foi fundamental para que o portal pudesse ser viabilizado em um curto espaço de tempo, menos de 1 ano, pois muitas das

²³ O quiosque Chopp Berrante no Passeio Público, Ferrez, Malta e Charles Dunlop. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=11212>>. Acesso em: 10 abr. 2019.

²⁴ Disponível em:<acervos.ims.com.br>. Acesso em 02 set. 2019.

fotografias disponibilizadas na *Brasiliiana Fotográfica* já estavam *on-line* no banco de imagens do Instituto e atendiam aos padrões de metadados de captura e catalogação do projeto.

1.2 Sobre a criação das instituições fundadoras da *Brasiliiana Fotográfica*

A Biblioteca Nacional e o Instituto Moreira Salles, antes de se constituírem como as instituições sólidas que são hoje, foram criados por pessoas que apreciavam a leitura e as artes e que possuíam os meios necessários para tal. A BN teve seu conjunto inicial de livros, mais de 60 mil, trazido por Dom João VI, na ocasião da transferência da família real portuguesa para o Brasil, em 1808. O decreto de fundação oficial da Biblioteca Nacional é de 27 de julho de 1810 e de acordo com a cronologia apresentada em seu site “O núcleo original da Biblioteca Nacional do Brasil é a antiga livraria de D. José, organizada sob a inspiração de Diogo Barbosa Machado, Abade de Santo Adrião de Sever. A coleção de livros foi iniciada para substituir a Livraria Real, que foi consumida pelo incêndio que sucedeu o terremoto de Lisboa de primeiro de novembro de 1755.”²⁵ Essa cronologia começa em 1808 e vai até os anos 2000. É interessante notar que no mesmo ano do decreto de criação da Biblioteca Nacional, 1810, foi decretado também que estudiosos pudessem ter acesso a ela, o que indica preocupação em tornar público seu acervo.

Nos anos seguintes novas aquisições e doações se somaram ao conjunto inicial trazido de Portugal e a Biblioteca Nacional passou por adaptações em seu espaço físico. Em 1821, ainda segundo a cronologia apresentada pela BN, parte da família real regressa para Portugal levando consigo os *Manuscritos da Coroa*. Mesmo sem os *Manuscritos* a Biblioteca Nacional estava criada e seguia com uma de suas principais tarefas, receber e guardar ao menos um exemplar de todas as publicações impressas pela Tipografia Nacional e, posteriormente, pelas demais tipografias e editoras que viriam a existir. Assim, a BN contribuiu, a meu ver, com a constituição e posterior consolidação da memória da indústria editorial no Brasil. O decreto nº 433 de três de julho de 1847²⁶, foi o primeiro a instituir a obrigatoriedade do depósito de um exemplar de qualquer impressão realizada no Brasil na Biblioteca Nacional. Atualmente vigora a lei do Depósito Legal:

O Depósito Legal é definido pelo envio de um exemplar de todas as publicações produzidas em território nacional, por qualquer meio ou processo, segundo as Leis nº. 10.994, de 14/12/2004, e 12.192, de 14/01/2010. Tem como objetivo assegurar a coleta, a guarda e a difusão da produção intelectual brasileira, visando à preservação

²⁵ Disponível em: <<http://www.bn.gov.br/sobre-bn/historico>>. Acesso em 07 mai. 2019.

²⁶ Decreto nº 433 de 3/7/1847 disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-433-3-julho-1847-560144-publicacaooriginal-82761-pl.html>>. Acesso em: 06 nov. 2019.

e formação da Coleção Memória Nacional. Nele estão inclusas obras de natureza bibliográfica e musical.²⁷

O acervo da Biblioteca Nacional é o maior do Brasil, com cerca de dez milhões de itens, e ela é considerada a oitava maior do mundo²⁸. D. Pedro II ao ser exilado em 1891, após a proclamação da República, doou cerca de 100 mil obras, como mapas, desenhos, documentos, livros e fotografias, que passaram a constituir a Coleção D. Thereza Christina Maria, uma das principais fontes de fotografias disponibilizadas por parte da BN na *Brasiliiana Fotográfica*.

Já o Instituto Moreira Salles foi criado em 1987 pelo empresário, embaixador e banqueiro Walther Moreira Salles, inicialmente com o nome de Instituto de Artes Moreira Salles, que em 1991 passou a se chamar Instituto Moreira Salles, como é conhecido hoje.²⁹ A documentação referente à vida pública e privada de Walther compõe seu acervo pessoal, que se encontra sob a guarda do IMS. Segundo o coordenador do acervo Sergio Goes de Paula:

Em 1991 Walther Moreira Salles se afastou de todas as atividades empresariais. Demitiu-se do cargo de presidente do Conselho de Administração do Unibanco, recebeu o título de presidente honorário e deu por encerrada sua longa carreira de empresário e de servidor público. Tinha quase 80 anos, trabalhava desde os 20, mas ainda teve tempo para transformar o convívio com as artes em sua principal atividade. Foi um caminho preparado: em 1988 criou o Instituto Moreira Salles, que em 1991 se consolidou na Casa da Cultura de Poços de Caldas, cidade onde o pai e ele começaram a construir a trajetória de sucesso. Com a nova dedicação, o ritmo da instituição mudou. Estendeu-a para Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro e, principalmente, deu início à formação do acervo fotográfico, iconográfico e documental e às atividades editoriais que deram ao Instituto o destaque que hoje tem. O êxito se deve não só às dotações feitas por ele, por suas empresas e sua família, mas ao fato de que Walther Moreira Salles sabia o que queria, e sabia como fazer.

Sua experiência como patrono das artes vinha de longe e foi influenciada pelo amigo Nelson Rockefeller, a quem conhecia desde os tempos de Segunda Guerra Mundial e a quem iria se associar em diversos momentos ao longo da vida. Mas não fizeram apenas negócios juntos: o convívio pessoal incluía a atividade permanente da prática da filantropia e do patrocínio das artes.

Para ambos, não se tratava apenas de fruir a arte em casa ou comprar e doar obras para instituições. Ambos envolveram-se na gestão de importantes museus, e Walther Moreira Salles já acumulara uma vasta experiência quando passou a dedicar seu tempo ao Instituto Moreira Salles. Tinha uma imensa rede de conhecimentos, tinha os recursos, a vontade e a convicção.

O Arquivo Walther Moreira Salles tem documentação sobre várias instituições de memória com as quais ele se envolveu antes de criar o IMS, mas três se destacam: o *Museum of Modern Art* de Nova York, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (SITE DO IMS, 10 jan. 2018)³⁰

²⁷ Disponível em: <<http://www.bn.gov.br/sobre-bn/deposito-legal>>. Acesso em 07 mai. 2019.

²⁸ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao109697/biblioteca-nacional-rio-de-janeiro-rj>>. Acesso em: 02 set. 2019.

²⁹ Cronologia publicada no site do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/09/06/cronologia-ims/>>. Acesso em: 02 set. 2019.

³⁰ Matéria publicada em 10 jan. 2018. Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/walther-moreira-salles-e-os-museus-1/>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

Sergio Goes de Paula escreveu uma série de três textos a propósito do envolvimento de Walther com as três instituições citadas, o *Museum of Modern Art* de Nova York (MoMa - NY), o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM). Em 1965 Walther também havia fundado a Galeria Brasileira, em associação com Assis Chateaubriand e com um grupo de empresários mineiros, como será visto no capítulo 3º - *As diversas brasileiras*.

Com a morte de Walther em 2001 é deixado um fundo, cujos rendimentos são destinados à manutenção do Instituto Moreira Salles. Segundo a matéria *Família Moreira Salles: os mecenas do Brasil*, publicada com autorização da família, em 04/10/2014, pela revista *on-line GQ-Brasil*³¹ “As atividades do Instituto Moreira Salles são realizadas sem lei de incentivo, financiadas por um *endowment*, fundo pessoal criado com investimentos do *Unibanco* e da família. Ele se autossustenta através dos juros.”

Walther Moreira Salles, além de embaixador e banqueiro, também tinha negócios em outros ramos, como mineração e indústria de produção de suco de laranja. De 1988, ano de criação do Instituto Moreira Salles, até 2008, quando é realizada a fusão entre o Unibanco e o Itaú³², o Instituto se beneficiava de recursos provenientes de dedução fiscal junto ao Unibanco, mas a partir da fusão entre os bancos ele se desvinculou do Unibanco e passou a não mais deduzir impostos. No entanto, como o Instituto Moreira Salles é uma fundação cultural sem fins lucrativos, ele não paga impostos.

Ao longo dos últimos 20 anos o acervo do Instituto Moreira Salles aumentou em tamanho e diversificou-se. Atualmente a área de Fotografia conta com cerca de dois milhões de itens. Em 2017 foi inaugurada a nova sede do Instituto na Avenida Paulista, em São Paulo, substituindo o espaço expositivo existente em Higienópolis, de menores proporções. O IMS segue suas atividades tendo como presidente João Moreira Salles, filho de Walther.

Essas foram as trajetórias de fundação das duas instituições, Biblioteca Nacional e Instituto Moreira Salles, aquela de natureza pública, mantida com recursos diretos do governo federal, esta de natureza privada, mantida com recursos próprios. Ao pensar em outros centros culturais como a Casa Museu Eva Klabin, o Instituto Casa Roberto Marinho e o Centro Cultural Banco do Brasil, por exemplo, é importante ter em mente que existe um percentual de dedução fiscal envolvendo o financiamento dessas instituições, o que as torna parcialmente públicas. De

³¹ Disponível em: <<https://gq.globo.com/Prazeres/Poder/noticia/2014/10/familia-moreira-salles-os-mecenas-do-brasil.html>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

³² Disponível em: <https://economia.uol.com.br/ultnot/2008/11/03/ult4294u1817.jhtm>>. Acesso em: 02 set. 2019.

modo geral, seus estatutos são distintos, mas existe uma política comum entre elas, de associação positiva do nome da instituição cultural aos negócios e famílias que as financiam.

1.3 Entre o público e o privado

Como vimos acima, a *Brasiliana Fotográfica* é fruto da parceria entre uma instituição pública e uma privada, e se tornou possível, em grande medida, graças à proximidade de Flávio Pinheiro e Renato Lessa, que muito antes de ocuparem os cargos de gestão da Biblioteca Nacional e do Instituto Moreira Salles, já haviam trabalhado juntos em outros projetos e eram amigos de longa data. Renato Lessa:

Eu e Flavio Pinheiro somos amigos há muito tempo e a gente sempre pensou, mesmo antes do Flavio ir para o IMS, em fazer coisas juntos. O Flavio me chamou na época do site NO.. Quando ele foi para o Estadão eu passei a ser praticamente colunista do Estadão, eu contribuía com muita regularidade, desde sempre fomos muito afinados e quando eu fui para a BN e ele para o IMS pensamos que agora tínhamos uma grande chance de fazer algo juntos, duas instituições fortes, BN com acervo e o IMS com o projeto cultural que tem e com a mobilidade, pelo fato de ser um instituto privado e de não ter uma burocracia asfixiante. Então juntou a fome com a vontade de comer. Conversávamos muito de fazer coisas e um dia, não sei quem levantou a bola, se fui eu ou o Flavio, era tudo tão compartilhado, pensamos em fazer uma coisa que juntasse as coleções de fotografias brasileiras das duas instituições – uma *Brasiliana Fotográfica*. Vamos estender o uso do termo Brasiliana em dois sentidos, se a gente tem uma brasiliana bibliográfica, por que a gente não pode ter uma brasiliana ligada à imagem, à iconografia brasileira? E depois a gente alinhou para fotografia. Uma brasiliana cuja forma de apresentação e divulgação seja o meio digital, uma outra etapa do progresso tecnológico que não estava disponível para outras brasilianas, a gente já começa assim – digitalizado. (LESSA, 2017, f. 02)

As experiências profissionais e de vida que aproximaram em diferentes momentos Flávio e Renato demonstram a existência de áreas de atividades correlatas, ligadas à cultura por meio do jornalismo e da gestão de acervos memoriais, lembrando a noção de *campo* (BOURDIEU:1983;1996;2006;2010), como uma teia de relações e de valores compartilhados, colocados em ação em determinado meio, ou espaço de atuação, no caso aqui estudado aplicada à cultura e às artes, tendo como resultado de sua ação o portal *Brasiliana Fotográfica*.

Uma parceria público-privada é sempre uma experiência complexa e para além de seus gestores e dos demais profissionais envolvidos no projeto, existem outros elementos que devem ser considerados, tais como: o contexto no qual surge o conceito de parceria público-privada; em que consiste a lei federal 11.079, de 30 de dezembro de 2004, que regulamenta juridicamente o que pode ser enquadrado como uma parceria público-privada; e, para além de seu entendimento legal, como esse tipo de parceria se aplica à *Brasiliana Fotográfica*.

Sobre o surgimento desse tipo de parceria, Carlos Ari Sundfeld, presidente da Sociedade Brasileira de Direito Público (SBDP), professor da faculdade de direito da Fundação Getúlio Vargas de São Paulo (FGV-SP) e da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), em seu artigo *Guia jurídico das parcerias público-privadas*, publicado no livro por ele organizado, *Parcerias Público Privadas* (2007), conta que:

O tema surgiu com o programa de Reforma do Estado desenvolvido no Brasil a partir do início da década de 90 do século passado e que teve seu ápice no governo do presidente Fernando Henrique Cardoso (1994-2002), com a privatização de grandes empresas federais, a flexibilização de monopólios de serviços públicos e o estímulo ao Terceiro Setor. Mas, a partir de meados de 2002, ainda no governo FHC e depois no governo do presidente Lula, a expressão “parceria público-privada” – e sua charmosa sigla “PPP” – começaria a adquirir uma força nova. Tanto na imprensa como nos discursos governamentais e empresariais passou-se a defender a necessidade – e, mesmo, urgência – de o Brasil criar um programa de PPP, aproveitando experiências internacionais positivas iniciadas na Inglaterra e que estariam sendo adotadas por muitos outros países. (SUNDFELD, 2007, p. 15-16)

A Inglaterra começou a investir em parcerias público privadas (PPPs) na década de 1990, durante o governo do Primeiro Ministro John Major (1990 a 1997), que sucedeu o de Margareth Thatcher (1979 a 1990). As PPPs foram criadas com o objetivo de aumentar o investimento privado em obras de infraestrutura e na prestação de serviços públicos, compartilhando riscos e responsabilidades entre ambos os setores. Nesse intuito, em 1992, é criada a *Private finance initiative* (PFI), uma espécie de agência financiadora do governo inglês que fomenta a criação de PPPs para gerenciamento e realização de projetos públicos.³³

No entanto, o modelo inglês de estabelecimento de PPPs vem sofrendo severas críticas, como as de David Hall, fundador e diretor, de 2000 a 2013, do *Public Services International Research Unit* (Psiru) da *University of Greenwich*. Durante esse período Hall se dedicou a desenvolver pesquisas e a publicar artigos que analisassem processos de privatizações e de estabelecimento de PPPs nas áreas de saúde, recursos hídricos e de prestação de serviços públicos, entre outros. Em 2014 ele publicou, como resultado das pesquisas desenvolvidas pelo Psiru ao longo desses 13 anos, o trabalho *Why public-private partnerships don't work: the many advantages of the public alternative* (HALL, 2014)³⁴. Entre os motivos que Hall destaca para que essas parcerias não atinjam os objetivos esperados estão a falta de consultas públicas, falsas promessas, contratos complexos, corrupção, geração de empregos informais com baixos

³³ Disponível em: <<https://www.gov.uk/government/publications/pfipp-ppp-finance-guidance>>. Acesso em: 02 set. 2019.

³⁴ “Porque parcerias público-privadas não funcionam: as muitas vantagens da alternativa pública.” Tradução nossa. Disponível em: <https://www.worldpsi.org/sites/default/files/rapport_eng_56pages_a4_lr.pdf>. Acesso em: 11 out. 2019.

salários em um modelo que favorece o lucro das empresas privadas. Seus estudos indicam que a alternativa de gestão pública é melhor do que as PPPs:

O setor público ganha maior flexibilidade, controle e eficiência comparativa – devido à redução do custo com transações, com inseguranças contratuais, bem como com economias de escala – além de ganhos de eficiência com sistemas mais democráticos de prestação de contas.

Usando funcionários diretos para operar e manter sistemas de fornecimento de serviços, enquanto adquire outros bens e serviços de empreiteiros, governos e governos locais que têm capacidade de longo prazo para planejar e entregar serviços de infraestrutura mantendo uma flexibilidade muito maior para responder a mudanças nas necessidades ou na tecnologia, com baixos custos de transação. (HALL, 2014, p. 47, tradução nossa)³⁵

No Brasil, o projeto de lei federal 11.079 que regulamenta a existência das PPPs é de 2004, conhecido como Lei das PPPs. A lei traz alguns pré-requisitos básicos para o estabelecimento da parceria, como investimento superior a 20 milhões de reais e prazo de execução de 5 a 35 anos. Segundo Luis Otávio Franco Martins, autor da dissertação *Parceria público-privada no setor cultural: o caso do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura*:

O modelo brasileiro emprega a terminologia Parceria Público-Privada – PPP em seu sentido estrito: uma forma de provisão de infraestruturas e serviços públicos em que o parceiro privado é responsável pela elaboração do projeto, financiamento, construção e operação de ativos, que, posteriormente, são transferidos ao Estado. O setor público torna-se parceiro na medida em que ele é comprador, no todo ou em parte, do serviço disponibilizado. O controle do contrato passa a ser por meio de indicadores relacionados ao desempenho na prestação do serviço, e não mais ao controle físico-financeiro da obra. (MARTINS, 2013, p. 14)

Em 2017 foi sancionada a lei 13.529, que autorizou a União a criar um fundo de até 180 milhões para financiar projetos de PPPs. A lei também reduziu o valor mínimo de investimento de 20 para 10 milhões de reais.³⁶ Mesmo com as alterações da lei 13.529/2017 para o estabelecimento de PPPs, se considerado esse critério financeiro, a *Brasiliiana Fotográfica* não poderia se enquadrar na lei da PPP. O documento legal que rege a parceria entre o Instituto Moreira Salles e a Biblioteca Nacional é um “Termo de Acordo de Parceria”, que estipula direitos e obrigações de ambas as instituições. No caso da *Brasiliiana Fotográfica* não houve terceirização ou contratação de serviços diretos de uma instituição privada por parte do poder público, o que também faz com que a *Brasiliiana* não se caracterize como uma PPP no sentido estrito da lei.

O modelo de gestão da *Brasiliiana Fotográfica* está descrito em seu portal da seguinte maneira:

³⁶ Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/noticias/528978-sancionada-lei-que-cria-fundo-para-parcerias-publico-privadas/>>. Acesso em: 02 set. 2019.

A gestão do portal *Brasiliiana Fotográfica* dar-se-á em duas instâncias:

- Um Comitê Consultivo, formado pelos dirigentes máximos das instituições participantes que, assessorados pelo comitê de gestão, decidirá sobre as futuras adesões ao portal e
- Um Comitê de Gestão (responsável pelo desenvolvimento e pelas decisões técnicas e curatoriais), formado pelos coordenadores/curadores das instituições participantes, pelo Coordenador da Biblioteca Nacional Digital e por técnicos responsáveis pelas atividades das distintas áreas envolvidas nesta iniciativa.³⁷

Após esses entendimentos é possível inferir que se trata de um projeto compartilhado entre instituições de naturezas pública e privada, mas não de uma PPP conforme a letra da lei. A *Brasiliiana Fotográfica* não teve aportes financeiros especificamente liberados para sua implementação e financiamento, esses recursos vieram, em meu entendimento, de um projeto mais amplo de difusão digital de acervos digitalizados em ambas as instituições, como se verá no tópico a seguir.

1.4 Financiamento do projeto

O projeto da *Brasiliiana Fotográfica* surgiu no final de 2014. O Acordo de Parceria firmado entre a Biblioteca Nacional e o Instituto Moreira Salles previa que os acervos digitalizados presentes no portal ficariam hospedados no servidor de dados da Biblioteca Nacional, responsável por sua manutenção e acesso, enquanto os custos para customização do repositório digital, onde as fotografias seriam disponibilizadas, seria do Instituto Moreira Salles.

As opções para a implementação da *Brasiliiana Fotográfica* foram duas: uma primeira interface de navegação com dados relativos ao próprio portal, seus objetivos, parceiros, uso de imagens, *posts* e pesquisas. Para essa interface foi escolhido um modelo de gestão de conteúdo de fonte aberta (*open source*), disponibilizado para a construção de páginas na internet pela empresa *WordPress*. Já a interface de hospedagem e consulta ao acervo foi desenvolvida a partir do programa de dados *DSpace*, segundo o Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT): “O *DSpace* é um software livre que, ao ser adotado pelas organizações, transfere a elas a responsabilidade e os custos com as atividades de arquivamento e publicação da sua produção institucional. O *DSpace* possui natureza operacional específica de preservar objetos digitais, iniciativa de grande interesse da comunidade científica.”³⁸

Mesmo com a escolha dessas duas plataformas, *WordPress* e *DSpace*, ambas livres e com baixos investimentos, a customização e união delas teve custos que foram assumidos pelo

³⁷ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/oportal/gestao>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

³⁸ Disponível em: <<http://www.ibict.br/tecnologias-para-informacao/dspace>>. Acesso em: 02 set. 2019.

Instituto Moreira Salles, assim como os custos pela hospedagem dos dados e do portal foram assumidos pela Biblioteca Nacional. Existe uma expectativa, observada durante as entrevistas com os idealizadores e gestores do portal, de que com o tempo novos parceiros venham a assumir responsabilidades maiores, tanto na gestão como na manutenção do projeto. “Acredito que a *Brasiliiana* pode de alguma forma, à hora em que se estruturar melhor, compartilhar mais custos; hoje os custos são todos do IMS ou da BN.” (PINHEIRO, 2017, f. 06)

A *Brasiliiana Fotográfica* completa 5 anos em abril de 2020, mas até o presente momento, 2019, essa partilha de funções no gerenciamento do portal não foi verificada. Ao longo da pesquisa também foi possível perceber que a estrutura que sustenta a existência da *Brasiliiana Fotográfica* se baseia em sua inserção em projetos mais amplos, como a BN Digital³⁹ e a política de difusão do Instituto Moreira Salles, que nos últimos anos tem priorizado dar acesso aos seus acervos e a outros acervos correlatos, através de sites e repositórios digitais, entre os quais destaco: Pixinguinha 120 anos; Portal da Crônica Brasileira; *Brasiliiana Iconográfica*; e seu repositório digital *on-line*⁴⁰, no qual disponibiliza parte dos acervos de suas principais áreas: Fotografia; Iconografia, Literatura e Música.

Mesmo que a administração e os custos de manutenção e infraestrutura do portal estejam atualmente divididos entre a Biblioteca Nacional e o Instituto Moreira Salles, isso não significa que não existam outros custos e atividades desenvolvidas por funcionários de instituições parceiras que colaboram com o portal. Cada parceiro da *Brasiliiana Fotográfica* assina um Acordo de Cooperação com a Biblioteca Nacional e com o Instituto Moreira Salles e se torna responsável pelas reproduções digitais de seus acervos fotográficos e por seus dados de catalogação no portal. Cabe à instituição parceira fazer a submissão *on-line* de seu acervo e fornecer um texto institucional para integrar a página “Quem somos” do portal, além de dados para solicitações de imagens. Os parceiros são convidados a escrever um *post* inicial tratando das imagens que estão disponibilizando e podem continuar colaborando com outros textos periodicamente. Por fim, as instituições são convidadas a enviar um representante para a reunião anual do portal, na qual são apresentados os resultados e discutidas as metas para o ano seguinte.

A meu ver, essa forma de participação dos parceiros é fundamental para que um dos principais objetivos da *Brasiliiana Fotográfica* seja alcançado: a disponibilização integrada de acervos fotográficos de diferentes instituições. Considero também que os custos para a manutenção das fotografias nas diferentes instituições e para sua disponibilização *on-line*

³⁹ Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/>>. Acesso em: 02 set. 2019.

⁴⁰ Disponível em: <acervos.ims.com.br>. Acesso em: 02 set. 2019.

devem ser contabilizados quando se coloca em questão a forma de financiamento do projeto. Nessa perspectiva, existe uma divisão financeira do projeto entre todos os parceiros, mesmo que desigual. A ampliação do escopo da *Brasiliiana Fotográfica* está diretamente associada à adesão de novas instituições, que além de ampliar e diversificar o acervo podem vir a assumir mais protagonismo no projeto.

2 O PORTAL BRASILIANA FOTOGRÁFICA

Neste capítulo, diferentemente do primeiro, onde foi apresentado o portal sob a perspectiva de seus idealizadores, apresento a *Brasiliiana Fotográfica* em sua gestão e funcionamento diários. Explicito as regras para a incorporação de acervos na *Brasiliiana* e como se formaram as coleções da Biblioteca Nacional e do Instituto Moreira Salles, fundadoras do portal. Para que o processo de incorporação de coleções aos acervos fique mais claro, trago a história da doação de um conjunto de 63 negativos de vidro, doado por Ana Emília Guerra em 2018 ao Instituto Moreira Salles, e como esses negativos foram produzidos por encomenda de seu avô e titular da coleção, Antônio Manoel de Mattos Vieira, na Ilha de Paquetá, município do Rio de Janeiro. Assim, uma vez compreendido como se formam os acervos, procurei também explicitar os processos de curadoria e de elaboração das publicações de *posts* e algumas das possíveis leituras dadas a eles. Por fim, recorro às reflexões presentes no texto *O Narrador*, de Walter Benjamin (1985), sobre o “fim das narrativas”, não como um processo de decadência ou modernidade, mas como transformações que podem ser sentidas também em relação ao fim de um tempo e, no caso da *Brasiliiana*, para pensar sobre o momento no qual suas fotografias foram produzidas e como ele também já não existe mais, mas que ainda assim pode ser resgatado em pequenas histórias contadas nos *posts* da *Brasiliiana*.

Para a construção desse capítulo o trabalho de campo empreendido ao longo do ano de 2015 foi fundamental, pois foi nesse primeiro ano da *Brasiliiana Fotográfica* que seus critérios de funcionamento e gestão foram colocados em prática. Cabe ainda mencionar que foram acompanhadas as visitas às instituições que viriam a se associar ao projeto durante os anos de 2015 a 2018. As entrevistas realizadas com Joaquim Marçal Ferreira de Andrade e Sergio Burgi, detalhadas no capítulo anterior, foram utilizadas aqui para a compressão dos processos de curadoria do portal. A troca de *e-mails* e posterior ida a residência de Ana Emília de Mattos Vieira Guerra, Anina Guerra⁴¹, possibilitou o relato, nesta tese, do processo de doação ao Instituto Moreira Salles da coleção Antônio Manoel de Mattos Vieira. Posteriormente, em 31 de maio de 2018, Anina enviou ao IMS por meu intermédio um breve relato escrito da história de vida de seu avô, do qual publico adiante alguns trechos.

⁴¹ A pedido da própria Ana, que prefere ser assim identificada.

2.1 *Brasiliiana Fotográfica* – funcionamento e gestão

O portal *Brasiliiana Fotográfica*, foi lançado em 17 de abril de 2015, no endereço eletrônico brasilianafotografica.bn.br. Na descrição dos “objetivos” do portal vemos que:

Brasiliiana Fotográfica é um espaço para dar visibilidade, fomentar o debate e a reflexão sobre os acervos deste gênero documental, abordando-os enquanto fonte primária, mas também enquanto patrimônio digital a ser preservado.

Durante uma consulta aos acervos, o usuário pode salvar o resultado de sua pesquisa no próprio portal, retomando-a em outro momento. Pode, ainda, compartilhá-lo nas redes sociais.

Esta iniciativa começa com a união de esforços da Fundação Biblioteca Nacional e do Instituto Moreira Salles. A ela poderão vincular-se, no futuro, outras instituições do Brasil e do exterior, públicas e privadas, detentoras de acervos originais de documentos fotográficos referentes ao Brasil.

Para tanto, as instituições interessadas deverão contribuir com arquivos digitais e respectivos metadados que estejam de acordo com os padrões adotados internacionalmente.

Brasiliiana Fotográfica é um repositório voltado à preservação digital, desenvolvido em DSpace – um software livre, largamente utilizado por entidades públicas e privadas em todo o mundo. Para interoperar com outros sistemas de bibliotecas digitais, foi adotado o protocolo da Iniciativa dos Arquivos Abertos (Open Archives Initiative Protocol for Metadata Harvesting/OAI-PMH), um mecanismo para transferência de dados entre repositórios digitais.⁴²

A *Brasiliiana* surgiu de uma parceria entre a Biblioteca Nacional (BN) e o Instituto Moreira Salles (IMS). Sua implementação foi compartilhada assim como sua gestão o é. Trata-se de um portal *on-line* com duas interfaces de acesso, uma em *WordPress*⁴³, para *posts* e informações do portal, e outra em *DSpace*⁴⁴, para consulta ao acervo. No início do projeto as responsabilidades foram divididas e o IMS arcou com a customização do *DSpace*⁴⁵, para adaptar o *layout* do *software*, tornando a experiência do usuário mais agradável. Já a BN ficou com a manutenção do *DSpace*, que é usado também na BN Digital⁴⁶, e com a responsabilidade pela hospedagem dos dados, as fotografias digitais e a plataforma (*WordPress* + *DSpace*), que ficam alocados em seu servidor.

⁴² Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/oportal/objetivos>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

⁴³ Software livre para construção e gerenciamento de páginas na *internet*.

⁴⁴ O *DSpace Institutional Digital Repository System* (projeto colaborativo da MIT Libraries e da Hewlett-Packard Company) é um projeto orientado à criação de repositórios institucionais e à preservação digital. Foi desenvolvido para possibilitar a criação destes repositórios com funções de armazenamento, gerenciamento, preservação e visibilidade de documentos, permitindo sua adoção por outras instituições em forma consorciada. É um software livre que, ao ser adotado pelas organizações, transfere a elas a responsabilidade e os custos com as atividades de arquivamento e publicação da sua produção institucional. Resumo a partir da definição do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT). Disponível em: <<http://www.ibict.br/pesquisa-desenvolvimento-tecnologico-e-inovacao/Sistema-para-Construcao-de-Repositorios-Institucionais-Digitais>>. Acesso em: 07 jan. 2018.

⁴⁵ A customização foi feita pela empresa Neki IT.

⁴⁶ Plataforma *on-line* para acesso aos acervos digitais da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

A *Brasiliiana Fotográfica* agrega atualmente onze instituições com regras de licenciamento e uso de imagens distintas. Essas diferenças foram mantidas e estão expressas em seu *site*, na sessão sobre “Uso de imagens”:

As imagens disponibilizadas neste portal têm seus direitos vinculados às instituições que as possuem. Seu uso e reprodução – para fins comerciais, acadêmicos ou privados – são regidos por normas específicas de cada participante. Solicitações de uso de imagens deste portal deverão ser dirigidas às instituições detentoras dos originais fotográficos.⁴⁷

Mesmo com regras próprias para cessão de arquivos de fotografias digitais em média e alta resolução para fins comerciais e não comerciais, participar da *Brasiliiana Fotográfica* significa disponibilizar seus acervos para consulta e abrir a possibilidade de os usuários salvarem uma cópia em baixa resolução, ficando com eles a responsabilidade de dar os devidos créditos às imagens utilizadas. Dentre os parceiros da *Brasiliiana*, o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro e o Instituto Moreira Salles usam marca d’água em suas fotografias. As fotografias presentes na *Brasiliiana Fotográfica* foram realizadas até a década de 1940 e, segundo a Lei de Direitos Autorais (LDA) nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 aplicada a este tipo de documento, estão em domínio público. Isso porque a lei determina que após 70 anos da divulgação da fotografia não se podem mais cobrar direitos autorais, mas podem ser cobradas taxas de serviços associadas a essas fotografias, como tratamento digital e reprodução, por exemplo (BRANCO, 2007;2011). Após consultar as instituições parceiras da *Brasiliiana Fotográfica*, foi visto que esse tipo cobrança se aplica a solicitações que requeiram o uso de um arquivo digital em maior resolução que a oferecida no portal, em caso de tratamento digital e para finalidades de uso comercial. Para uso acadêmico o custo é baixo ou inexistente.

Associações pressupõem interesses; pessoas e instituições se unem quando existem benefícios mútuos. Na *Brasiliiana Fotográfica* não seria diferente. Assim, os pontos identificados para a parceria foram: as instituições adquirem maior visibilidade juntas do que separadas e essa visibilidade pode ser uma garantia de continuidade do projeto; compartilhamento de saberes entre os profissionais das instituições envolvidas, conectando diferentes áreas como conservação, digitalização, catalogação, tecnologia da informação e difusão de acervos; e, por fim, as instituições participantes reforçam seu compromisso como guardiãs da memória nacional, à medida em que ampliam o acesso a seus acervos.

A Biblioteca Nacional e o Instituto Moreira Salles também são responsáveis pelos funcionários que trabalham diariamente no portal. As submissões de novas imagens são feitas

⁴⁷ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?page_id=121>. Acesso em: 02 mai. 2018.

diretamente pelas instituições detentoras dos acervos. As fotografias publicadas na *Brasiliiana Fotográfica* devem atender a um padrão mínimo de dados de catalogação, *Dublin Core Simple*s⁴⁸, e de digitalização⁴⁹. Atualmente existe um conselho consultivo formado por Flávio Pinheiro, superintendente do Instituto Moreira Salles, e por Helena Severo, presidente da Biblioteca Nacional. Este conselho deve ser ampliado com a presença de outros dirigentes das instituições parceiras. O portal tem também dois curadores, Joaquim Marçal (BN) e Sergio Burgi (IMS). A jornalista Andrea Wanderley, funcionária do IMS, é a responsável pela pesquisa, redação e postagem dos textos que são semanalmente disponibilizadas na *Brasiliiana*. Já o encaminhamento jurídico de novas propostas de parceria é acompanhado por Vinícius Martins, responsável pela Área de infraestrutura, programas e preservação digital da BN; e as respostas aos usuários que entram em contato pelo *e-mail* do portal são dadas por mim, coordenadora do Núcleo de catalogação e indexação do IMS. Vale citar que são muitos os contatos que buscam tirar dúvidas sobre o funcionamento do portal, interessados em fazer possíveis doações de fotografias e, principalmente, consulentes que querem fazer uso das imagens.

Com essas informações sobre o funcionamento e estrutura da *Brasiliiana Fotográfica* vemos que não existem funcionários dedicados exclusivamente a ela e que sua estruturação e funcionamento dependem diretamente do Instituto Moreira Salles e da Biblioteca Nacional – o que traz vantagens e desvantagens. As vantagens, a meu ver, é que não tendo sede, equipe e orçamento próprios, ela não corre o risco de ter sua continuidade facilmente interrompida por crises políticas e orçamentárias. Se fosse um projeto autônomo visando a criação de uma nova instância cultural, muito possivelmente não teria saído do papel. Outro ponto positivo é que os próprios funcionários das instituições conveniadas escolhem e gerenciam a entrada de conteúdos na *Brasiliiana*, eles têm um maior conhecimento de seus acervos e com isso podem fazer contribuições consistentes na forma de seleções de conjuntos de imagens e de *posts* para o portal. Por outro lado, pensando nas desvantagens, o fato de a *Brasiliiana Fotográfica* não ter funcionários dedicados exclusivamente a ela compromete seu crescimento em ritmo mais acelerado. Sua centralização jurídica na Biblioteca Nacional também tem como consequência

⁴⁸ Organização fundada em 1995 na cidade de *Dublin*, dedicada a promover a adoção de padrões de interoperabilidade de metadados e a desenvolver vocabulários especializados para integrar sistemas de recuperação de informações. O *Dublin Core Simple*s é um sistema de 15 campos que podem ser dispostos de modo a compatibilizar informações fundamentais, como: Título, Data, Local e Autoria; de modo a dialogar com outros sistemas de dados, permitindo a elaboração de tabelas de equivalência entre diferentes sistemas de informação. Disponível em: <<http://www.dublincore.org/>>. Acesso em: 07 jul. 2017.

⁴⁹ As fotografias publicadas na *Brasiliiana* devem estar digitalizadas a 300ppi, com um mínimo de 16 bits por canal de cor e 4.000 pixels na menor dimensão. O documento completo com as especificações está disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/oportaldocumentostecnicos>>. Acesso em: 07 jul. 2017.

a necessidade de todos os processos de novas parcerias passarem pela análise de sua procuradoria antes de serem formalizados, o que causa lentidão, chegando todo o trâmite a levar meses.

A *Brasiliana Fotográfica* possui atualmente cerca de cinco mil e setecentas fotografias compartilhadas em seu repositório digital *on-line*. Pode-se dizer que é um projeto de cunho mais qualitativo do que quantitativo. Muitas instituições possivelmente ainda irão se associar a ela e as já associadas continuarão a disponibilizar mais fotografias fazendo com que seu acervo aumente. Alguns usuários também têm manifestado interesse em disponibilizar parte de seus acervos pessoais, caso um dia isso se torne possível. No entanto, me pergunto, qual seria o limite da *Brasiliana Fotográfica*? Atualmente, os curadores Sergio Burgi e Joaquim Marçal defendem um salto quantitativo em seu acervo, assim como a ampliação de sua cobertura geográfica. Joaquim Marçal, quando indagado sobre: “O que acredita que uma *Brasiliana* deve apresentar ao público?”, nos responde:

Primeiro, o que mais me preocupa: a gente tem que atingir todo o território nacional, existem vários Brasis no Brasil, isso me incomoda, nós não estamos falando para todos os brasileiros. Não tem uma coisa para tocar fundo do ponto de vista regional de um mato-grossense, um acreano, um paranaense, um mineiro profundo, um paulista profundo, um paraibano, um cearense lá do Cariri, tem muito para a gente avançar. Temos que buscar acervos regionais, que tenham condições mínimas para colocar 100 fotos, arrumar outras pessoas que possam uma vez por ano publicar um *post*. A gente vai chegar lá.

[...]

A segunda ambição seria ir além do Brasil, a gente só tem o acervo da *Leibniz Institute* de fora, que o IMS trouxe da Alemanha. Tem a *Getty Foundation*, a Biblioteca Nacional da França, a *Library of Congress*, todas devem ter fotografias que poderiam integrar a *Brasiliana*. Será que na América Latina tem alguma instituição que possa ter um acervo mínimo de fotos históricas brasileiras? (ANDRADE, 2017, f. 05)

Em reunião realizada em dezembro de 2017 com representantes de todas as instituições parceiras da *Brasiliana Fotográfica*, Sergio Burgi propôs o incremento de mais 1.500 fotografias no portal ao longo de 2018. O que indica que o número de fotografias tende a aumentar, assim como seu critério de admissão, pois nessa mesma reunião foi questionado: “O que seria cabível em uma *Brasiliana*? Apenas fotografias produzidas no Brasil, ou também as produzidas no exterior desde que relacionadas ao contexto brasileiro?” (ANDRADE, 2017). Neste caso, poderíamos ter, por exemplo, as viagens da família real Orleans e Bragança pelo mundo, ou parte da produção do fotógrafo francês Marc Ferrez no exterior.

A meu ver, os limites da *Brasiliana Fotográfica*, por mais abrangentes e flexíveis que possam ser, ainda assim não dariam conta de todo território brasileiro, de toda produção histórica fotográfica, com suas nuances e peculiaridades. Sempre existem critérios de classificação, seleção e curadoria, ou teríamos algo como os cartógrafos de Borges, cujos mapas

cobriam todo o Império, de tal modo a assumir a mesma extensão dele, mas, ao mesmo tempo, impossibilitando sua própria existência enquanto mapas também (ECO, 1994). Não se pode querer que a *Brasiliana* dê conta de toda documentação fotográfica do século XIX referida ao Brasil, pois sempre existiriam lacunas.

“Que seja um mapa e não um decalque: não se considera aceitável, portanto, que a superfície do império seja recoberta de material maleável capaz de reproduzir seus mínimos relevos; neste caso, não se poderia falar de cartografia, mas de empacotamento ou pavimentação do império, e seria mais conveniente declarar por lei o império como um mapa de si mesmo, com todos os paradoxos semióticos que disso pudessem derivar.” (ECO, 1994, p. 213)

Podemos pensar também na tentativa de Paul Otlet de estabelecer um “Repertório Iconográfico Universal” (OTLET, 1934). Este que deveria dar conta de todo conhecimento bibliográfico mundial, contando com o auxílio fundamental de imagens que pudessem passar o conhecimento acerca do tema abordado de modo mais direto e didático, facilitando o entendimento do consulente. Otlet inseriu a fotografia no universo da documentação, as imagens passaram a ser entendidas como componentes do conhecimento universal. Claudia Bucceroni Guerra et al (2009) fazem uma análise do legado de Paul Otlet para a Ciência da Informação, no texto *A imagem fotográfica como documento: desideratos de Otlet*, e trazem também o debate a propósito do quão real pode ser uma fotografia, ou melhor dizendo, o quanto de representação da realidade uma fotografia pode carregar consigo. Esse debate tem se repetido desde a década de 1830, quando a fotografia começou a se esboçar, e dentre muitos autores destaco aqui algumas das contribuições de Roland Barthes e de Vilém Flusser.

Barthes, em seu livro *A câmara clara* (1980), defende entre outros pontos: “O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.” (BARTHES, 1980, p. 13). Já Vilém Flusser, em *Filosofia da caixa preta* (1985), não só levanta a questão da fotografia enquanto representação da realidade como também estabelece camadas de subjetividade entre cada elemento da ação de fotografar: o fotógrafo, a câmera e o fotografado; apontando para a necessidade de reflexão filosófica acerca dos significados de uma fotografia a partir de seus diversos aspectos de produção. Segundo Flusser:

Fotografias são imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies. Decifrá-las é descobrir o que os conceitos significam. Isto é complicado, porque na fotografia se amalgamam duas intenções codificadoras: a do fotógrafo e a do aparelho. O fotógrafo visa eternizar-se nos outros por intermédio da fotografia. O aparelho visa programar a sociedade através das fotografias para um comportamento que lhe permita aperfeiçoar-se. A fotografia é, pois, mensagem que articula ambas as intenções codificadoras. Enquanto não existir crítica fotográfica que revele essa

ambiguidade do código fotográfico, a intenção do aparelho prevalecerá sobre a intenção humana. (FLUSSER, 1985, p. 25)

Em meio a essa discussão, Guerra et al (2009) seguem por um caminho que propõe pensar a fotografia em três diferentes momentos:

No primeiro momento, na origem da fotografia, a imagem produzida pela entrada de luz por um pequeno orifício da caixa preta e revelada através da química, provocou espanto e euforia. A possibilidade de uma imagem natural, sem a interferência subjetiva do artista e ancorada em bases científicas, conferiu à imagem fotográfica o estatuto de objetividade inquestionável. (GUERRA, 2009, p. 07)

Neste primeiro momento a fotografia é vista como a prova inquestionável de que o retratado, seja uma paisagem, uma pessoa, ou um objeto, reflete fielmente a realidade, como um “ícone”. Não se leva em conta as camadas de interpretação possíveis na imagem, se o que está em segundo plano foi posto ali intencionalmente ou não, se houve algum preparativo para realizar a fotografia. Um bom exemplo disso seria a fotografia que vemos na página seguinte, de autoria de Manuel Frédéric, da rua São Bento, em São Paulo, no centro da cidade.

Figura 1 - Rua São Bento, São Paulo, c. 1906.



Fotografia de Manuel Frédéric. Acervo Biblioteca Nacional.⁵⁰

Nesta fotografia podemos ver uma rua calma, com poucos passantes, até mesmo um pouco bucólica, mas quem conhece a rua São Bento, com sua localização privilegiada no centro

⁵⁰ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/1071>>. Acesso em: 02 jun. 2017.

de São Paulo, endereço de muitas lojas e de comércio pujante, até mesmo para os padrões de 1906, quase não consegue imaginar tamanha calma. O que faz pensar que essa fotografia deve ter sido tomada bem cedo, ou em dia de pouco movimento, como um sábado pela manhã. A imagem não faz jus ao que a rua representa na maior parte do dia, e, se voltarmos ao pensamento de que a fotografia é um retrato fiel da realidade, teremos uma visão um tanto restrita. Contudo, podemos dizer que a imagem corresponde a uma certa configuração da realidade naquele momento, com as escolhas do fotógrafo e com os imponderáveis que toda circunstância comporta, pois não se pode controlar todas as variáveis presentes na imagem. O que nos leva ao segundo momento:

O segundo momento epistemológico ocorre a partir da década de 1960, numa época em que a crença na objetividade é denunciada como arbitrária, cultural e ideológica. Neste momento, pesquisadores como Umberto Eco, Pierre Bourdieu e Rudolf Arnheim, relatam o aspecto codificado da fotografia. Estas imagens são frutos de escolhas, escolhas do que vai ser fotografado, o ângulo, a objetiva, o filme, a cor, como deve ser olhado, ampliado e impresso. Tais escolhas são culturalmente dadas. Não há objetividade e nem ingenuidade no processo. Este momento epistemológico estaria relacionado como símbolo: a imagem fotográfica é um signo arbitrariamente convencionado para representar o real. (GUERRA, 2009, p. 07)

Aqui as escolhas e significados das imagens se sobrepõem ao seu aspecto icônico, a representação se sobrepõe ao registro e muitas vezes o aspecto documental da fotografia é posto em segundo plano. Contudo, toda análise está sujeita a reinterpretações e com o passar do tempo uma terceira corrente se somou às duas anteriores – conjugando ícone e símbolo:

No terceiro momento epistemológico há uma conjunção das duas noções anteriores. Influenciado pela teoria de Peirce, pensadores como Rosalind Krauss e Dubois, ressignificam a questão do realismo fotográfico sem descartar as abordagens críticas do segundo momento. Não se pode ver as fotografias de modo ingênuo, a sua realidade não é dada a priori posto ser uma construção cultural. Por outro lado, há nelas um aspecto que não se pode ignorar. O que faz as imagens fotográficas tão fascinantes é a percepção de que o referente, aquilo que foi registrado no fotograma “esteve lá”. (GUERRA, 2009, p. 08)

É com essa terceira corrente que alinho meu pensamento nessa tese, as imagens disponibilizadas na *Brasiliiana Fotográfica*, a meu ver, tiveram todo um contexto de produção: cenográfico, financeiro e ideológico; o que deve ser levado em conta, assim como, o aspecto documental da imagem. Não temos como saber a “real” intenção do fotógrafo, muitas vezes contratado para produzir registros de família, *cartes visites*⁵¹ e vistas de cidades, mas é possível ver em muitas imagens evidências claras de uma sociedade desigual e escravocrata.

⁵¹ Termo em francês para designar cartões de visita.

A *Brasiliiana Fotográfica* dificilmente terá em seu repositório fotografias de todo o Brasil, que contemplem todos os fotógrafos atuantes no século XIX e no início do XX, com temas e personalidades desse período retratados de forma exaustiva, mas desde já apresenta em seu acervo uma amostra significativa do que foi produzido com suas possíveis leituras.

2.2 Os acervos da Biblioteca Nacional e do Instituto Moreira Salles

A formação dos acervos de instituições memoriais pode se dar, em geral, por aquisição, doação, compra ou comodato, que é a transferência da coleção física e de seu gerenciamento a terceiros por um período determinado, que pode ser renovável.

No caso da Biblioteca Nacional, sua principal coleção fotográfica é a D. Thereza Christina Maria, composta por cerca de 23 mil fotografias colecionada por D. Pedro II e por ele posteriormente doadas à BN em 1891 (BIBLIOTECA NACIONAL, 1987, p. 17). Entre os fotógrafos que integram a coleção estão Joaquim Insley Pacheco, que foi professor de fotografia da princesa Isabel, Revert Henry Klumb, Augusto Stahl, José Ferreira Guimarães, Alberto Henschel e Marc Ferrez, entre outros. Alguns dos temas retratados são a própria família imperial, as cidades do Rio de Janeiro e de Petrópolis, as residências imperiais, viagens da família real pelo Brasil e ao exterior, acontecimentos históricos, personalidades, temas científicos e curiosidades. Na página da Biblioteca Nacional na *internet* a coleção é descrita da seguinte maneira:

A grandeza da coleção exigiu, na época, a construção de galerias e a reforma de espaços para dar conta do acréscimo que a doação imperial representou para o acervo da instituição.

Entre os itens doados, as fotografias têm valor cultural mundialmente reconhecido. São 23 mil imagens referentes ao Brasil e ao mundo do século XIX, que retratam a realidade do período e refletem a personalidade do imperador e seus interesses. Este acervo, considerado patrimônio da humanidade, foi o primeiro conjunto documental brasileiro a integrar o Programa Memória do Mundo da UNESCO, certificado pelo Registro Internacional do programa, em 2003, e pelo Registro Regional da América Latina e do Caribe, em 2011.

D. Pedro II formou sua coleção de fotografias, principalmente, através da contratação do trabalho de muitos profissionais - concedendo inclusive a alguns deles o título de "Photographo da Casa Imperial" - além da aquisição de imagens estrangeiras, principalmente durante suas viagens ao exterior.⁵²

É uma coleção de suma importância para o Brasil e para o mundo. A Biblioteca Nacional também possui outra coleção de fotografias diplomada pelo programa Memória do Mundo da Unesco, a Arthur Ramos: "O acervo fotográfico é uma valiosa fonte de pesquisa sociológica,

⁵² Disponível em: <<https://www.bn.gov.br/explore/colecoes/thereza-christina-maria>>. Acesso em: 09 set. 2018.

que contém registros únicos de manifestações culturais e religiosas nas décadas de 1930 e 1940.”⁵³

O Instituto Moreira Salles, por sua vez, possui um acervo com cerca de dois milhões de fotografias, sendo metade proveniente do arquivo dos Diários Associados no Rio de Janeiro, adquirida em 2016; e a outra metade composta por 52 coleções, parte delas de natureza autoral (produzidas pelo próprio[a] fotógrafo[a] que dá nome a coleção), e parte fruto de colecionismo. Entre as coleções autorais destaco Maureen Bisilliat, Thomaz Farkas, Hans Gunter Flieg, Madalena Schwartz, José Medeiros, Alice Brill e Marcel Gautherot, entre outros. Já as coleções provenientes de colecionismo são reunidas por uma pessoa ou instituição, que podem não ser necessariamente autoras das fotografias ou dos documentos colecionadas. As coleções *Mestres do Século XIX*, *J. Hoffenberg e Brascan – 100 anos no Brasil* são exemplos dessa categoria de coleção.

Cada coleção possui uma trajetória particular e chega ao IMS por meio de algum tipo de negociação específica, seja diretamente com o dono da coleção ou com seus familiares e representantes. Em 2018 pude acompanhar a doação de um acervo com o perfil característico da *Brasiliiana Fotográfica*, com data de produção das imagens até a década de 1930 e com conteúdo relevante para o entendimento social e cultural da época. É a Coleção Antônio Manoel de Mattos Vieira, que, após receber os procedimentos de higienização, conservação, restauro, acondicionamento permanente, codificação, arranjo, digitalização, tratamento digital e catalogação em banco de dados, foi selecionada para integrar a *Brasiliiana Fotográfica*. Trago aqui um breve relato sobre seu processo de doação, como forma de ilustrar como se formam as coleções, mesmo lembrando que cada uma tem uma história própria.

Coleção Antônio Manoel de Mattos Vieira. Em 04 de janeiro de 2018, Márcio Miranda Ferreira, fotógrafo, morador da Ilha de Paquetá, entrou em contato por *e-mail* com o IMS com a seguinte mensagem:

Sou morador de Paquetá e uma amiga tem guardada uma série de negativos grandes, em vidro, documentando a ilha no início do século passado. Gostaria de saber se podemos estabelecer algum tipo de colaboração com vocês visando a preservação de tais documentos.

Se houver algum interesse, por favor, nos informe que tipo de informações adicionais precisaríamos receber para dar alguma orientação.

Atenciosamente,
Marcio Ferreira

⁵³ Disponível em: <<https://www.bn.gov.br/explore/colecoes/arquivo-arthur-ramos>>. Acesso em: 09 set. 2018.

Respondi seu *e-mail* e começamos uma troca intensa de informações, tais como: tamanho dos negativos, tipo do material, estado de conservação, se sabiam quem era o fotógrafo, qual o conteúdo das imagens. Ana Emília de Mattos Vieira Guerra, que aqui chamaremos de Anina Guerra, neta de Antônio Manoel de Mattos Vieira, herdeira responsável pela doação, passou a ser incluída nos *e-mails* e, por fim, no dia 03 de maio de 2018 foi realizada a retirada, em Paquetá, na casa que pertenceu a seu avô, de 63 negativos de vidro, 13x18cm, retratando parte do cotidiano de sua família e da Ilha de Paquetá no ano de 1925. As duas primeiras imagens abaixo foram feitas no dia da retirada dos negativos e as seguintes foram digitalizadas pelo Instituto Moreira Salles, com a coleção já integrada ao seu acervo:

Figura 2 - Acondicionamento dos negativos no momento da retirada. Paquetá, Rio de Janeiro, 2018.



Fotografia de Roberta Zanatta/Acervo pessoal da autora.

Figura 3 - Caixa original dos negativos em vidro. Paquetá, Rio de Janeiro, 2018.



Fotografia de Roberta Zanatta/Acervo pessoal da autora.

Figura 4 - Esquina das ruas Pinheiro Freire e dos Colégios, atual Doutor Lacerda, Paquetá, Rio de Janeiro, 1925.



Fotografia de João de Lacaille [?]. Coleção Antônio Manoel de Mattos Vieira/Acervo Instituto Moreira Salles.⁵⁴

⁵⁴ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasilliana/handle/20.500.12156.1/6900>>. Acesso em: 05 out. 2018.

Figura 5 - Vista da praia do Coqueiros e da praia Pintor Castagneto, Paquetá, Rio de Janeiro, 1925.



Fotografia de João de Lacaille [?]. Coleção Antônio Manoel de Mattos Vieira/Acervo Instituto Moreira Salles.⁵⁵

Figura 6 - Capela de São Roque, Paquetá, Rio de Janeiro, 1925.



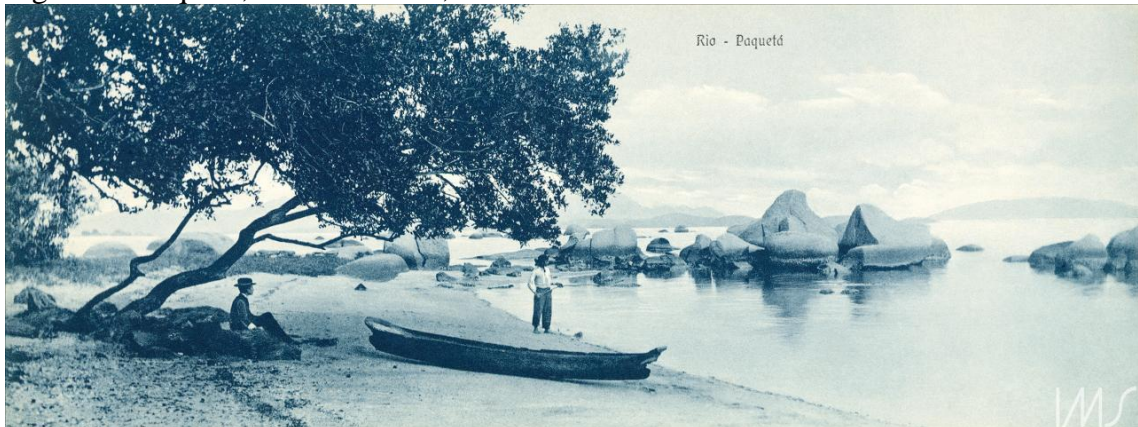
Fotografia de João de Lacaille [?]. Coleção Antônio Manoel de Mattos Vieira/Acervo Instituto Moreira Salles.⁵⁶

⁵⁵ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/20.500.12156.1/6868>>. Acesso em: 05 out. 2018.

⁵⁶ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/20.500.12156.1/6871>>. Acesso em: 05 out. 2018.

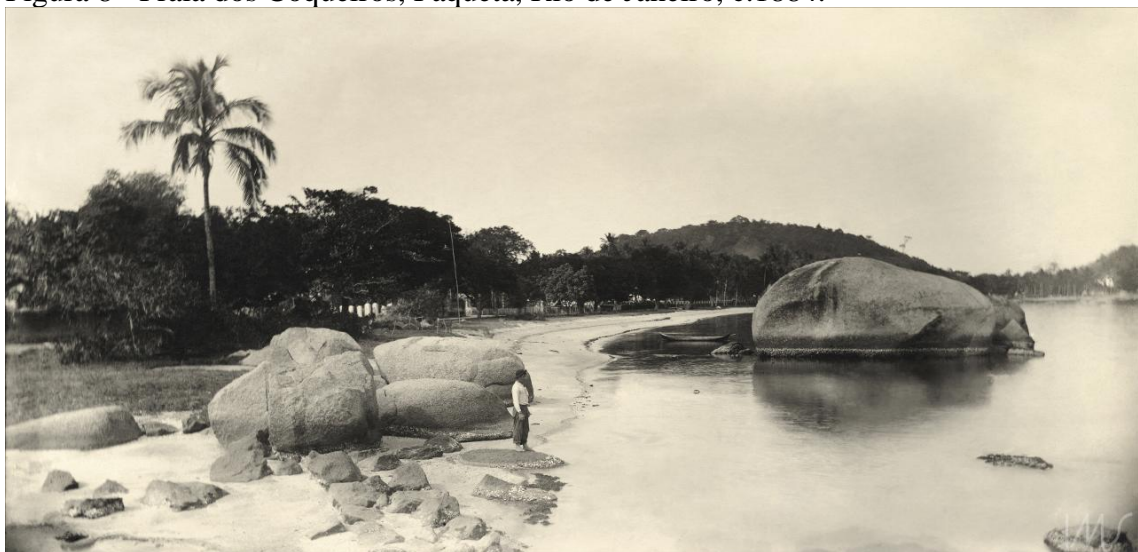
Logo que Márcio enviou parte das imagens, ficou evidente para o curador da Área de Fotografia do IMS, Sergio Burgi, a importância do conjunto e seu valor como registro histórico, e a doação foi prontamente aceita. Vale destacar que outro importante fotógrafo que retratou Paquetá no século XIX foi Marc Ferrez, e algumas dessas imagens se encontram no acervo do IMS e da *Brasiliiana Fotográfica*:

Figura 7 - Paquetá, Rio de Janeiro, c.1890.



Fotografia de Marc Ferrez. Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles⁵⁷

Figura 8 - Praia dos Coqueiros, Paquetá, Rio de Janeiro, c.1884.



Fotografia de Marc Ferrez. Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles⁵⁸

Passaram-se 5 meses entre o primeiro *e-mail* de Márcio e a doação efetiva de Anina Guerra. Nesse processo estabelecemos certa proximidade e logo soube que Anina Guerra e Márcio fazem parte de um grupo de amigos que defendem a preservação do patrimônio memorial de Paquetá. No dia da retirada do acervo, três de maio de 2018, eu e Rodrigo Bozzetti⁵⁹, responsável na época por parte do processamento técnico dos acervos do Instituto

⁵⁷ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2505>>. Acesso em: 02 set. 2018.

⁵⁸ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/3537>>. Acesso em: 02 set. 2018.

⁵⁹ Rodrigo Bozzetti se desligou do Instituto Moreira Salles em agosto de 2019.

Moreira Salles, fomos a Paquetá formalizar a doação. Para nossa surpresa, Anina Guerra organizou um almoço e reuniu o presidente da Casa de Artes de Paquetá, Márcio e sua esposa, além de outros amigos. A assinatura do contrato de doação e a retirada do acervo foram comemorados e a contrapartida da doação foi o compromisso de conservação e difusão das imagens dos negativos, que levam o nome de seu avô como titular da coleção, além de uma cópia digital da coleção em alta resolução para Anina Guerra e sua família.

Figura 9 - Família Mattos Vieira, Paquetá, Rio de Janeiro, 1925.



Fotografia de João de Lacaille [?]. Coleção Antônio Manoel de Mattos Vieira/Acervo Instituto Moreira Salles.⁶⁰

Figura 10 - Casa de Anina Guerra que pertenceu a seu avô Manoel de Mattos Vieira, Paquetá, Rio de Janeiro, 2018.



Fotografia de Roberta Zanatta/Acervo pessoal da autora.

⁶⁰ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliانا/handle/20.500.12156.1/6908>>. Acesso em: 05 out. 2018.

Figura 11 - Anina Guerra e Márcio Miranda Ferreira, Paquetá, Rio de Janeiro, 2018.



Fotografia de Roberta Zanatta/Acervo pessoal da autora.

Figura 12 - Rodrigo Bozzetti, Paquetá, Rio de Janeiro, 2018.



Fotografia de Roberta Zanatta/Acervo pessoal da autora.

Cerca de um mês após a doação, Anina Guerra foi com seus filhos Maria Helena Guerra Gomes Pereira, psicóloga clínica, residente em Paris, e Pedro Affonso Guerra Gomes Pereira, advogado, que vive em Lenzburg, na Suíça com sua esposa Carmen, ao Instituto Moreira Salles

para conhecer o trabalho que lá é realizado com os acervos. Nessa ocasião pedi a ela que escrevesse um relato sobre a trajetória de seu avô, do qual transcrevo alguns trechos abaixo:

Meu avô, Antônio Manoel de Mattos Vieira, nasceu em 1º de julho de 1883, na Casa da Pedreira, Freguesia de Verim, Póvoa de Lanhoso, Distrito de Braga, em Portugal. Filho de Manuel Antônio Vieira e de Maria Joaquina de Mattos, viúva, com três filhos do seu primeiro casamento.

Antônio era o sétimo de nove irmãos, do segundo casamento de sua mãe. O filho mais velho, Álvaro, herdou a Quinta da Pedreira, como o costume da época, mas morreu muito jovem, deixando herdeiros, que até hoje cuidam da propriedade. O segundo filho, Francisco Manuel, era Padre; o terceiro, Manuel Inácio, farmacêutico; o quarto, Cândido Adelino, médico; as três irmãs, Lucinda, Adelaide e Aurora, se dedicaram a obras de caridade e o filho caçula, Joaquim Augusto, que também veio viver no Brasil, em Pernambuco, dedicou toda sua vida ao cinema, tornando-se, em 1953, o decano dos cinematografistas do Recife.

A vinda de meu avô para o Brasil não foi uma fuga planejada, na verdade, foi um roubo de juventude. Ao saber que seria castigado por ter sido reprovado no Liceu, decidiu, aos quinze anos, fugir para o Rio de Janeiro. Conseguiu comprar um bilhete de navio, na terceira classe, e empreendeu a viagem, não atendendo aos apelos de seu pai.

Logo nos primeiros dias de viagem notou que o passadio do navio e as acomodações nos camarotes de terceira classe não correspondiam aos seus sonhos. Decidiu então trocar a única moeda de ouro que trazia, por um bilhete na primeira classe. Sentiu-se cômodo com seus novos companheiros de viagem e, apesar de sua pouca idade, conquistou a simpatia dos mais velhos, por sua afabilidade e elegância de trato à mesa. Foi justamente, nas intermináveis conversas dos jantares no transatlântico, que conheceu os irmãos do Visconde de Vilela, um mecenas português, que doou as portas esculpidas em bronze para a Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro. Nessas longas conversas a bordo, meu avô descobriu, com surpresa, que o primeiro marido de sua mãe era também membro da família Vilela.

Em três de maio de 1898, o Senhor Mattos (como passou a ser conhecido) desembarcou na cidade do Rio de Janeiro e começou a trabalhar na casa Sotto Maior & Cia, por indicação da família Vilela. Foi lá que iniciou seu aprendizado em artes gráficas, além de viajar pelo Brasil, representando os produtos comercializados pela Firma. [...]

Em julho de 1903, o Senhor Mattos decide casar-se e, seguindo as regras da Casa, deixa a firma Sotto Maior. Começa então a trabalhar na gráfica Correa Jorge, adquirindo assim uma certa independência. Em três de setembro de 1904, casa-se com Anna Homem de Moraes e Azevedo, cidadã portuguesa, nascida nos Açores e recém-chegada ao Brasil com sua família. Por ser menor de idade (16 anos), não tinha adquirido ainda o sobrenome paterno, como o costume da época. Ao casar adota o nome de Anna d'Azevedo Vieira e posteriormente passa a usar o nome Anna de Mattos Vieira.

Foi em 15 de maio de 1909, que finalmente o Senhor Mattos conseguiu alugar, na Rua do Hospício, 148, as máquinas de litografia e tipografia, para ter seu próprio negócio, dando início à Firma A. Steele & Mattos, em sociedade com o Sr. Armando Steele. Em 1916, a gráfica foi transferida para a Rua Buenos Aires 256 e 258, com sede própria, tendo seu nome mudado para Cia Gráfica Steele & Mattos. Nesse ano foi incorporado também um novo sócio, o Senhor Carlos Moraya.

A partir de 1916, por indicação médica, a família Mattos Vieira passa a frequentar regularmente a Ilha de Paquetá. Inicialmente alugam a casa do Diplomata Joaquim Nabuco, na Praia da Covanca e, posteriormente, com a recusa do Diplomata em vender a casa, decidem construir sua própria casa na Praia dos Estaleiros, atualmente Praia dos Tamoios, cujo terreno já havia sido comprado em 1912.

A casa foi o grande orgulho de minha avó Ana. São dela os desenhos iniciais, feitos em aquarela, da fachada da casa e do jardim de inverno, que mais tarde, foram refeitos pelo desenhista francês Senhor Raizon, que trabalhava para a Gráfica de meu avô. A fachada da casa foge completamente à arquitetura brasileira da época, indicando a forte influência da arquitetura colonial inglesa, na África, e as saudosas lembranças

dos Açores. A grande varanda frontal em arco, de frente para o mar, e o jardim de inverno, nos fundos, como um solarium, fechado por uma luminosa claraboia, são traços característicos dos sonhos de minha avó. Também foi dela a ideia de dividir o ambiente social em duas salas, separadas por uma grande porta branca, em cristal bisotado, que se abre em par.

Em 1922, com a família aumentada (dois filhos homens e três mulheres), e os negócios prosperando, a casa na Ilha de Paquetá foi finalmente inaugurada, com mais um acréscimo de terras, que compuseram o jardim lateral e a passagem para a entrada do barco. (GUERRA, 2018, f. 01-02)

Anina Guerra também nos contou que seu avô, sócio da tipografia Firma A. Steele & Mattos, amante das artes impressas, cultivava forte apreço pela fotografia e que na metade da década de 1920 contratou um fotógrafo, cujo nome acredita ser João de Lacaille, para fazer um ensaio tendo a Ilha de Paquetá como cenário e sua família como protagonista. Desse ensaio fotográfico resultaram os negativos de vidro doados ao IMS.

A partir destes relatos podemos traçar parte do perfil de um homem que se interessava pela fotografia a ponto de contratar os serviços de um fotógrafo profissional, nos anos 1920, para ir a uma ilha e lá produzir um conjunto significativo de fotografias, quando essa ainda não era uma prática popular e financeiramente acessível a grande parcela da população do Brasil. A fotografia era uma arte restrita a certas camadas da sociedade e para reduzir os custos de produção os fotógrafos muitas vezes reutilizavam as placas de vidro na realização de novas fotografias, o que faz com que os negativos em vidro que sobreviveram sejam valorizados como raros.

Figura 13 - Início da rua Vira-Canto, atual Furquim Werneck, em frente da Estação das Barcas, Paquetá, Rio de Janeiro, 1925.



Fotografia de João de Lacaille [?]. Coleção Antônio Manoel de Mattos Vieira/Acervo Instituto Moreira Salles.⁶¹

⁶¹ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliانا/handle/20.500.12156.1/6859>>. Acesso em: 05 out. 2018.

2.3 Critérios de seleção de acervos

Pensar no contexto de produção das imagens nos leva a pensar também no seu processo de seleção. Os critérios de curadoria da *Brasiliiana Fotográfica* levam em consideração data de produção da imagem, aproximadamente até a década de 1930; se está em domínio público, ou seja, se a fotografia foi produzida há mais de 70 anos; se está digitalizada e catalogada; se é representativa de determinada região do país, acontecimento histórico ou contexto social. Trago alguns exemplos de seleções dos curadores do portal: o conjunto de 14 *cartes de visite* da grande seca que assolou o Ceará de 1877 a 1878, fotografado por J. A. Corrêa (Figura 14), que foi uma sugestão de curadoria de Joaquim Marçal e que se desdobrou no *post Marco no fotojornalismo brasileiro: a seca no Ceará é documentada com fotografias*⁶². Um conjunto de 34 fotografias médicas (Figura 15) também foi selecionado por Joaquim e ele próprio assinou o *post Para uma história da Fotografia Médica no Brasil*.⁶³ O *post A primeira passagem do Graf Zeppelin pelo Rio de Janeiro, em 1930, e registros de outras viagens*⁶⁴, (Figura 16) também contou com a curadoria de Sergio Burgi, que selecionou imagens do acervo do Instituto Moreira Salles para o compor. Sergio também foi o responsável pelo texto do *post Do natural ao construído: O Rio de Janeiro na fotografia de Marc Ferrez*⁶⁵ (Figura 17) e pela seleção das imagens de Marc Ferrez provenientes do Instituto no portal.

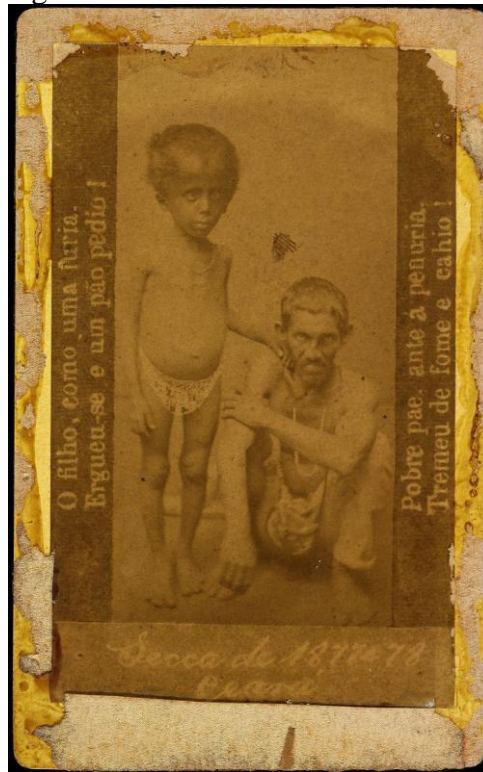
⁶² Publicado no portal *Brasiliiana Fotográfica* em 12 de julho de 2015. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=1499>>. Acesso: 02 set. 2018.

⁶³ Publicado no portal *Brasiliiana Fotográfica* em 23 de outubro de 2016. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=6720>>. Acesso: 02 set. 2018.

⁶⁴ Publicado no portal *Brasiliiana Fotográfica* em 25 de maio de 2018. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=12075>>. Acesso: 02 set. 2018.

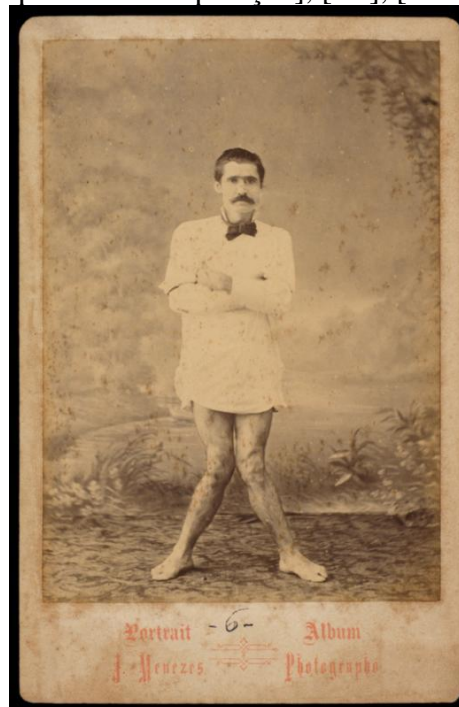
⁶⁵ Publicado no portal *Brasiliiana Fotográfica* em 19 de dezembro de 2016. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=7021>>. Acesso: 02 set. 2018.

Figura 14 - Secca de 1877-78. Ceará.



Fotografia de J. A. Corrêa. Acervo Biblioteca Nacional⁶⁶

Figura 15 - [Homens com deformidades nos membros inferiores e posterior recuperação], [s.l.], [188-].



Fotografia de J. Menezes. Acervo Biblioteca Nacional.⁶⁷

⁶⁶ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/501>>. Acesso em: 02 set. 2018.

⁶⁷ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/367>>. Acesso: 02 set. 2018.

Figura 16 - Passagem de Zepelim sobre a Avenida Rio Branco. Rio de Janeiro, c.1935.



Fotografia de Guilherme Santos. Acervo Instituto Moreira Salles.⁶⁸

Figura 17 - Túneis ferroviários. Estrada de Ferro Rio-Minas, c.1895.



Fotografia de Marc Ferrez. Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles⁶⁹

Muitas vezes a seleção das imagens é feita em função de novos *posts*, ou seja, se um texto sobre bondes está sendo elaborado e no portal existem poucas fotografias com esse tema, então é pedido pelos curadores, ou pela própria Andrea Wanderley, que as instituições parceiras acrescentem mais imagens de seus acervos à *Brasiliiana Fotográfica*. Os curadores muitas vezes delegam as seleções aos responsáveis pelo processamento técnico dos acervos, indicando os autores, datas, eventos, nomes de álbuns ou temas de seu interesse e depois fazem apenas uma revisão de conteúdo. No caso das instituições parceiras, durante o processo de filiação ao portal

⁶⁸ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/5603>>. Acesso: 02 set. 2018.

⁶⁹ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2597>>. Acesso: 02 set. 2018.

são trocadas visitas, sempre com a presença de pelo menos um dos curadores, para que as instituições se conheçam melhor, troquem experiências e sugiram temas e conjuntos fotográficos de seus acervos para a *Brasiliana*.

2.4 *Brasiliana Fotográfica*: possíveis narrativas de um acervo

Figura 18 - Avenida Central, atual avenida Rio Branco, na altura da rua do Ouvidor com rua Miguel Couto, 1906.



Fotografia de Marc Ferrez. Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles.⁷⁰

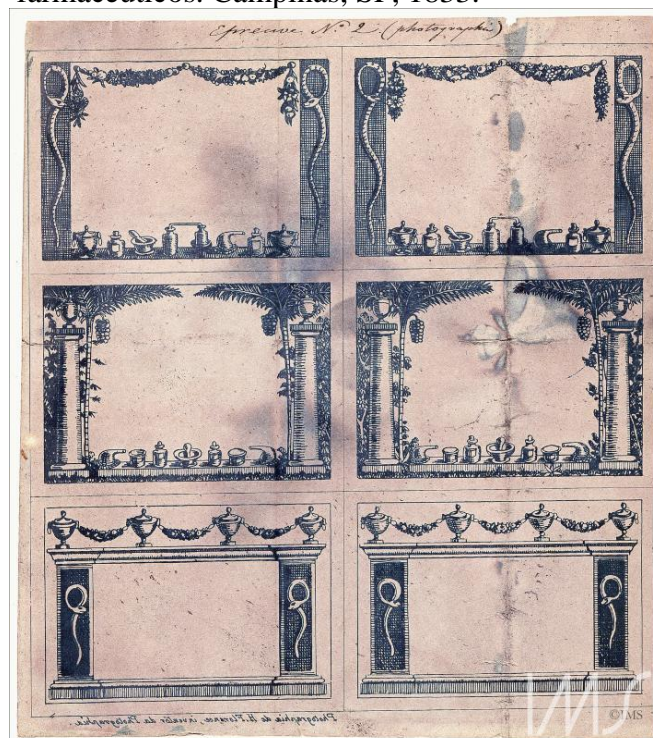
Como vimos até aqui, a *Brasiliana Fotográfica* é constituída basicamente a partir de um grande repositório digital *on-line*, formado por acervos de diferentes instituições, que também chamamos de coleções, objetos fotográficos que um dia foram selecionados por alguém, dentre tantos outros que também poderiam ter sido, mas que não foram. Cada imagem possui maior ou menor riqueza de informações, que podem ser intrínsecas à própria fotografia, como ruas, praias, lagoas, monumentos e pessoas. Algumas delas conseguimos reconhecer até os dias de hoje, outras, apenas pelas pegadas deixadas na forma de legendas, anotações e carimbos. Registradas nelas temos trajetórias familiares, narradas desde o nascimento até a morte de alguns indivíduos, contadas nos tão conhecidos álbuns de família; de políticos ao longo do exercício de seus cargos, em reuniões, jantares, viagens, posses e inaugurações; das cidades,

⁷⁰ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2549>>. Acesso em: 02 set. 2018.

com suas transformações urbanas, demolições, aterros, aberturas de vias, festejos e cotidiano; e de anônimos, flagrados sem direito a identificação e licença.

Difícil pensar nessas possíveis narrativas sem lembrar de Walter Benjamin e de seu consagrado texto *O narrador*: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1985), do qual faço uma leitura muito simples que vai ao encontro da leitura que faço das coleções reunidas na *Brasiliiana Fotográfica*. Ambos tratam do tempo – O Narrador e a *Brasiliiana* – das mudanças nas vidas das pessoas, do modo como o tempo e as circunstâncias podem ser percebidos diferentemente pelos diversos personagens dessas vidas, mas sempre tendo algum tipo de elo em comum, uma mensagem sem uma leitura direta, em aberto, com interpretações que podem variar, sem conclusões definitivas. A *Brasiliiana* tem como objeto fotografias que contam parte da trajetória do país ao longo de 100 anos, desde os primeiros experimentos fotográficos realizados no Brasil por Hercule Florence⁷¹, em 1833, no interior de São Paulo, até a década de 1930⁷².

Figura 19 - "Épreuve N°2 (photographie)".
Fotografia: Conjunto de rótulos para frascos farmacêuticos. Campinas, SP, 1833.



Fotografia de Hercule Florence. Acervo Instituto Moreira Salles.⁷³

⁷¹ Joseph Nicéphore Niépce realizou a primeira fotografia de que se tem notícia em 1826 na França. Disponível em: <<http://www.madehow.com/inventorbios/69/Joseph-Nic-phore-Niepce.html>>. Acesso em: 07 nov. 2019.

⁷² Ver mais em Kossoy, 2006: *Hercule Florence: A descoberta isolada da fotografia no Brasil*.

⁷³ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliiana/handle/bras/1777>>. Acesso em: 02 set. 2018.

Tanto as técnicas fotográficas empregadas na época como grande parte do que foi retratado sofreu grandes transformações, pouco se manteve próximo ao que era. A linguagem fotográfica se renovou com cores e nuances, equipamentos leves, lentes potentes, celulares com câmeras, quase todos nós nos tornamos fotógrafos. As cidades mudaram, os hábitos e as próprias pessoas, mas sem significar “decadência” ou “modernidade”, como define o próprio Benjamin a propósito do “fim” da “arte de narrar”:

A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um “sintoma de decadência” ou uma característica “moderna”. Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas. (BENJAMIN, 1985, pg: 200-201)

Benjamin atribui ao romance e à imprensa o declínio do papel do narrador, ele destaca também nesse processo a ascensão dos meios de comunicação, privilegiando a informação e sua objetividade explicativa, em oposição à liberdade interpretativa da narração. Será interessante notar que Anderson (2008), como será visto no quarto capítulo, também coloca a imprensa e o romance em papel de destaque na promoção de mudanças no modo como as sociedades se veem e se relacionam. Para o autor essa nova modalidade de impressão e comunicação contribuiu para a constituição dos Estados Nacionais e para o fortalecimento de suas respectivas identidades nacionais. Benjamin e Anderson têm visões diferentes deste fenômeno editorial, mas o consideram como responsável por mudanças significativas no modo como o mundo e os acontecimentos passam a ser interpretados e significados.

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. [...] O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1985, p. 203)

Tendo em mente o acervo da *Brasiliiana Fotográfica* é possível fazer a seguinte analogia com o pensamento de Benjamin: seu acervo contempla 100 anos de história, mas quantos estarão dispostos a percorrê-los, analisando as narrativas contidas nas fotografias, estabelecendo relações entre elas, encontrando continuidades e discontinuidades? Talvez ninguém esteja disposto a isso, mesmo o historiador mais dedicado; ele poderá fazê-lo, mas sempre por algum viés particular. Talvez essa seja uma tarefa para não ser empreendida. Mas seguindo com a analogia proposta e retomando o pensamento de Benjamin, que considera a

crônica uma continuidade da narrativa e que destaca o papel preponderante das *short stories* no atual contexto informacional, cada conjunto de fotografias sobre um determinado tema, ou até mesmo uma única fotografia, pode contar uma pequena história ou uma crônica e isso é o que é feito semanalmente pela jornalista Andrea Wanderley, que a partir das coleções da *Brasiliiana Fotográfica* faz novas seleções de fotografias para serem lembradas mais uma vez.

3 AS DIVERSAS BRASILIANAS – REGIMES DE CONSTRUÇÃO E HISTÓRIAS DE COLECIONISMO

A *Brasiliiana Fotográfica* não é pioneira no que diz respeito à formação de coleções de imagens, livros e documentos sobre a nação brasileira. Ela faz parte, portanto, de um conjunto de iniciativas que procurou delinear parâmetros e definições sobre o que constitui a denominada “brasilidade”. Neste capítulo, apresento algumas dessas diferentes iniciativas de colecionismo de obras brasileiras, no intuito de compreender o lugar que a *Brasiliiana Fotográfica* ocupa entre elas. Busco mapear a rede de colecionadores e agentes, o contexto no qual reuniram suas coleções, que práticas foram desenvolvidas e como elas mudaram ao longo do tempo, passando a abranger não só livros e documentos, mas também, outros tipos documentais, como fotografias. O modo como a produção cultural brasileira foi apropriada por artistas, intelectuais e pelo Estado, valorizando a “brasilidade”, é destacado em dois períodos históricos, o Modernismo, como nos aponta Eduardo Jardim (1978), e o Estado Novo, segundo Ângela de Castro Gomes (2003), Lia Calabre (2007) e Márcia Chuva (2012). Esses momentos foram escolhidos para pontuar a produção e o colecionismo de obras brasileiras. Analiso parte da obra de Rubens Borba de Moraes, autor de *Bibliographia Brasiliiana* (1958), e sua troca de cartas com o livreiro português António Tavares de Carvalho, Martins Filho (2018), de quem adquiriu parte de sua coleção. Por fim, identifico e organizo cronologicamente as principais coleções brasileiras existentes com algum tipo de acesso público, no período de 1931 a 2018, sistematizando dados nelas presentes, tais como período de abrangência dos documentos, onde se encontram tais coleções e se estão disponíveis *on-line*.

Durante a elaboração deste capítulo foram visitadas exposições temporárias e permanentes, como Tarsila Popular e Brasiliiana Itaú Cultural, ambas exibindo diferentes tipos de obras, mas referidas como brasileiras. Foi realizada uma visita à casa da professora Ana Maria Camargo, profunda entendedora e colecionadora de obras brasileiras, que conviveu e trabalhou com Rubens Borba de Moraes. Ana Maria, além de conceder entrevista, também permitiu a pesquisa em sua coleção de livros raros. A outra entrevista realizada foi com Sergio Goes de Paula, a propósito da Galeria Brasiliiana, empreendida por Walther Moreira Salles e Assis Chateaubriand na década de 1960. Durante a pesquisa foram realizadas pesquisas em repositórios digitais *on-line*, tais como: *Brasiliiana Fotográfica*, *Brasiliiana Iconográfica*, *Brasiliiana Guita* e José Mindlin, *Brasiliiana Eletrônica UFRJ* e Biblioteca do Senado, entre outros.

Sobre as entrevistas realizadas e abordadas nesse capítulo:

Ana Maria Camargo, professora do Departamento de História da USP e colecionadora de livros, almanaques e periódicos, me recebeu em seu apartamento em São Paulo, na tarde do dia 26 de setembro de 2018. A aproximação com Ana Maria se deu em função de uma oficina de organização de acervos que ela ministrou no Instituto Moreira Salles dois meses antes. Na ocasião, soube por ela de seu acervo e da existência de muitas obras brasileiras em sua coleção. A professora me mostrou seus livros, permitiu a pesquisa e registro de alguns exemplares raros e concedeu uma entrevista não gravada, na qual contou como iniciou sua coleção e sobre a relação que teve com o amigo, colecionista e colega de trabalho Rubens Borba de Moraes.

Sergio Goes de Paula é o responsável pela organização do acervo de Walther Moreira Salles, que se encontra no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Em 10 de março de 2018 realizamos uma entrevista informal no jardim do IMS, Casa da Gávea, da qual gravamos 10 minutos. O assunto foi a criação da Galeria Brasileira, em 1965, e sua posterior extinção 3 anos mais tarde, com a morte de Assis Chateaubriand em 1968.

3.1 1863 - *Brasilianas*

A primeira publicação intitulada brasileira foi o livro *Brasilianas* (1863), de Manoel de Araújo Porto-Alegre, escritor, jornalista e desenhista, responsável por parte relevante dos registros iconográficos do Brasil no século XIX. Porto-Alegre nasceu em 1806, no Rio Grande do Sul, e faleceu em 1879, em Lisboa. Publicou *Brasilianas* em 1863, em Viena, pela *Imperial e Real Typographia*⁷⁴. O livro reúne poemas de sua autoria. Nas observações, Araújo diz que escreveu nos intervalos de suas atividades artísticas, estas que viriam a se consagrar como importantes obras iconográficas do século XIX. Ainda segundo Araújo Porto-Alegre:

Dentre as composições já publicadas separadamente, em tempos diversos, e algumas inéditas, fiz uma escolha do que me pareceu melhor, desprezando o resto. O nome de *Brasilianas* que dei a este livrinho, provêm das primeiras tentativas que se estamparam há 20 anos na *Minerva Brasileira*, a da intenção que tive; a qual me pareceu não ter sido baldada, porque foi logo compreendida por alguns engenhos mais fecundos e superiores que trilharam a mesma vereda. (PORTO-ALEGRE. 1863, p. 01)

Neste trecho o autor deixa clara sua intenção de fazer uma coletânea de seus escritos e explica também o título do livro – *Brasilianas* – como uma alusão à tentativa de dar continuidade ao projeto de defender a existência de uma literatura brasileira, o que inicialmente foi empreendido por periódicos como o *Minerva Brasiliense*, citado por Araújo Porto-Alegre

⁷⁴ Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4064>>. Acesso em 26 mar. 2018.

como *Minerva Brasileira*, que existiu entre os anos de 1843 e 1845. Lílian Martins de Lima, em seu artigo *Um discurso sobre o Brasil: uma análise do jornal Minerva Brasiliense - Rio de Janeiro (1843-1845)*, conta que:

Tendo como redator-chefe a figura de Francisco Torres Homem que era médico, advogado, senador durante o Império e membro do Instituto Histórico de Paris, o *Minerva Brasiliense* foi palco de uma das inúmeras discussões e polêmicas que versavam sobre uma das problemáticas do período: a existência ou não de uma cultura genuinamente brasileira; cultura essa que seria afirmada por meio da literatura. (LIMA. [s.d.], p. 02)

Assim, vemos que o termo *brasiliana* já suscitava debates em meados de 1800, como forma de fazer referência a um conjunto de escritos reunidos, produzidos no Brasil ou fora dele, mas sempre com a intenção de definir o que seria “genuinamente” brasileiro.

3.2 1920 (década) - Modernismo e brasilidade

Nas primeiras décadas do século XX a busca por uma identidade brasileira já se estendia também às artes. Em 1922 foi realizada a *Semana de Arte Moderna* em São Paulo, mesmo ano no qual se formou o *Grupo dos Cinco*, composto por Anita Malfatti, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. A busca por uma arte autenticamente brasileira, que se distanciasse das influências europeias, era um dos objetivos do grupo e da própria *Semana de 22*. Essa necessidade de desvinculação e de estabelecimento de uma arte brasileira é explicitada por Tarsila, em uma carta que escreveu a seus pais em 1923, durante um de seus períodos de estudos em Paris:

Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. [...] Não pensem que essa tendência brasileira é malvista aqui. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição do seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense. (Tarsila do Amaral, Paris, 1923⁷⁵)

Neste trecho, fica expressa a percepção da artista com relação à vontade de produzir pinturas com temas brasileiros. Mas não era apenas a quebra com os modelos artísticos e estéticos europeus que era buscada pelos artistas desse período, mas também a representação do Brasil e, especialmente, de São Paulo, a partir da política e da economia. Tarsila retratou cenas do cotidiano da fazenda onde passou sua infância e adolescência e os processos de

⁷⁵ Trecho de carta reproduzido na exposição *Tarsila Popular*, no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em julho de 2019.

industrialização pelos quais passava São Paulo. Na tese *A brasilidade modernista*, de Eduardo Jardim (1978), o autor analisa o movimento modernista sob duas ópticas:

Uma primeira diz respeito a relação existente entre o processo de redescoberta do Brasil, que inaugura a *problemática da brasilidade* em 24, e as vanguardas europeias do período. Em uma certa orientação interpretativa, defende-se a ideia de que a compreensão desse momento da história cultural deve passar pela discussão da nossa situação de dependência cultural com relação aos centros europeus.

Uma segunda posição analítica pretende inserir a *questão da brasilidade* na situação mais ampla da realidade nacional da época, procurando estabelecer um nexos compreensivo entre a revolução paulista de 1924 e a mudança de rumos operada dentro do modernismo. (JARDIM, 1978, p. 17)

Assim, arte, literatura e política se encontram ao longo da década de 1920 no centro do debate sobre a brasilidade e a necessidade de se construir referências locais, ditas brasileiras. Esses que se traduziram em livros, escritos e pinturas propondo uma releitura do país, de seus habitantes e da própria sociedade. No prefácio de *O bibliófilo aprendiz* (2005), Suelena Bandeira aponta Rubens Borba como um dos entusiastas da *Semana de Arte Moderna de 1922*. “Colaborou na criação das revistas Klaxon, Terra Roxa & Outras Terras e Revista de Antropofagia.” (MORAES, 2005, p. 09). As revistas e coleções de livros passaram a abordar a questão do nacional, das brasilidades, a partir da história, sociologia, política, geografia, biologia e botânica, entre outras disciplinas. Durante a década de 1930 surgem quatro importantes agentes de iniciativas de coleções brasileiras: a Companhia Editora Nacional, a Livraria Kosmos Editora, a Livraria José Olympio Editora e a Biblioteca Histórica Brasileira.

3.2.1 1931 - Coleção Brasileira da Companhia Editora Nacional

Em 1931 foi lançada a Coleção Brasileira da Companhia Editora Nacional, a primeira⁷⁶ a usar o termo brasileira para designar uma coleção estruturada com livros sobre o Brasil e aqui publicados.

Idealizada por Octales Marcondes Ferreira, presidente da Companhia Editora Nacional, como a "quinta série" de uma coleção mais ampla, intitulada Biblioteca Pedagógica Brasileira, a Brasileira compõe-se de 387 volumes, acrescidos de 26 da série Grande Formato e de 2 da Série Especial. A Coleção foi lançada logo após a Revolução de 1930 e a criação do Ministério da Educação, tendo a dirigi-la, por 25 anos, o grande educador Fernando de Azevedo, depois substituído pelo historiador Américo Jacobina Lacombe.

Sua abrangência se estende pelas principais áreas do saber, da História à Antropologia, da Ciência Política à Geografia, da Sociologia à Linguística, da Economia às Ciências Naturais, reunindo autores nacionais e estrangeiros que se

⁷⁶ De acordo com a pesquisa aqui realizada.

debruçaram sobre o Brasil, inclusive a importante contribuição dos viajantes europeus que percorreram o país no século XIX. (SITE BRASILIANA UFRJ, 2018)⁷⁷

A Coleção foi responsável pela publicação de 415 livros, editados entre 1926 e 1952⁷⁸. Entre seus títulos podemos citar: *História da Civilização Brasileira*, de Pedro Calmon (1933); *A biologia no Brasil*, de Cândido de Melo Leitão (1937); *Zona do cacau: introdução ao estudo geográfico*, de Milton Santos (1957); e, *Branços e negros em São Paulo: ensaio sociológico sobre aspectos da formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana*, de autoria de Roger Bastide e Florestan Fernandes (1959)⁷⁹.

3.2.2 1935 - Livraria Kosmos Editora

Fundada em 1935, na rua do Rosário número 137, no centro da cidade do Rio de Janeiro, pelo austríaco Eichner, e pelo húngaro Walter, a Livraria Kosmos Editora foi uma das primeiras a se dedicar ao ramo de livros raros, voltados para as ciências, artes, filosofia e história, vendendo edições novas e usadas. Parte da história dessa importante livraria e editora pode ser encontrada no acervo da Biblioteca Nacional, em jornais de época e em exemplares de suas publicações.

Entre as possíveis fontes de pesquisa disponíveis sobre a Kosmos, utilizo a entrevista realizada pela Associação Estadual de Livrarias do Rio de Janeiro, em 2010, com Margarete Cardoso, livreira, que teve seu primeiro emprego na Kosmos em 1960. Descendente de alemães, nascida no Rio de Janeiro, seu pai soube da vaga por meio de um anúncio de jornal, publicado em alemão, que tinha circulação entre a comunidade de imigrantes que aqui se estabelecera. Margarete ficou cerca de 30 anos trabalhando como funcionária da *Livraria*, até que o então dono ofereceu a ela a possibilidade de assumir o ramo de livros raros, usados e leilões da Kosmos. Ele ficaria apenas com a parte de livros novos. Margarete aceitou a oferta e deu novo nome à sua parte da livraria, *Rio Antigo*, que funciona até hoje na Rua do Rosário, número 155. Nas palavras de Margarete:

A Kosmos não acabou propriamente. É que o atual proprietário, morava em São Paulo e tinha negócios na Europa. Ele achou que não iria conseguir gerenciar tudo. Preferiu ficar só com a parte de livros novos, e perguntou se eu não queria ficar com a parte de livros antigos. Eu disse: “tudo bem, fico”. [...] Depois de sair daqui a Kosmos continuou no Rio em uma sala pequena na rua Uruguaiana, só com livros novos, técnicos e científicos. Agora está em São Paulo. Antigamente, no início, a Kosmos era a livraria especializada em livros técnicos e científicos. Inclusive tinha muito livro

⁷⁷ Disponível em: <http://www.brasiliana.com.br/brasiliana/colecao>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

⁷⁸ Disponível em: <http://www.brasiliana.com.br/>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

⁷⁹ Obras disponíveis em: <<http://www.brasiliana.com.br/brasiliana/colecao/obras>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

em alemão também, se importava muito livro. Mas as coisas começaram a mudar. Começaram a abrir outras livrarias e foi ficando cada vez mais difícil. Infelizmente. Tenho muita pena, porque afinal de contas eu fui da Kosmos também. Os donos eram austríacos. Um era austríaco e o outro da Hungria, mas quando a Hungria ainda fazia parte do império Austro-Húngaro. Então a educação e instrução dele era toda da parte alemã mesmo. A Kosmos não tinha nenhuma concorrente. Durante longos anos ela foi muito forte porque tinha tanto a parte de técnicos, científicos, quanto uma parte muito grande de arte, de literatura e de livros importados. (CARDOSO, 2010, p. 03)⁸⁰

Margarete também aponta em sua entrevista a entrada dos Estados Unidos no mercado editorial e de colecionismo a partir da *Segunda Guerra Mundial*. Isso porque com a Europa em guerra não era possível imprimir livros lá, o que fez com que alguns editores ficassem sem publicar, ou que buscassem outros países como Estados Unidos e Brasil. Ela relaciona o surgimento e o fortalecimento da Livraria Kosmos Editora a esse período:

Depois da Guerra as americanas entraram firme e forte. Porque inclusive durante a Guerra já era mais difícil trazer livros da Europa. E foi aí que surgiu essa parte do livro raro e do livro usado porque a gente comprava aqui mesmo muitas bibliotecas de livros estrangeiros. Era mais difícil publicar durante a Guerra. Aquela editora *Americ Editeur* era uma editora francesa que publicava aqui no Brasil, porque durante a Guerra não podia, principalmente quando os alemães estavam lá. No início foi muito fácil; já tive livros que eu sei que nunca mais vão passar pelas minhas mãos. Eu me lembro que havia dois clientes nossos, um eu vou até citar o nome, porque não tem problema, o Álvaro Cotrim [o caricaturista Alvarus], que foi correspondente na França, em Paris, logo depois da guerra, na época do tratado de paz. Ele trouxe raridades de lá a preço de banana. Porque lá eles não tinham nem o que comer, então vendiam livros raríssimos praticamente por qualquer preço. E ele formou basicamente a biblioteca dele lá. Fora da França foi o maior colecionador do Daumier, que ele adorava o caricaturista também. E ele trazia tudo para cá e tinha uma coleção de se tirar o chapéu.

A Kosmos praticamente começou com livro novo e livro usado, o que não era muito usual na época. Um dos fundadores da Kosmos, que era o pai dos que depois trabalharam aqui, era um colecionador lá na Áustria. Tinha uma coleção fantástica. Conseguiu trazer para cá e aí resolveu aos pouquinhos ir se desfazendo. Isso foi realmente o cerne da coisa. Também começaram a comprar aqui. Gente que queria vender livro usado. Muitos alemães aqui que durante a guerra também passaram necessidade. Na Europa o mercado de livro usado é uma tradição cultural muito antiga. Você tem por exemplo, gravuras do século XVII, do século XVIII, vendidas não numa livraria como é nos moldes de hoje, mas naqueles bouquinistezinhos. Você já tem gravura mostrando isso. Aqui no Brasil nem se sonhava com esse tipo de coisa. (CARDOSO, 2010, p. 03)

Vale destacar que os livros, manuscritos e gravuras que vieram da Europa não eram necessariamente sobre o Brasil.

A Kosmos se estabelece então como vendedora de livros novos e usados, passa a comprar coleções particulares e com os anos entra no mercado de leilões de livros raros e se especializa em produzir catálogos, que serviam tanto para dar maior visibilidade ao seu acervo, como para atender a possíveis compradores residentes em outros estados do Brasil e em outros

⁸⁰ Disponível em: <http://www.aelrj.org.br/website2010/index.php?option=com_content&view=article&id=30:margarete-cardoso-livraria-rio-antigo&catid=8:livreiros-do-rio&Itemid=15>. Acesso em: 26 mar. 2018.

países. Seus leilões ficaram famosos e a Kosmos se tornou uma referência consolidada no mercado de colecionismo de livros raros e usados, o que fez com que os herdeiros de grandes bibliotecas procurassem a Livraria para vender e leiloar suas coleções. Cássio Loredano⁸¹, caricaturista carioca, comenta que seu amigo, o também caricaturista, Jaguar, ficou indignado com a Livraria Kosmos, isso porque após o falecimento do colega Álvaro Cotrim, o Alvarus, em 1985, sua viúva entregou para venda uma extensa coleção de livros sobre humor no Brasil e no mundo para que a Livraria os vendesse. A biblioteca foi fragmentada, desmembrando a coleção, talvez a única no Brasil reunida sobre o tema, o que para Jaguar foi um verdadeiro crime.

O caso contado acima ilustra o que deve ter acontecido com inúmeras coleções no Brasil, que por negligência, desinteresse, necessidade financeira, ou, por falta de espaço para guarda, acabaram sendo desmanteladas.

Figura 20 - Anúncio da Livraria Kosmos Editora.

**AOS AMIGOS
DO BOM LIVRO**

A **LIVRARIA KOSMOS** EDITORA, tem o grato prazer de comunicar aos seus amigos e à sua prezada clientela da classe intelectual, no Rio de Janeiro, que começou hoje a venda, na sua loja, à Rua do Rosário, 137, de duas grandes bibliotecas recentemente adquiridas, sendo uma, do afamado jurista Dr. MANOEL DE LACERDA, falecido em Uberlândia, e outra do Dr. AUGUSTO SARAIVA, ambas enriquecidas com muitas obras valiosíssimas de diversos assuntos.

Este bellissimo conjunto abrange várias secções de: direito, filosofia, filologia, religião, história em geral, etc.

Todos os preços para esta venda especial serão muito razoáveis e darão possibilidade de enriquecer a biblioteca de V. S. com valiosas e muitas vezes raras e esgotadas obras.

Agradecemos antecipadamente sua gentil visita.

LIVRARIA KOSMOS EDITORA
RUA DO ROSÁRIO, 137

Jornal A Noite, em 08 de abril de 1946. Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.⁸²

⁸¹ Conversa informal realizada em março de 2018 no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, durante realização de trabalho de campo para a presente tese.

⁸² Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970_04&pasta=ano%20194&pesq=Kosmos>. Acesso em: 26 mar. 2018.

Outra peculiaridade da Livraria é seu importante papel como editora, por ela foram publicadas importantes obras, como será visto ao longo deste capítulo. A Kosmos viabilizou a compra e venda de grandes coleções, mas não estabeleceu acervo próprio. Ainda assim, seu papel na formação de coleções brasileiras foi fundamental, embora não tivesse a denominação “brasileira” em seu nome e nem como título específico de suas publicações. Ela se tornou uma referência para colecionadores de obras raras, atuando como compradora, revendedora e editora de livros, catálogos e coletâneas de autores brasileiros e estrangeiros sobre o Brasil. Entre suas publicações estão a Coleção de Temas Brasileiros, lançada em meados da década de 1940, e o catálogo da Biblioteca Brasileira da Robert Bosch GmbH, traduzido e publicado pela Kosmos em 1992. É difícil mensurar quantos livros passaram por ela, foram cerca de 50 anos de atividade, durante os quais milhares de exemplares estiveram em circulação.

3.2.3 1936 - Coleção Brasileira da José Olympio Editora

Em 1936, cinco anos após o lançamento da Coleção Brasileira da Companhia Editora Nacional, a Livraria José Olympio Editora lançou a Coleção Documentos Brasileiros, que existiu até 1989, com foco em história e sociologia, entre outros temas. A coleção é formada por 207 livros, que trazem traduções com prefácios críticos, análises de documentos, ensaios e obras literárias. Gilberto Gilvan Souza Oliveira, autor do artigo *Coleção Documentos Brasileiros: o Brasil em ensaios de história e interpretações sociológicas (1936 - 1989)*, descreve a coleção:

Os primeiros dezoito volumes da coleção foram dirigidos por Gilberto Freyre, os demais por Otávio Tarquínio de Souza e, em seguida, por Afonso Arinos de Melo Franco. Pela coleção foram lançados 207 títulos, distribuídos entre obras de biografias, memórias, história, folclore, etnologia, geografia e crítica literária. A primeira obra publicada pela Coleção Documentos Brasileiros foi *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda. No prefácio à primeira edição deste livro, Gilberto Freyre nos indica uma característica da José Olympio: publicar literatura e documentos. (OLIVEIRA, 2017, p. 98)

Olympio considerava como documentos temas não ficcionais que trouxessem o debate em torno de questões nacionais. Entre os antecedentes que levaram à criação da editora e, posteriormente, da coleção, estão as aquisições que José Olympio fez da biblioteca de Alfredo Pujol, em São Paulo, com cerca de 15 mil livros, e do acervo de Estêvão de Almeida, repleto de obras raras, ambas realizadas em 1931. No mesmo ano ele abriu a Livraria José Olympio Editora (OLIVEIRA, 2017).

A coleção apresenta certa similaridade com a Brasileira da Editora Nacional, mas, ao mesmo tempo, se diferencia dela, mesclando publicações clássicas e contemporâneas, estimulando a reflexão e o debate acerca de temas do passado e do presente.

3.2.4 1940 - Biblioteca Histórica Brasileira

Entre as décadas de 1940 e início de 1970, Rubens Borba dirigiu a coleção Biblioteca Histórica Brasileira, composta por 19 obras e 23 volumes, publicada pela Livraria Martins Editora. Entre elas está a primeira edição de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, de Jean-Baptiste Debret, publicada em português, em 1940, sendo o quarto volume da coleção. A edição original em francês é de 1834.

3.3 **1945 - A nacionalização da cultura e o fim do Estado Novo**

O ano de 1945 marcou o fim do período histórico que conhecemos como Estado Novo, segundo o Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro (DHBB), do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC-FGV): “Nome com que é tradicionalmente designado na historiografia brasileira o período ditatorial que, sob a égide de Getúlio Vargas, teve início com o golpe de estado de 10 de novembro de 1937 e se estendeu até a deposição de Vargas, em 29 de outubro de 1945.”⁸³ No primeiro ano de instauração do Estado Novo, 1937, foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que passaria a se chamar Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)⁸⁴, com o objetivo de institucionalizar a área cultural dotando o Estado de maior controle e gestão (CALABRE, 2007; GOMES, 2003). Mario de Andrade foi um dos idealizadores e defensores da criação do SPHAN, como um órgão que valorizasse as diversas manifestações culturais existentes na sociedade, privilegiando o homem comum e seus saberes; no entanto, o projeto que foi posto em prática e dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade⁸⁵, então integrante do Ministério da Educação e Saúde do governo Vargas, que tinha como ministro Gustavo Capanema, foi bem menos abrangente (CHUVA, 2012).

⁸³ Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/estado-novo>>. Acesso em 12 out. 2019.

⁸⁴ Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/>>. Acesso em 12 out. 2019.

⁸⁵ Rodrigo Melo Franco de Andrade dirigiu o SPHAN de 1937 até 1968. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/rodrigo_melo_franco_de_andrade>. Acesso em: 12 out. 2019.

A ideia era nacionalizar práticas culturais, centralizar suas políticas sob a égide de um estado paternalista que cuidaria do patrimônio histórico, material e artístico nacional. No entanto, vale notar que a definição do que deveria ser preservado é feita privilegiando narrativas baseadas em acontecimentos considerados históricos e em discursos dominantes, como podemos ler no decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937⁸⁶: “Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.” O texto desse decreto infelizmente continua atual e as manifestações culturais provenientes de minorias, como negros, índios e populações locais ainda não recebem incentivos públicos adequados para sua realização e preservação memorial. Para Calabre:

Durante muito tempo a ação do Estado ficou restrita à preservação daquilo que comporia o conjunto dos símbolos formadores da nacionalidade, tais como o patrimônio edificado e as obras artísticas ligadas à cultura erudita (composições, escritos, pinturas, esculturas etc.). O papel de guardião da memória nacional englobava atribuições de manutenção de um conjunto restrito de manifestações artísticas. As manifestações populares deveriam ser registradas e resgatadas dentro do que poderia ser classificado como o folclore nacional. (CALABRE, 2007, p. 09)

O Iphan atravessou diversos governos e continua sendo o principal órgão de preservação do patrimônio nacional. Após o fim do Estado Novo e da Segunda Guerra Mundial, em 1945, o controle estatal enfraquece e muitos imigrantes refugiados que vieram para o Brasil decidem ficar. Alguns deles foram responsáveis pela abertura de livrarias, gráficas e editoras e estabeleceram suas atividades no Brasil fortalecendo o mercado editorial e de colecionismo. A busca por obras brasileiras já existia antes desse período, mas agora entravam em cena ricos empresários e banqueiros, como Olavo Setúbal e Walther Moreira Salles, que passaram a integrar o campo ao lado de outros intelectuais e colecionadores. O legado dessas coleções se transformou em livros de referência, como a *Bibliographia Brasiliiana* e o catálogo da *Biblioteca Brasiliiana da Robert Bosch GmbH*; em acervos de instituições culturais, como a Galeria Brasileira, que seria o embrião do Instituto Moreira Salles; e de universidades, como a Biblioteca Guita e José Mindlin (BBM), da Universidade de São Paulo (USP).

⁸⁶ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_25_de_30_11_1937.pdf>. Acesso em 12 out. 2019.

3.3.1 1958 - *Bibliographia Brasiliana* – Rubens Borba de Moraes

Em 1958 Rubens Borba de Moraes publicou a *Bibliographia Brasiliana*, conjunto de descrições e comentários sobre obras raras dedicadas a temas relacionados ao Brasil, publicadas entre 1504 e 1900. A primeira edição da *Bibliographia Brasiliana* foi publicada em inglês, no ano de 1958, em Amsterdã, Holanda; a segunda edição, ampliada e revisada, foi publicada também em inglês, em 1983, fruto de uma parceria entre o *Latin American Center Publications* da *University of California - Los Angeles* (UCLA), e a Livraria Kosmos Editora, Rio de Janeiro. Em 2010, a segunda edição da obra é traduzida para português e lançada pela Edusp-USP, São Paulo. A *Bibliographia* foi e ainda é uma grande referência para pesquisadores, bibliotecários, colecionadores e livreiros interessados em publicações sobre o Brasil. Borba não só relacionou as obras como atribuiu temas e fez um pequeno resumo para cada uma.

Rubens foi um dos principais responsáveis por conceituar e difundir o termo “brasílica”. Foi um reconhecido bibliófilo e publicou diversos livros ligados ao tema: *O problema das bibliotecas brasileiras* (1943; 1983); *Manual bibliográfico de estudos brasileiros* (1949); *Bibliografia brasileira do período colonial* (1969); *Livros e Bibliotecas no Brasil colonial* (1979) e a obra póstuma, produzida em parceria com Ana Maria Camargo, *Bibliografia da Imprensa Régia do Rio de Janeiro (1808-1822)*, publicada em 1993 (MORAES, 2005, p. 11). Grande parte dos livros estudados pelo autor integravam sua própria biblioteca, o que contribuiu fortemente para a realização de seu trabalho. Ao longo de sua vida ocupou diversos cargos, todos relacionados aos livros:

Rubens Borba de Moraes (Araraquara, SP, 1899 – São Paulo, SP, 1986). Bibliófilo, bibliógrafo, bibliotecário e ensaísta. Faz sua graduação em letras na Universidade de Genebra, concluída em 1919. De volta ao Brasil, é um dos organizadores da *Semana de Arte Moderna de 1922*, mas acaba não participando do evento por estar doente nos dias de sua realização. Colabora ainda para a criação de algumas das revistas literárias mais expressivas do período: a Revista Klaxon, de 1922, e a Revista de Antropofagia, de 1928. Publica, em 1924, seu primeiro livro de ensaios, *Domíngos dos Séculos*. Já em 1935, assume o cargo de diretor da atual Biblioteca Pública Municipal Mário de Andrade, permanecendo no cargo até 1943. Durante sua gestão, coloca em prática seu plano de estabelecer uma rede de bibliotecas na cidade de São Paulo. Participa da fundação do Departamento de Cultura de São Paulo, atual Secretaria Municipal. Atua como professor e organiza, em 1936, curso de biblioteconomia, que oferece respaldo para organização e documentação do acervo do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Funda, dois anos depois, a Associação Paulista de Bibliotecários. Em 1939, ganha bolsa da Fundação Rockfeller e vai estudar biblioteconomia nos Estados Unidos, onde também faz estágios na área. Em 1945, é nomeado diretor da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, cargo que ocupa até 1947, e exerce uma administração de destaque no que diz respeito à organização e à metodologia da instituição. Assume então o cargo de vice-diretor da Biblioteca da Organização das Nações Unidas - ONU, em Nova York, entre 1948 e 1949, quando é nomeado diretor do Centro de Informações da ONU, o que o leva a residir em Paris, até o ano de 1954. De volta a Nova York, retorna também à Biblioteca da ONU, agora como diretor, quando por

fim se aposenta compulsoriamente, em 1959. Entre 1963 e 1970, trabalha como professor na Universidade de Brasília. Morre em São Paulo, em 1986, deixando seu vasto acervo de livros para a *Biblioteca Brasileira Guita José Mindlin*. (Enciclopédia Itaú Cultural)⁸⁷

Em *Livros e bibliotecas no Brasil colonial* (1979), Rubens investigou o surgimento das primeiras bibliotecas institucionais e particulares no Brasil e como elas se estabeleceram. Ele também buscou compreender como se dava a atuação da censura envolvendo a impressão e o comércio de livros até 1808, quando se inicia a tipografia oficial no Brasil, após a chegada da família real. Rubens concluiu que os primeiros livros chegaram ao Brasil com os jesuítas e com a instalação do Governo Geral, por parte de Portugal, em 1549, em Salvador, na Bahia.

O termo *brasiliana*, apesar de já ser usado desde a segunda metade do século XIX, recebeu de Rubens Borba, em 1965, na primeira edição de *O bibliófilo Aprendiz* a definição que mais se popularizou: “[...] proponho que se classifiquem como *Brasiliana* todos os livros sobre o Brasil, impressos desde o século XVI até fins do século XIX, e os livros de autores brasileiros, impressos no estrangeiro até 1808. (MORAES, 2005, p. 176). Em 2007, o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) se baseou nessa definição para o estabelecimento da instrução normativa que classifica: “Coleção *Brasiliana*: livros sobre o Brasil – no todo ou em parte, impressos ou gravados desde o século XVI até o final do século XIX (1900 inclusive), e os livros de autores brasileiros impressos ou gravados no estrangeiro até 1808.”⁸⁸

No dicionário Aurélio (1977), o termo é definido de modo bem mais amplo: “Coleção de livros, publicações, estudos, acerca do Brasil”, podendo ser estendido a documentos fotográficos, iconográficos, audiovisuais ou tridimensionais relacionados à temática brasileira. O que pode ser visto em iniciativas contemporâneas, denominadas *brasilianas*, como a *Brasiliana Fotográfica* e a *Brasiliana Iconográfica*. Rubens Borba, além de conceituar o termo junto ao IPHAN, deixou como principal legado, entre suas publicações, a *Bibliographia Brasiliana* e sua coleção de livros, que foram incorporados à biblioteca do casal Guita e José Mindlin, posteriormente doada à USP, hoje com acesso físico e *on-line* parcial.

⁸⁷ Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2489/rubens-borba-de-moraes>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

⁸⁸ “Instrução Normativa nº 01, 11 de junho de 2007, do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que dispõe sobre o Cadastro Especial dos Negociantes de Antiguidades, de Obras de Arte de Qualquer Natureza, de Manuscritos e Livros Antigos ou Raros, Art. 3º, inciso IX, alínea a.” Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/biblioteca-nacional-200-anos/as-colecoes-formadoras/sobre-a-colecao-brasiliana-da-biblioteca-nacional/>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

3.3.2 1965 - Galeria Brasileira

O projeto Galeria Brasileira⁸⁹ foi inaugurado em 1965, por Walther Moreira Salles e por seu amigo Assis Chateaubriand, com quem já havia colaborado anteriormente doando obras de arte para a constituição do acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP)⁹⁰. O projeto consistia em reunir documentos históricos do período colonial do Brasil, como o testamento de Martim Afonso de Souza, os originais da obra de Cláudio Manuel da Costa e uma série de livros, possivelmente doados por Walther para o projeto. A Galeria chegou a ter estatuto, conselho gestor e sede, que seria em Belo Horizonte, pois a maior parte de sua diretoria era formada por mineiros que lá residiam. Seu acervo seria voltado para o legado histórico do estado de Minas Gerais. Infelizmente o projeto não se efetivou, possivelmente, devido ao agravamento do estado de saúde de Chateaubriand, que viria a falecer em 1968. Nas palavras de Sergio Goes de Paula, atual coordenador do Acervo Walther Moreira Salles (WMS):

Era uma coisa de Minas, era voltada para Minas Gerais, a sede dela seria em Belo Horizonte, a maior parte da diretoria era mineira, o José Luiz de Magalhães Lins, outro banqueiro que foi muito importante na década de 60 para cultura, financiou muito o cinema brasileiro, ele era da diretoria também. Então, foi ideia do Assis Chateaubriand, que inventou essa história, cooptou o Walther para ser presidente e o Walther aceitou, andaram fazendo uns banquetes aqui e ali, fazendo matérias de jornal, mas acontece que o Chateaubriand teve, não se sabe se foi um AVC, e ficou praticamente sem movimentos, foi piorando durante 3 anos até morrer. Aí, sem ele... Era o Chateaubriand que convencia as pessoas. (PAULA, 2018, f. 01)

A Escritura da Constituição da Galeria Brasileira⁹¹ chegou a ser registrada em cartório, no dia 16 de março de 1965, como uma “associação civil de fins científicos e culturais”, em nome de Walther Moreira Salles (presidente), José Luiz de Magalhães Lins (segundo presidente executivo), ex-diretor do Banco Nacional de Minas Gerais, conhecido por ter apoiado o financiamento de muitos filmes no período do Cinema Novo, na década de 1960; Oswaldo Pieruccetti (vice-presidente executivo), João Gomes Teixeira (primeiro secretário), Alberto Lee (primeiro tesoureiro), Nevio de Barros Fagundes, Francisco Paula de Assis Figueiredo e Assis Chateaubriand. No documento sua missão é descrita:

A Galeria Brasileira tem por objeto: a) localizar, reunir, expor, conservar objetos que constituam expressão ou exemplo das artes e do folclore do Brasil ou de qualquer modo relacionados com a história das artes e do folclore do Brasil; b) organizar e

⁸⁹ A principal fonte de pesquisa para este tópico foi o Arquivo Walther Moreira Salles (WMS), sediado no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

⁹⁰ Para saber mais sobre o envolvimento de Walther Moreira Salles com a formação do acervo do MASP, ver o artigo: *Walther Moreira Salles e os Museus*, parte 2, escrito por Sergio Goes de Paula. Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/walther-moreira-salles-e-os-museus-2/>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

⁹¹ Este e os demais documentos citados neste tópico foram consultados junto ao Arquivo WMS/IMS.

manter na Galeria Brasileira exposições ou mostras dos objetos referidos na alínea anterior e de outros países; c) promover o estudo da história das artes e do Folclore do Brasil; d) divulgar o conhecimento da história das artes e do folclore brasileiros e das respectivas obras ou expressões.

Como Sergio Goes de Paula nos contou, foram realizados alguns jantares beneficentes para arrecadação de recursos, e publicadas matérias sobre o lançamento da Galeria Brasileira. A matéria: “Na homenagem a Moreira Salles nasceu, acima do turbilhão imediatista, a Galeria Brasileira” foi publicada no Diário da Noite e no Diário de São Paulo, que na mesma edição publicou: “Um mineiro do Sul de Minas que equivale a outro da ‘Mata’”, assinada por Chateaubriand e publicada também em O Jornal. No Jornal do Comércio⁹² foi publicada a matéria “História em Galeria”. Todos os jornais aqui citados eram de propriedade de Chateaubriand e integravam a rede de jornais e revistas pertencentes ao Diários Associados, do qual Chateaubriand era sócio fundador⁹³.

Depois de 1966 não foi encontrada mais nenhuma menção ao projeto em jornais, apenas no Acervo Walther Moreira Salles a “Ata de reunião extraordinária dos associados da Galeria Brasileira, realizada em 10 de julho de 1980”, na qual foi decidida por unanimidade a dissolução da Galeria. Todos os direitos autorais, títulos e recursos foram transferidos para a Fundação João Moreira Salles, que após alguns anos viria a ser o atual Instituto Moreira Salles. Iniciativas de colecionismo podem se dissolver ou seguir configurações diferentes das planejadas inicialmente. A Galeria foi descontinuada, mas acabou sendo um dos elementos de criação do IMS, que disponibiliza parte de seu acervo na *Brasileana Fotográfica* e *Iconográfica*.

3.3.3 2005 - Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

A Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM) teve seu projeto criado em 2005 e foi inaugurada em 2013 para receber a doação da biblioteca do casal de bibliófilos Guita Kauffmann Mindlin e José Ephim Mindlin. É um Órgão da Pró-Reitora de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo (USP). Guita nasceu em 1916 na cidade de São Paulo, estudou direito na USP, onde conheceu José Mindlin, com quem se casou no final da década de 1930. Seu gosto por literatura e história fez com que ela fizesse cursos voltados para essas áreas, entre os anos 1960 e 1970, dedicando-se posteriormente a fazer também cursos fora

⁹² Todas as matérias de jornal citadas a propósito da Galeria Brasileira foram publicadas entre os dias seis e sete de março de 1965 e se encontram no *Arquivo WMS* no IMS.

⁹³ Fundação Assis Chateaubriand, disponível em:

<http://www.diariosassociados.com.br/home/conteudo.php?co_pagina=23>. Acesso em: 23 mar. 2018.

do país para aprender como melhor preservar os livros que colecionou ao longo da vida com o marido.

Ela cuidou pessoalmente da biblioteca até seu falecimento em 2006. José, dois anos mais velho que Guita, nasceu em 1914, também na cidade de São Paulo. Filho de imigrantes judeus ucranianos, exerceu os ofícios de repórter, advogado, bibliófilo, empresário e escritor, além de ter integrado diversos conselhos, como o do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e o Conselho Internacional do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Integrou também a Academia Paulista de Letras e a Academia Brasileira de Letras. Faleceu em 2010, deixando grande parte de sua biblioteca para a fundação da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, da USP.⁹⁴

A doação foi feita mediante a construção de um prédio para abrigá-la no campus da Universidade e foi inaugurada em 2013. Essa grande coleção de livros contempla cerca de 32 mil títulos e 60 mil livros⁹⁵, considerando as 2.300 obras que Rubens Borba doou em vida a Mindlin. Em junho de 2009 foi lançada a versão digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM), um portal na *internet* com cerca de três mil livros digitalizados na íntegra e acessíveis para visualização e *download*. São exemplares da coleção do casal, que conta com obras de José de Alencar, Machado de Assis e Joaquim Manoel de Macedo; com os raros periódicos *Arlequim: Revista de actualidades* (edições de 1927 e 1928), e *Correio braziliense* (edições de 1808 a 1822); além de gravuras, de Jean-Baptiste Debret e de Hermann Burmeister (Figura 21), ente outros. Em seu portal na *internet* a BBM elenca quatro áreas de interesse: “1) Estudos Brasileiros; 2) História do Livro e da Leitura; 3) Tecnologia do Conhecimento e Humanidades Digitais; 4) Preservação, conservação e restauração do livro e do papel.”⁹⁶

⁹⁴ Informações baseadas nos textos contidos no site da BBM. Disponível em: <<http://www.bbm.usp.br/>>. Acesso em: 09 mar. 2018.

⁹⁵ Disponível em: <<https://www.bbm.usp.br/node/1>>. Acesso em: 09 mar. 2018.

⁹⁶ Idem.

Figura 21 - Vista detalhada da mata virgem próxima a Nova Friburgo, 1853.



Gravura, litografia colorida, de Hermann Burmeister. Acervo Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin/Universidade de São Paulo.⁹⁷

Nesta iniciativa, nota-se a continuidade do trabalho de Rubens Borba, acrescido de um volume maior de obras reunidas e disponibilizadas ao público. A viabilização do projeto, em sua versão *on-line*, foi possível após a catalogação dos livros em banco de dados, a digitalização das obras e a disponibilização em formato virtual, inclusive para *download*. A BBM disponibiliza cerca de 20% de seus títulos, mas não foi encontrado entre eles a *Bibliographia Brasiliana*, de Rubens Borba, que contém a descrição de muitos dos livros da própria *Biblioteca*.

Ao comparar a primeira edição da *Bibliographia Brasiliana*, de 1958, e a segunda, de 1983, traduzida em 2010, nota-se uma maior presença de autores “brasileiros”. Isso devido ao crescente número de poetas, escritores e pesquisadores nascidos no Brasil, que passaram a escrever e publicar suas obras a partir da segunda metade do século XX. No entanto, vale lembrar que o pensamento “estrangeiro” muitas vezes não se diferencia tanto do “nacional”, pois existe um espaço intermediário, um “pensamento de fronteira” (Escobar, 2010), no qual o conhecimento de modo mais amplo é elaborado entre saberes e práticas “estrangeiras” e “nacionais”, que por vezes se mesclam, tornando difícil saber onde começa um e termina o outro. O pensamento crítico sobre a produção do conhecimento na construção da identidade de

⁹⁷ Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3416>>. Acesso em: 09 mar. 2018.

uma nação começa com a reflexão a propósito dos processos de dominação, que tantas vezes chegaram a nós na forma de ideias vindas do “norte” para o “sul”, da “metrópole” para a “colônia”, de maneira hierárquica, se perpetuando como discursos providos de “superioridade”.

Muitos desses discursos vinham da Europa, no caso das brasileiras, especialmente de Portugal, onde foram adquiridos muitos livros que formaram as coleções de Rubens Borba e de Guita e José Mindlin, por exemplo. Esses livros eram intermediados por livreiros, como António Tavares de Carvalho, de Lisboa, e por livrarias, como a Kosmos, no Rio de Janeiro.

No livro *Cartas de Rubens Borba de Moraes ao livreiro português António Tavares de Carvalho* (2018), é possível ver que era uma tarefa difícil conseguir certos exemplares de livros, até porque Rubens Borba estava em São Paulo e o livreiro em Portugal. Eles trocavam cartas que levavam semanas para ser entregues pelo correio e algumas se extraviavam. António enviava relações de livros para que Rubens os escolhesse e comprasse. Os livros eram enviados por correio e os pagamentos eram feitos por transferência bancária. Borba em muitas cartas se queixa da má qualidade do serviço dos correios, do banco e se diz preocupado com a situação do Brasil. Reclama da crise e da desvalorização cambial. Sua correspondência com António Tavares vai de 14 de abril de 1961 até 16 de dezembro de 1985.

Por indicação de um amigo, o senhor Gropp, que também formava uma biblioteca brasileira, Rubens foi colocado em contato com o livreiro. Logo em uma das primeiras cartas, em abril de 1961, ele deixa claro seu foco de interesse: “Minha biblioteca compõe-se exclusivamente de livros e folhetos sobre o Brasil e de obras de autores brasileiros em primeiras edições. Embora bastante rica, falta-me muita coisa e estou sempre procurando e comprando, por isso, ficar-lhe-ia grato se me oferecesse o que tem à venda.” (MARTINS FILHO, 2018, p. 11). Na carta seguinte de Rubens, de maio de 1961, ele segue explicando o que deseja adquirir: “Sou um colecionador constante de *Imprensa Régia* do Rio, isto é, de tudo que se imprimiu nessa cidade entre 1808 e 1822. Quando v.s. encontrar qualquer um desses impressos (pouco me importa o assunto, contanto que tenha sido impresso no Brasil) peço-lhe que não se esqueça de avisar-me sem falta.” (MARTINS FILHO, 2018, p. 12)

A conversa entre os dois avança, Rubens começa a estabelecer um aparente vínculo de amizade com António, são 24 anos de correspondências entre os dois. Avançando nas leituras das cartas é possível ver que Rubens indica outros possíveis compradores de livros e periódicos raros para António, entre eles, José Mindlin e sua amiga Ana Maria Camargo, professora do Departamento de História da USP e colecionadora de livros e periódicos. Analisando as cartas, mesmo tendo se conservado apenas as de Rubens, fica evidente que existe todo um universo direcionado ao colecionismo deste tipo de documento, os colecionadores se encontram com

certa frequência, trocam informações, exibem novos exemplares uns aos outros, sentem inveja de certas aquisições, desdenham de outras. Segundo Rubens, os “saberes” sobre as edições, sua originalidade, partes faltantes, a avaliação de seu estado de conservação e um pouco de sorte são fundamentais para que se faça um bom negócio.

Aqui, mais uma vez, a ideia de Bourdieu de um campo de saberes, com hierarquias e códigos próprios prevalece. Existe toda uma disputa interna, os melhores compradores ganham maior atenção dos livreiros, que se tornam quase cúmplices. O que determina a quem uma obra será oferecida primeiro e a que preço. O trecho a seguir ilustra essa relação de amizade e competição entre os colecionadores:

Ontem recebi uma carta do nosso amigo, tão simpático, Sr. Gropp, onde me diz que embarca amanhã, ou já embarcou, não me lembro, para Lisboa, Londres e Nova York. Deve chegar a Lisboa esta semana. Mandou-me, junto com a carta o *Tratado de Inflamação de Feridas*, que recebeu há dias do senhor. Nosso amigo estará de volta no fim deste mês. É uma viagem rápida, como vê. Irá procurá-lo, com certeza. Certamente aproveitará a viagem para comprar livros. Faço votos para que encontre bons livros, mas espero que não compre os que desejo!! Os bibliófilos são egoístas! (MARTINS FILHO, 2018, p. 20)

Em outras cartas Rubens conta que diferentemente de outros colecionadores ele lê todos os seus livros, trabalha com eles diariamente. Ele fala ao livreiro de sua atuação profissional, do período em que dirigiu a Biblioteca Nacional do Brasil e do estado lastimável em que diz a ter encontrado. Fala de sua desilusão com os governos e de seu amor cada vez maior pelos livros. Rubens menciona algumas vezes a Livraria Kosmos Editora e diz ser um bom local para se fazerem aquisições, apesar de os preços serem considerados altos por ele:

Pergunta-me sobre a Livraria Kosmos. É o melhor antiquário do Brasil. São judeus refugiados, muito bons negociantes e sérios. Todos os anos, um dos sócios corre à Europa, comprando barato e vendendo aqui caríssimo. Tanto o Gropp como eu compramos livros deles, pois, são dos poucos que têm livros bons. Ultimamente nada tenho comprado porque pedem preços para “novo-rico”. Não é o meu caso. São bons comerciantes. Não tenho deles a menor queixa, sempre pedem caro, mas se encontram quem pague, não posso criticar. Livreiro não é filantropo, é comerciante, e quem pode atirar a primeira pedra? Aqui no Brasil há uma clientela pequena para livros raros, mas a maioria dessa freguesia é composta de novos ricos, sobretudo de refugiados enriquecidos. (MARTINS FILHO, 2018, p. 18)

Existe toda uma rede de conexões estabelecidas entre colecionadores, livreiros e iniciativas institucionais de formação e guarda de coleções brasileiras. A partir desses relatos buscou-se demonstrar como o trabalho desses agentes foi e é fundamental para que essas obras, livros, mapas, desenhos e fotografias, atravessassem o período colonial e chegassem até os dias atuais, integrando acervos públicos e privados. A ampliação do acesso a esses documentos

possibilita não só conhecer um pouco mais da nossa história, como também, novas leituras, entendimentos e interpretações por parte de estudantes, pesquisadores e diletantes.

Entre os integrantes fundadores do portal *Brasiliana Fotográfica* também foi possível estabelecer algumas redes de relacionamentos.

É interessante notar que o avô e o pai de Flávio Pinheiro, Aurélio e Caio Pinheiro, assim como o pai de Joaquim Marçal, Olímpio de Souza Andrade, também estiveram envolvidos na primeira metade do século XX com temas ligados a obras brasileiras. Joaquim Marçal, ao mencionar essa história, aponta para a questão da ampliação do uso do termo brasileira e para as possibilidades de se nomear uma coleção de livros, de documentos, ou, de fotografias, com esse nome, criando assim um relacionamento imediato entre a coleção e o assunto ao qual ela se refere. Ele prossegue:

O meu pai, Olímpio de Souza Andrade, por exemplo, colecionou uma Euclidiana, ele colocou esse nome nela, são todos os livros que o Euclides da Cunha leu e consultou na sua vida, nas mesmas edições, todos os livros que têm a ver com as questões que ele discute na obra dele. A ideia do meu pai era essa: “Você quer estudar Euclides da Cunha? Aqui tem todos os livros que você pode querer consultar.” O que quero dizer é que esse é um conceito flexível mesmo, o Borba de Moraes bolou um conceito para a brasileira dele, ele não é proprietário daquilo, isso sempre existiu. A *Companhia Editora Nacional*, que foi importantíssima, teve uma série brasileira, o Olímpio foi autor do volume 270, *Joaquim Nabuco e o Pan-americanismo*. Ela publicou durante décadas uma coleção brasileira. O meu pai ganhou um prêmio em um concurso de monografias da Unesco e ganhou uma grana e a publicação. (ANDRADE, 2017, f. 09)

Olímpio de Souza Andrade, foi o autor do número 270, de 1950, da *Brasiliana* da Editora Nacional, intitulado *Joaquim Nabuco e o Pan-americanismo*⁹⁸. Olímpio nasceu em 1914, em São José do Rio Pardo, no interior de São Paulo; filho de fazendeiro, comerciante de café, não cursou a universidade, era autodidata. Trabalhou como repórter do jornal *A Noite*, em São Paulo, e depois como jornalista no *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro. Além de atuar nesses jornais, Olímpio também ocupou cargos no Conselho Regional de Economia e no Ministério do Planejamento, foi crítico literário e escritor, tendo recebido o Prêmio Jabuti em 1961⁹⁹, na categoria Estudos Literários, Ensaio, com o livro *História e Interpretação de “Os Sertões”*.

Estudioso da obra de Euclides da Cunha, ele formou ao longo de sua vida uma biblioteca com os mesmos livros, nas mesmas edições, da de Euclides, a qual batizou de *Biblioteca Euclidiana*. A biblioteca de Euclides da Cunha se encontra na Biblioteca Nacional e a Euclidiana de Olímpio de Souza Andrade está no Instituto Moreira Salles. No final da década

⁹⁸ Livro digitalizado e com livre acesso *on-line* na *Brasiliana da UFRJ*. Disponível em:

<http://www.brasiliana.com.br/brasiliana/colecao/obras/437/joaquim-nabuco-e-o-pan-americanismo>>. Acesso em 02 fev. 2018.

⁹⁹ Disponível em: <<http://premiojabuti.com.br/premiados-por-edicao/premio-1961/>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

de 1940 Olímpio ganha um concurso de monografias promovido pela Unesco, cujo tema era Joaquim Nabuco. O prêmio compreendia uma quantia em dinheiro e a publicação da monografia, como um dos volumes da Coleção Brasileira da Companhia Editora Nacional.¹⁰⁰

Aurélio Pinheiro, avô de Flávio, escreveu o número 86, publicado em 1937, da Coleção Brasileira da Editora Nacional. *À margem do Amazonas*¹⁰¹ narra de forma poética a trajetória de ocupação às margens do Rio Amazonas, descrevendo seus personagens, as características do rio, do solo e da vegetação. Trata também do histórico de ocupação e de atividades de exploração natural da terra e do rio, como a mineração, o gado, as lavouras, a extração de borracha e madeira. Abaixo, reproduzo um pequeno trecho do livro:

Tudo se transforma no desmedido cenário. O rio perde o aspecto de corrente rumorejando entre a frescura das margens majestosas em busca da foz e do oceano. Tem agora a impressionante amplidão de um lago sem fronteiras, sem orlas, sem termo, ora reluzindo livremente na vastidão das baías, ora deslizando nos igapós onde centenas de árvores mostram apenas as frondes verdes quase rentes à correnteza. É a cheia amazônica — a devastação, o sofrimento, o desabrigo, todo o clamor de uma gente faminta expulsa das terras submersas: antítese expressiva dos dramas cruéis nas longas estiagens do nordeste. Essa pobre gente resistira até o último instante. (PINHEIRO, 1937, p. 163)

Caio Pinheiro, filho de Aurélio, também se envolveu com o universo literário, mas como editor. Ele criou em 1946 a Editora Universal, com o objetivo de reeditar o livro de seu pai, *À margem do Amazonas*. No mesmo ano, o escritor e amigo de Caio, Marcos Ribeiro, lhe indica a publicação do livro *Sagarana*, de Guimarães Rosa, que teve assim sua primeira edição lançada pela Editora Universal.¹⁰²

Assim, vemos que ambos os integrantes do projeto *Brasileira Fotográfica* possuem ancestrais envolvidos com a literatura, intelectuais com atuação direta junto a questões ligadas ao nacional e à maneira como ele é escrito e perpetuado. São também descendentes de imigrantes, com filhos e netos brasileiros, responsáveis por parte da elaboração da imagem de Brasil que foi e é constantemente construída e desconstruída ao longo de gerações. Flávio e Joaquim se mantêm trabalhando junto à área cultural e, mesmo que indiretamente, perpetuam o legado de seus antepassados. O que mais uma vez nos leva a refletir sobre o que Pierre Bourdieu chama de redes de relacionamentos no interior de um *campo* de saber (BOURDIEU, 1983).

¹⁰⁰ Segundo entrevista realizada com Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, em julho de 2017, para a presente tese.

¹⁰¹ Livro digitalizado e com livre acesso *on-line* na Brasileira da UFRJ. Disponível em: <<http://www.brasiliana.com.br/obras/a-margem-do-amazonas/>>. Acesso em 02 fev. 2018.

¹⁰² Segundo entrevista realizada com Flávio Pinheiro, em maio de 2017, para a presente tese.

3.4 Panorama sobre iniciativas brasileiras

Dando prosseguimento à pesquisa sobre coleções brasileiras, apresento um panorama, no quadro abaixo¹⁰³, das iniciativas citadas neste capítulo e de outras não mencionadas, mas que considero também importantes. Elas estão ordenadas cronologicamente, considerando para tal as datas de lançamento, aquisição, doação e de publicação de catálogo, ou seja, as datas nas quais as coleções ganharam maior visibilidade pública:

Figura 22 - Quadro de iniciativas Brasileianas.

Nome/Instituição:	Foco do acervo:	Período de abrangência e exemplos:	Acesso eletrônico:
Biblioteca Oliveira Lima Catholic University of America (CUA), Washington, EUA. Adquirida pela CUA em: 1920.	Livros e manuscritos.	Séculos XVI ao XIX. Livro: <i>História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil</i> , de Gaspar Barleus (1647)	Parcial
Coleção Brasileira Companhia Editora Nacional. Disponibilizada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Data de publicação do primeiro número: 1931.	Livros.	Século XX. <i>História da Civilização Brasileira</i> , de Pedro Calmon (1933).	Sim
Livraria Kosmos Editora Data de inauguração: 1935.	Livros.	Reedições, traduções e edições de livros publicados entre os séculos XVI e XX. <i>O Livro, o Jornal e a Tipografia no Brasil</i> , 1ª Ed. Rubricado, de Carlos Rizzini (1946).	Não
Coleção Documentos Brasileiros Livraria José Olympio Editora. Data de publicação do primeiro número: 1936.	Livros.	Reedições, traduções e edições de livros publicados entre os séculos XIX e XX. <i>Raízes do Brasil</i> , de Sergio Buarque de Holanda (1936).	Não
Biblioteca Histórica Brasileira Livraria Martins Editora. Data de publicação do primeiro número: 1940.	Livros.	Reedições, traduções e edições de livros publicados entre os séculos XIX e XX. Tradução de Rubens Borba de Moraes para português de <i>Viagem à Província de São Paulo e Resumo das Viagens ao Brasil</i> , de Auguste de Saint-Hilaire (1945)	Não
Coleção Brasileira Yan de Almeida Prado Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Data de aquisição pelo IEB-USP: 1962.	Livros.	Séculos XVII ao XX <i>Primeiros povoadores do Brasil 1500-1530</i> , Yan de Almeida Prado (1935).	Não
Galeria Brasileira Idealizada por Whalter Moreira Salles e Assis Chateaubriand. Data de lançamento do projeto: 1965.	Documentos e livros.	Séculos XVI ao XX. Manuscritos de Cláudio Manoel da Costa (segunda metade do séc. XVI); Testamento de Martim Afonso de Souza (séc. XVI);	Não
Biblioteca Brasileira da Robert Bosch GmbH Fundação Robert Bosch, Stuttgart,	Aquarelas, desenhos e	Século XIX. Obras de Maximilian, príncipe de Wied-Neuwied, de Friedrich Sellow e de Georg	Não

¹⁰³ No Anexo, todas as iniciativas estão descritas na forma de verbetes com informações complementares.

Nome/Instituição:	Foco do acervo:	Período de abrangência e exemplos:	Acesso eletrônico:
Alemanha. Data da publicação do catálogo: 1986.	relatos de viagem.	Wilhelm Freyreiss, realizadas durante expedição ao Brasil entre 1815 e 1821.	
Brasiliana da Biblioteca Nacional Biblioteca Nacional (Brasil). Data de lançamento do catálogo: 2002.	Livros e manuscritos.	Séculos XVI a XX. “Documento 512”, cópia de uma carta manuscrita encontrada em 1753, que descreve uma cidade perdida; e <i>Histoire de l’Amérique</i> , de Léry (1585).	Parcial
Coleção Brasiliana Fundação Estudar Oi Futuro, Fundação Estudar e Fundação Rank-Packard. Data de lançamento do catálogo: 2006. Em 2007 a coleção foi doada para a Pinacoteca de São Paulo.	Livros, gravuras e mapas.	Séculos XVI ao XIX. Mapas de João Teixeira Albernaz, cartógrafo oficial de Portugal; obras de artistas viajantes do século XIX, como Jean-Baptiste Debret, Thomas Ender e Maximilian Wied Neuwied.	Parcial
Brasiliana Itaú Cultural Itaú - Unibanco. Data de publicação do catálogo: 2009.	Gravuras, pinturas, livros, documentos, mapas e numismática.	Séculos XVI ao XX. <i>Povoado numa planície arborizada</i> , de Frans Post, entre 1670 e 1680; <i>O Grande Atlas Blaeu</i> , de Joannes Blaeu, 1667.	Parcial
Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin Universidade de São Paulo (USP). Data de inauguração da biblioteca: 2013.	Livros.	Séculos XVI ao XX. <i>Iracema: lenda do Ceará</i> , de José de Alencar (1865); <i>A mão e a luva</i> , de Machado de Assis (1874);	Parcial
Brasiliana Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Data de lançamento do catálogo: 2014.	Gravuras, fotografias, documentos, livros e mapas.	Séculos XVI ao XX. Obras de Johann Moritz Rugendas e de Jean-Baptiste Debret; fotografias de Henry Klumb, Insley Pacheco e Carlos Roberto de Planitz; mapas de Gerard Van Keulen.	Parcial
Brasiliana Fotográfica Biblioteca Nacional e Instituto Moreira Salles. Data de lançamento do portal: 2015.	Fotografias.	Século XIX até a década de 1930. Fotografias de: Marc Ferrez; Georges Leuzinger e Henry Revert Klumb.	Sim
Brasiliana Iconográfica Biblioteca Nacional, Instituto Moreira Salles, Instituto Itaú Cultural e Pinacoteca do Estado de São Paulo. Data de lançamento do portal: 2017.	Desenhos, pinturas e gravuras.	Séculos XVI a XX. Retrato de Menino, Albert Eckhout (c.1637); Abolição da Escravatura, Victor Meirelles (1888).	Sim
Biblioteca Antonio Candido de Mello e Sousa Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Data da doação para a Unicamp: 2018.	Livros	Séculos XIX e XX. Primeiras edições de livros de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Graciliano Ramos e Clarice Lispector.	Não

Fonte: O autor, 2019.

Foram apresentadas aqui diferentes configurações de brasilianas, compostas por livros, manuscritos, periódicos, desenhos, gravuras, mapas, fotografias e objetos tridimensionais, entre outros. Os livros são os protagonistas da maioria das coleções e, nesse sentido, a *Brasiliana*

Fotográfica inova com a utilização do conceito aplicado a fotografias. O mesmo acontece com a Brasileira Iconográfica, que apresenta desenhos, gravuras e pinturas.

Ao percorrer as 16 iniciativas aqui listadas, menos a Livraria Kosmos Editora, a Galeria Brasileira, a Coleção Documentos Brasileiros e a Biblioteca Histórica Brasileira, que não constituíram acervos, temos 12 brasileiras, das quais apenas quatro têm acesso *on-line*, mesmo que parcial: *Brasileira Fotográfica*; Brasileira Iconográfica; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin; e Coleção Brasileira da Editora Nacional. Entre elas, duas são iniciativas que compartilham acervos de origens diversas: *Brasileira Fotográfica* e Brasileira Iconográfica.

Com relação à instituição de guarda dessas coleções, cinco se encontram em universidades: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (USP); Coleção Brasileira Yan de Almeida Prado (IEB-USP); Biblioteca Antonio Candido de Mello e Sousa (Unicamp); Coleção Brasileira da Editora Nacional (UFRJ); e Biblioteca Oliveira Lima (CUA-EUA). Duas estão em instituições culturais públicas, a Coleção Brasileira Fundação Estudar, que desde 2007 se encontra na Pinacoteca do Estado de São Paulo, e a Brasileira da Biblioteca Nacional, na Biblioteca Nacional. Cinco em instituições culturais privadas: Biblioteca Brasileira da Robert Bosch GmbH, na Fundação Robert Bosch; Brasileira IHGB, no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro; Coleção Brasileira Itaú Cultural, no Instituto Itaú Cultural; e a Brasileira Fotográfica e Iconográfica, que disponibilizam parte dos acervos do Instituto Moreira Salles. Entre as coleções citadas, duas estão fora do Brasil: Biblioteca Brasileira da Robert Bosch GmbH, em Stuttgart, Alemanha; e a Biblioteca Oliveira Lima, na *Catholic University of America* (CUA), nos Estados Unidos. O *Leibniz-Institut fuer Laenderkunde*, Leipzig, Alemanha, também possui uma significativa coleção de fotografias produzidas no final do século XIX, que se encontra parcialmente disponível no portal *Brasileira Fotográfica*. Por fim, foi possível observar que oito das dezesseis iniciativas citadas foram tornadas públicas de 2002 em diante.

Com esse levantamento é possível ver como as universidades e instituições públicas detêm a maioria dos acervos de brasileiras e a responsabilidade por sua preservação e acesso, que na maioria dos casos não é *on-line*. Delas, apenas a Coleção Brasileira da Editora Nacional e a Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin são acessíveis pela *internet*. O que pode indicar que essas instituições não possuem verbas suficientes para a preservação e difusão dos acervos; falta de interesse público, uma vez que esse acesso não é reivindicado; e disputas institucionais, que tornam o processo de organização e disponibilização dos acervos mais lento.

Durante esse levantamento de coleções brasileiras também foi possível identificar mais um agente no campo do colecionismo, envolvido em diversos projetos ligados a obras brasileiras, Pedro Corrêa do Lago. Ele é historiador, colecionador e editor de livros, ocupou a

presidência da Biblioteca Nacional entre 2003 e 2005; foi curador da exposição permanente da Brasileira Itaú Cultural; organizador do catálogo *Brasileana IHGB*, publicado pela Capivara Editora, da qual foi fundador em 2001; e é o titular de uma das coleções de fotografias do IMS, que se encontra parcialmente disponibilizada na *Brasileana Fotográfica*.

Pode-se dizer que Pedro é um colecionador e um agente do colecionismo, uma vez que atuou em várias atividades ligadas a brasileiras. Ele se especializou em um campo de saber e empreendeu projetos a partir de seu interior, tanto por ter se tornado um especialista, como por ser proprietário de acervos e de uma editora voltada para esse tipo de publicação.

Para ampliar o entendimento a propósito desses agentes do colecionismo de obras brasileiras, a visita à coleção de Ana Maria Camargo foi fundamental. Colecionadora de livros, periódicos, almanaques e documentos, Ana possui exemplares de importantes obras brasileiras, tais como:

- a) *Annaes da Imprensa Nacional do Rio de Janeiro de 1808 a 1822*, de Alfredo do Valle Cabral. Rio de Janeiro, Tipografia Nacional, 1881.
- b) *Catálogo da Exposição de História do Brasil*, de Ramiz Galvão. Rio de Janeiro, Typ. G. Leuzinger & Filhos, 1881.
- c) *Catálogo: Livros sobre o Brasil*. Bibliotheca brasiliense. Organizado por José Carlos Rodrigues (1907);
- d) *Bibliographia Brasileira* (1958) e *Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros* (1998), ambos de Rubens Borba de Moraes;

Estas obras são apontadas por Ana Maria como referências para o estudo de publicações brasileiras. Ana, além de professora e colecionadora, também trabalha com organização de acervos e é escritora, ela publicou com Rubens Borba de Moraes a *Bibliografia da Imprensa Régia do Rio de Janeiro*, pela Livraria Kosmos Editora, em 1993. O que uniu três importantes agentes desse colecionismo: ela, Rubens e a Kosmos.

Ana diz que todas as brasileiras são frutos de seleções, como o *Catálogo* de Ramiz Galvão (1881), que é uma compilação de obras brasileiras escolhidas por ele.

Figura 23 - Biblioteca de Ana Maria Camargo, São Paulo, 26 set. 2017.



Fotografia de Roberta Zanatta/Acervo pessoal da autora.

Nascida em uma família de juristas, seu avô foi juiz e estabeleceu residência no Rio de Janeiro. Seu pai, Áureo de Almeida Camargo, nascido em 1905, foi advogado, colecionava livros de literatura e história, apreciava o tema das revoluções, Napoleão e livros ilustrados. Ana, por sua vez, colecionava figurinhas e papéis, herdou a biblioteca da família e seguiu comprando, ganhando e participando de leilões até chegar a sua atual e respeitável coleção. São 50 anos de colecionismo. Contudo, Ana não valoriza a monumentalização. Em sua coleção destaca como objetos singulares os diários íntimos de Plínio Salgado e os almanaques.

Entre as obras colecionadas por Ana, alguns catálogos elaborados para venda de bibliotecas chamaram a atenção por seus títulos e dizeres, os quais transcrevo abaixo¹⁰⁴:

Catálogo da notável e preciosa livraria que foi do ilustre bibliófilo conimbricense Conde do Ameal (João Correia Aires de Campos).
Redigido por José dos Santos (na parte dos livros impressos).
Com uma introdução pelo erudito escritor sr. Gustavo de Matos Sequeira.
MCMXXIV, Tip. da Sociedade de Papelaria, Lda., Rua da Boavista, 321, Porto.

¹⁰⁴ Nas transcrições de folhas de rosto e de capas de livros foi adotado o português atualizado. Apenas nomes próprios foram mantidos como nos originais.

Catálogo da preciosa e riquíssima livraria que foi do distinto bibliófilo dr. Luiz Monteverde da Cunha Lobo de Vianna do Castello.

Redigido por José dos Santos & Irmão

Com uma apreciação do eminente escritor e bibliófilo dr. Theophilo Braga

Que será vendida em leilão no dia 28 de abril próximo [...] sob a direção de Francisco Arthur da Silva.

Compreende livros raros e preciosos, exemplares únicos sobre: Literatura, História, Belas Artes, Viagens, Teologia, Medicina, Jurisprudência, Poesia, etc. Esplendidas coleções de: Camoneana, Camilliana, Garrettiana, etc. Alguns judaicos e muitos referentes ao Brasil.

1912, Tip. da Empresa Literária e Tipográfica. 178, Rua Elias Garcia, 184, Porto.

Catálogo da importante e preciosíssima Livraria que pertenceu aos notáveis escritores e bibliófilos Condes de Azevedo e de Samodães.

Enriquecido de notas bibliográficas e notícias de várias edições de muitas das obras descritas e também de numerosos “fac-símiles” de portadas, frontispícios, páginas, gravuras, registros de lugar e de data de impressão das mesmas obras, etc.

Redigido por José dos Santos, com uma introdução pelo erudito escritor e bibliófilo sr. Ancelmo Braamcamp Freire.

MCMXXII, Tip. da Empresa Literária e Tipográfica. 321, Rua da Boavista, 321, Porto.

Nota-se que esses catálogos se referiam a livrarias e bibliotecas de membros da corte real, que possuíam títulos de nobreza, como Conde, e que eram, em geral, bibliófilos e escritores. Ramiz Galvão, responsável pelo *Catálogo da Exposição de História do Brasil* publicado em 1881, também tinha o título de Barão, foi preceptor dos filhos da Princesa Isabel e do Conde d'Eu, de 1882 a 1889, e dirigiu a Biblioteca Nacional de 1870 a 1882.¹⁰⁵ Existia uma valorização dos que conheciam e colecionavam livros, assim como do conhecimento neles contido por parte das elites; os proprietários de bibliotecas não raro possuíam altos cargos ligados à corte.

As livrarias, ou bibliotecas, também eram adjetivadas como preciosas, riquíssimas e notáveis. A informação produzida no mundo até a segunda metade do século XX era em grande parte “armazenada” em livros, logo, ter acesso a eles significava poder e status. É importante ter em mente que só uma minoria sabia ler e escrever.

Alguns dos envolvidos nas publicações dos catálogos de venda destas coleções parecem ser os mesmos, como José dos Santos, responsável por redigi-los; a *Empresa Literária e Tipográfica*, que aparece com dois endereços: rua Elias Garcia, 184 e rua da Boavista, 321, ambas na cidade do Porto. Este último endereço foi também da *Tip. da Sociedade de Papelaria, Lda.*, o que indica que elas podem ter se fundido ou compartilhado equipamentos de impressão.

Outros livros considerados fundamentais pelos colecionadores de obras brasileiras estão expostos na exibição permanente do Itaú Cultural, na avenida Paulista, em São Paulo. A

¹⁰⁵ Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/ramiz-galvao-barao-de-ramiz-galvao/biografia> e <https://www.bn.gov.br/producao-intelectual/documentos/biblioteca-nacional-nos-tempos-ramiz-galvao-1870>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

exposição ocupa dois andares do edifício e apresenta gravuras, mapas, livros, manuscritos e objetos de numismática, que vão do século XVI até o início do século XX. As obras de vários artistas viajantes, como Von Martius, Rugendas e Debret, estão presentes com suas gravuras e pinturas representando a fauna, a flora e os habitantes do Brasil. Entre os livros em exposição está um dos mais cobiçados pelos colecionadores de brasileiras, conhecido pelo nome de seu autor, Antonil, do qual transcrevo a folha de rosto:

Cultura e Opulência do Brasil, por suas drogas e minas, com várias notícias curiosas do modo de fazer o açúcar; plantar e beneficiar o tabaco; tirar ouro das minas, e descobrir as de prata, e dos grandes emolumentos que esta conquista da América Meridional dá ao reino de Portugal com estes, e com outros gêneros e contratos reais. Obra de André João Antonil, oferecida aos que desejam ver glorificado nos altares o venerável padre José de Anchieta, sacerdote da Companhia de Jesus, missionário apostólico e, novo Thaumaturgo do Brasil.

Impresso em Lisboa, na Oficina Real Deslenderina, com as licenças necessárias no ano de 1711.

Novamente reimpresso no Rio de Janeiro em 1867 por Typ. imp. e const. de J. Villeneuve e comp., Rua do Ouvidor, n. 65.

Na legenda comentada do livro lemos que:

Quando Portugal recuperou o Nordeste do Brasil depois das invasões holandesas, seus governantes convenceram-se de que o país deveria ser fechado a todos os estrangeiros, para proteger as riquezas da colônia. E assim permaneceu o Brasil por um século e meio, até a chegada de D. João VI, em 1808. Pouca ou nenhuma informação sobre a cobiçada terra chegava nessa época ao resto da Europa.

Apesar da vigilância das autoridades portuguesas, alguns livros saíram do prelo com informações confidenciais sobre as riquezas do Brasil. As edições eram confiscadas e destruídas. O mais famoso, *Cultura e Opulência do Brasil*, do padre Antonil, foi impresso em 1711 e quase todos os exemplares queimados. Só teve nova edição 126 anos mais tarde. O primeiro livro impresso no Brasil, *Relação da Entrada do Bispo no Rio de Janeiro*, também foi apreendido em 1747. Até 1808 era proibido imprimir livros na Colônia.

Na Inglaterra, imagens da Baía do Rio de Janeiro foram pintadas de maneira a ser reveladas apenas aos iniciados, como volumes com aquarelas só visíveis quando o livro é dobrado.

Tanto na folha de rosto de *Cultura e Opulência do Brasil*, como em sua legenda comentada, podemos ver alguns elementos muito presentes, como a ligação das expedições exploratórias no Brasil com a igreja católica e a tentativa de Portugal de não deixar que o Brasil, com as características de suas terras e de seu povo, fossem conhecidos por outras nações estrangeiras. A proibição de imprimir livros e periódicos no Brasil até 1808, fez com que a maioria das impressões fosse realizada em Portugal. Esses livros e periódicos, às vezes, nem chegavam ao Brasil ou vinham em número reduzido, o que justifica a busca de exemplares de obras brasileiras em Portugal por colecionadores brasileiros. Esse foi o caso de Rubens Borba de Moraes, que procurou junto ao livreiro português António Tavares de Carvalho tais exemplares.

No resumo do livro *Annaes da Imprensa Nacional do Rio de Janeiro*, lemos que:

As tropas de Napoleão Bonaparte ao mando de Junot, invadindo Portugal, concorreram poderosamente, posto que sem tal intento, para o progresso e civilização do Brasil. Se não fora aquele acontecimento, o príncipe regente Dom João e toda a sua corte não se transportariam de certo aos estados da América, e o Brasil não teria recebido tantas prerrogativas e vantagens de que desde então começou a gozar. A primeira, realizada na Bahia, foi a abertura a todas as nações dos seus portos, até então encarcerados às bandeiras estrangeiras. No Rio de Janeiro seguiu-se uma série de providências benéficas, criaram-se tribunais, abriram-se estabelecimentos científicos e literários, como a Escola de Cirurgia, a Academia Militar, a Academia de Marinha, o Arquivo Militar; e a 13 de maio de 1808 fundou-se uma Oficina Tipográfica, a que se deu o título de Impressão Régia. (CABRAL, 1881, p. 11)

O texto exalta os “benefícios” que o Brasil recebe com a chegada da família real, tais como: a abertura de seus portos às nações estrangeiras; a criação de tribunais; instituições científicas; militares; bibliotecas; desenvolvimento da medicina; e, a inauguração da primeira tipografia – Impressão Régia. Esta que imprimiria os livros e periódicos posteriormente tão valorizados pelos colecionadores de obras brasileiras. Aqui destaco o papel da imprensa e da insipiente indústria editorial do Brasil, novamente em acordo com o argumento levantado por Benedict Anderson (2008) a propósito da formação de uma identidade nacional que se consolidaria em grande parte a partir da indústria editorial.

Outros dois livros disputados entre as obras brasileiras e expostos na Coleção Brasileira Itaú Cultural são: *Viagem Pitoresca ao Brasil*¹⁰⁶, por Johann Moritz Rugendas, edição de 1853; e *Vistas e costumes da cidade e dos arredores do Rio de Janeiro*¹⁰⁷, com desenhos feitos por Henry Chamberlain, oficial da Artilharia Real Britânica, durante os anos de 1819 e 1820, com descrições e textos explicativos. O livro de Chamberlain foi lançado em Londres, em 1822, e posteriormente traduzido por Rubens Borba de Moraes e publicado pela Livraria Kosmos Editora, em 1943. Este exemplar também é o primeiro volume da Coleção de Temas Brasileiros da Livraria Editora Kosmos. Em ambas as publicações encontramos desenhos e gravuras que tiveram seus esboços realizados no Brasil, a maioria em preto e branco, e que foram finalizados posteriormente na Europa. Reproduzo a legenda que acompanha o livro *Viagem Pitoresca ao Brasil* e algumas de suas gravuras:

Litografias impressas em Paris a partir de desenhos de Johann Moritz Rugendas para ilustrar seu livro *Viagem Pitoresca ao Brasil*, impresso em 1835. As gravuras foram realizadas em preto e branco e coloridas à mão com grande qualidade. As imagens representam os índios Botocudos, Maxacalis e Camacãs atravessando pontes de cipó, caçando onças e descansando em suas ocas.

¹⁰⁶ Tradução nossa. Título original em francês: *Voyage Pittoresque dans le Brésil*.

¹⁰⁷ Tradução nossa. Título original em inglês: *Views and costumes of the city and neighbourhood of Rio de Janeiro, Brazil*.

Figura 24 - Caça ao Tigre, 1835.¹⁰⁸



Desenho de Johann Moritz Rugendas, Litogravura Engelmann, Paris, França. Coleção Brasileira Itaú.¹⁰⁹

Essa imagem representa uma caça ao tigre. É uma composição feita por Rugendas e, posteriormente, colorizada. Em alguns desenhos foram inseridos depois elementos da natureza que não estavam presentes nos esboços originais, como a revoada de pássaros na imagem abaixo:

Figura 25 - Caboclo (índio civilizado), 1834.¹¹⁰



Desenho de Jean-Baptiste Debret, litogravura de C. Molle, Paris, França. Coleção Brasileira Itaú.¹¹¹

¹⁰⁸ Tradução nossa, título original em francês: *Chasse au Tigre*.

¹⁰⁹ Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/18362/chasse-au-tigre>>. Acesso em 18 out. 2019.

¹¹⁰ Tradução nossa, título original em francês: *Cabocle, (indien civilisé)*.

¹¹¹ Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/18047/cabocle-indien-civilise>>. Acesso em: 18 out. 2019.

A legenda da gravura, mais do que a improvável revoada, chama a atenção, pois diz que o caboclo é um índio civilizado, buscando, a meu ver, afastar o temor dos europeus das florestas brasileiras, cheias de “criaturas selvagens”, como índios antropófagos, anacondas e tigres. Essa imagem idílica propõe uma visão dos indígenas como permeáveis à civilização, portanto, não oferecendo perigo. Esse é um exemplo de como era construída a imagem do Brasil a partir de obras brasileiras. Outro exemplo desse tipo de construção são os desenhos de Frédéric Salathé, que também vêm acompanhados de uma legenda que indica o modo como foram produzidos:

Figura 26 - Vitrine com desenhos e gravuras dispostos lado a lado, em sua versão original e final. À esquerda, os originais colecionados por Steinmann e, à direita, as gravuras feitas a partir deles por Frédéric Salathé. São Paulo, 16 maio 2019.



Exposição permanente Brasileira Itaú e Itaú Numismática, Coleção Itaú Cultural. Fotografia de Roberta Zanatta/Acervo pessoal da autora.

Redescobertos nas últimas décadas, estes 12 desenhos do artista suíço Frédéric Salathé, que nunca esteve no Brasil, mas, por ter sido considerado um dos artistas mais talentosos da Suíça, foi chamado para consolidar esboços e vistas da cidade realizados por diversos desenhistas viajantes e colecionados pelo gravador Steinmann, que precisava unificar os desenhos para servir de base para as pequenas gravuras que desejava publicar. O álbum, editado em 1834, tornou-se famoso, apesar do tamanho reduzido, justamente pelo detalhamento da paisagem e pela intensidade das cores aplicadas sobre as gravuras.

Salathé sequer veio ao Brasil, mas usou os esboços já existentes para finalizar suas obras, o que faz pensar que a documentação à qual temos acesso hoje, como as coleções

brasilianas, trazem imagens e relatos baseados em experiências nem sempre vivenciadas integralmente por seus autores. Existe um misto de realidade e fantasia, ou, como se diz popularmente, algumas tintas foram carregadas. Vale lembrar também que as imagens expostas pelo Itaú Cultural trazem legendas com as datas de produção das obras, onde foram finalizadas e outras informações que podem despertar o senso crítico dos visitantes.

A construção da imagem de Brasil mais antiga que temos começou com relatos, escritos de viagem e desenhos, recebendo a partir da segunda metade do século XIX o incremento dos registros fotográficos. No entanto, mesmo as imagens fotográficas, menos passíveis de interferências posteriores, devem ser analisadas com cuidado, pois apenas reproduzi-las pode reforçar visões cristalizadas da sociedade e de suas práticas.

O objetivo deste capítulo foi apresentar diversos tipos de coleções brasileiras, parte de sua constituição, de seus agentes e algumas de suas obras de referência, como livros, catálogos, desenhos e pinturas.

Foi possível notar também que o universo do colecionismo de obras brasileiras é predominantemente masculino. Os nomes das coleções e bibliotecas brasileiras mostram que seus titulares eram, em geral, homens: Biblioteca Antonio Candido de Mello e Sousa, Biblioteca Oliveira Lima, Coleção Brasileira Yan de Almeida Prado, entre outras. A Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, que homenageia o casal, é uma exceção. Por esse motivo, acredito que ter trazido o trabalho de colecionismo de Ana Maria Camargo foi importante para mostrar a existência do protagonismo de mulheres nesse universo.

4 A CONSTRUÇÃO DAS IMAGENS DE BRASIL NO PROCESSO DE CONSOLIDAÇÃO DO IMAGINÁRIO NACIONAL

Neste capítulo procuro traçar um panorama de como as imagens produzidas para representar paisagens, povoados, natureza e habitantes do Brasil, a partir de gravuras, pinturas e, posteriormente, de fotografias, acabaram por constituir coleções e se tornaram referência para a contextualização de diferentes períodos e acontecimentos nacionais. Grande parte delas foi produzida durante o período colonial, o que por si só é um elemento que deve ser considerado ao se fazer uma leitura crítica de seu contexto de produção e uso, ilustrando livros, em exposições e documentários, entre outros empregos. Essas imagens, principalmente os desenhos e gravuras de populações indígenas, de paisagens, da fauna e flora brasileira foram realizadas por encomenda, em missões exploratórias pelo interior do país, e serviram a governos e a editores estrangeiros e nacionais.

No Brasil, o mercado editorial pode ser considerado como um elemento que contribuiu fortemente para a criação da identidade visual da nação brasileira, difundida principalmente na Europa. Benedict Anderson, em *Comunidades imaginadas* (1983), argumenta que o advento do mercado editorial ajudou a criar e reforçar laços de pertencimento, consolidando imaginários nacionais e colaborando para a criação dos estados nacionais. O que Anderson não questionou é que esse mesmo mercado editorial, não raro, modificou ou simplesmente criou imagens favorecendo os objetivos das nações europeias. No caso da América Latina, foram elas as responsáveis por editar e difundir imagens em livros, selos e mapas, como obras reproduzíveis e de fácil circulação e, conseqüentemente, por criar um discurso visual que trazia, por exemplo, um olhar romântico para populações nativas, ou ainda, a naturalização das relações escravocratas.

Assim sendo, apesar de considerar, mesmo com ressalvas, o argumento de Anderson, não deixo de considerar também, e em oposição a ele, as críticas que sofreu de autores como Partha Chatterjee (1993), Dipesh Chakrabarty (2000), Homi Bhabha (1998), Arturo Escobar (2010) e Walter D. Mignolo (2005), que viram seus argumentos como mais um ato de colonialismo. Anderson não considerou os elementos locais e nem mesmo que em alguns países colonizados a indústria editorial não era significativa no momento de sua consolidação enquanto nação. Levando adiante, não só inteiramente, mas também, as considerações feitas por Edward Said em *Orientalismo* (1978), quando ressalta que houve uma imposição de valores e visões por parte dos colonizadores aos colonizados nas construções de imagens que se constituíram como parte de seus imaginários “naturais”. O que os diversos autores citados

propõem, de diferentes maneiras, é que as “vozes” de localidades e países tidos como periféricos passem a contar suas próprias histórias a partir de seus referências locais, pois para eles até mesmo o conceito de nação deveria ser revisto criticamente.

A *Brasiliiana Fotográfica* reúne fotografias produzidas pelos fotógrafos da Casa Imperial, estrangeiros, que contratados por governantes, fazendeiros e editores produziram registros “oficiais” que privilegiaram o ponto de vista que seus contratantes queriam mostrar e as cidades que mais interessavam a eles, como Rio de Janeiro, Petrópolis, São Paulo e Recife. Essas imagens devem ser analisadas criticamente, pois mostram cidades limpas, arborizadas, construções palacianas, pessoas de cartola e casaca.

Devemos considerar que as imagens produzidas são parte importante da produção fotográfica realizada no Brasil e que, para além da intenção de mostrar o país como desenvolvido e europeizado, alguns aspectos presentes nas fotografias fugiam ao controle do fotógrafo. Não se pode ignorar que no acervo da *Brasiliiana Fotográfica* também são encontradas fotografias de anônimos ou de fotógrafos pouco conhecidos. As fotografias de Guilherme Santos, fotógrafo amador, retratam muitas cenas de rua, cidades pouco conhecidas, como São João da Barra, em São Paulo, e costumes populares como procissões e festejos públicos. O triste acontecimento da grande seca que assolou o Ceará, de 1877 a 1879, também se encontra na *Brasiliiana*.

As fotografias mais pesquisadas e solicitadas continuam sendo as de Marc Ferrez e as de Joaquim Insley Pacheco, entre outros fotógrafos europeus, e/ou da Casa Imperial. Em meio a esse contexto de valorização da autoria, acredito ser importante refletir sobre a “não autoria”, como propôs Michel Foucault (2000;2006), e lembrar que paralelamente às imagens já citadas, contamos com imagens de autores desconhecidos do grande público e anônimos. O acesso ao conjunto de imagens permite que novas narrativas possam ser construídas e tomadas a partir de diferentes ângulos e visões. Assim, meu objetivo neste capítulo é fazer também um exercício reflexivo, a partir da análise de algumas fotografias do portal *Brasiliiana Fotográfica*, situando o contexto social brasileiro no qual foram produzidas.

Para além da abordagem teórica, a metodologia empregada neste capítulo consistiu basicamente em pesquisas nos *posts* da *Brasiliiana Fotográfica* e em seu repositório digital *online*, já que através dele pude ter acesso a acervos de diferentes instituições, o que se aplicou também à pesquisa iconográfica realizada na *Brasiliiana Iconográfica*, que pelo mesmo princípio deu acesso a parte dos acervos da Coleção *Brasiliiana Itaú Cultural*, da Pinacoteca do Estado de São Paulo, da Biblioteca Nacional e do Instituto Moreira Salles. A partir dessas pesquisas selecionei algumas imagens de desenhistas, como Jean-Baptiste Debret, e de fotógrafos, como

Joaquim Insley Pacheco e Marc Ferrez, propositalmente conhecidas, para discutir e ilustrar parte das representações que temos ainda hoje do Brasil.

4.1 Colonizadores e pós-colonialistas

Desde o primeiro marco exploratório conhecido do Brasil, a chegada dos portugueses em 1500, e das subsequentes incursões de franceses, ingleses, alemães, holandeses e de outros povos, foram produzidos escritos, desenhos, pinturas, mapas, relatos de viagem, diários e outros tipos de documentação em suporte papel que registraram e auxiliaram a compreensão acerca desta “nova” terra. Essa, alcançada por meio de expedições marítimas, com o objetivo de expandir domínios, ampliar o comércio e maximizar lucros. No Brasil colônia foram organizadas expedições que percorriam povoados, rios e florestas, formadas por naturalistas, botânicos, biólogos, zoólogos, mineralogistas, astrônomos, desenhistas, pintores, entre outros, com o objetivo de descrever, registrar e classificar elementos da natureza, como plantas, animais, amostras de tipos de solo, minerais, vestimentas e, até mesmo, “exemplares” vivos de “espécies” de índios que aqui habitavam. Os europeus acreditavam que os índios poderiam não ter alma, ou ser uma espécie intermediária entre os animais e os homens. Segundo Santos: “Além de montar uma coleção de elementos da natureza, os naturalistas eram responsáveis também por coletar costumes, ornamentos, utensílios, armas, esqueletos, crânios e até mesmo os próprios homens e mulheres que habitavam as florestas brasileiras.” (SANTOS, 2014, p. 39, tradução nossa).

Em *Naturalists in Nineteenth-Century Brasil*, Santos aponta a atuação desses naturalistas que exploraram terras brasileiras entre os séculos XVI e XIX, com ênfase no XIX. A imagem por eles construída do Brasil, de sua fauna, flora e habitantes, foi a partir de um olhar estrangeiro que classificava o “outro” segundo categorias que partiam de seu próprio referencial – o europeu. A crítica a este olhar unidirecional na construção histórica das nações, calcada na visão europeia do mundo, o eurocentrismo, pode ser apontada.

Fatos relevantes da história da Europa, como a *Revolução Francesa* e a *Revolução Industrial* na Inglaterra, tornaram-se referenciais históricos para os povos colonizados em detrimento de outros fatos e versões da própria história desses povos, resultando em uma visão eurocêntrica da história. No Brasil, por exemplo, é possível que os estudantes do ensino médio aprendam mais sobre a atuação de Maximilien de Robespierre na *Revolução Francesa* do que sobre Simón Bolívar, que é conhecido em boa parte da América Latina como um agente

decisivo em seu processo de libertação, o que vai interferir diretamente no processo de formação dos territórios vizinhos ao Brasil, tema pouco abordado nas escolas.

Homi Bhabha em seu livro *O local da cultura* (1998) retoma e estende o argumento que Edward Said defendeu em *O Orientalismo* (1978), a propósito do processo de construção de uma visão hierarquizante, que coloca o “oriente” como inferior ao “ocidente” para todos os povos “colonizados”. Said nos mostrou como a ideia de uma identidade elaborada pelo “ocidente” para caracterizar o “oriente” com base em estereótipos generalizantes e pejorativos, sempre em oposição às características culturais autodesignadas a si próprios, os ocidentais, produziu um cenário de subalternidade. A reificação dos estereótipos construídos e atribuídos pelo ocidente ao oriente fez com que os próprios orientais muitas vezes incorporassem o discurso do outro, perdendo parte de seus referenciais culturais. Segundo Said:

Filosoficamente, portanto, o tipo de linguagem, pensamento e visão que tenho chamado de Orientalismo, de modo muito geral é uma forma de realismo radical; qualquer um que empregue o Orientalismo, isto é, o hábito de lidar com questões, objetos, qualidades e regiões consideradas orientais, designará, nomeará, apontará, fixará o tema de seu discurso e pensamento com uma palavra ou frase, que então se considera ter adquirido realidade ou, mais simplesmente, ser a realidade. (SAID, 1990, p. 114) [edição original 1978]

O que, neste caso, se refere ao oriente, mas que poderia ser extrapolado a outros povos colonizados na África e nas Américas, para conflitos pelos quais contingentes populacionais passam frequentemente, com seus indivíduos vivendo sempre nas margens/fronteiras de “sua” cultura por oposição à do “outro”. Segundo Bhabha, existe um espaço não explicitado, sombrio, uma lacuna inconciliável, fruto da opressão, do passado de guerras, conflitos, exploração e silêncio. “Não é o Eu colonialista nem o Outro colonizado, mas a perturbadora distância entre os dois que constitui a figura da alteridade colonial” (Bhabha, 1998, p. 76). Os discursos desses outros existem e podem ser ouvidos, nos levando a refletir sobre a injustiça, a dominação e sua herança presente em mentes, culturas e nos movimentos políticos e sociais, o que também pode ser lido nas fotografias.

Bhabha, ainda em seu livro *O local da cultura* (1998), comenta os argumentos do psiquiatra e filósofo marxista Frantz Omar Fanon, autor de *Pele Negra, Máscaras Brancas* (1983), cujas ideias expõem claramente a dualidade entre o lugar que se ocupa em oposição ao lugar que se gostaria de ocupar, ressaltando a dicotomia colonizador/colonizado, negro/branco, homem/mulher:

Essas identidades binárias, bipartidas, funcionam em uma espécie do reflexo narcísico do Um no Outro, confrontados na linguagem do desejo pelo processo psicanalítico da identificação. Para a identificação, a identidade nunca é um a priori, nem um produto acabado; ela é apenas e sempre o processo problemático de acesso a uma imagem da

totalidade. As condições discursivas dessa imagem psíquica da identificação serão esclarecidas se pensarmos na arriscada perspectiva do próprio conceito da imagem, pois a imagem – como ponto de identificação – marca o lugar de uma ambivalência. Sua representação é sempre espacialmente fendida – ela torna presente algo que está ausente – é temporalmente adiada: é a representação de um tempo que está sempre em outro lugar, uma repetição. (BHABHA, 1998, p. 85)

Segundo Bhabha o trauma, a quebra, mesmo quando há a tentativa de reparação, são irreparáveis. Tendo a concordar com Bhabha e a pensar que com o passar do tempo as ideias e os costumes são reificados, naturalizados e introjetados, primeiro pelo “olhar estrangeiro”, que classifica e impõe sua verdade, e, depois, pela internalização por parte da própria comunidade “colonizada”. Um exemplo disto é a maneira como nos referimos à chegada dos europeus ao território que hoje conhecemos como Brasil: “O Descobrimento do Brasil”, como aprendemos nos livros de história. Este é claramente um marco histórico que atende à visão eurocêntrica dominante, que via apenas terras a serem colonizadas e exploradas, habitadas por “selvagens” à espera da “civilização”.

A legitimação desse tipo de cânone pôde ser vista com mais clareza a partir da formação da imprensa e do mercado editorial, ambos temas de análise de Benedict Anderson, no livro *Comunidades imaginadas* (1983). Anderson procura demonstrar a importância do jornal e do romance no processo de constituição das identidades nacionais.

Como mencionado anteriormente Anderson é criticado por autores pós-colonialistas, como Chatterjee (1993, p. 21) e Dipesh (2000, p. 149), por seu viés historicista, que busca na história, a partir de uma visão hegemônica, os elementos para se pensar os processos pelos quais as identidades nacionais se constituíram na Europa e fora dela também. Chatterjee e Dipesh acusam Anderson de tentar explicar os processos nacionais do terceiro mundo pelo modelo eurocêntrico. Mesmo tendo colocado o nacionalismo como expressão de luta contra o colonialismo, seus argumentos são colocados em xeque por estes autores, pelo fato de estarem centrados na narrativa predominante – a europeia. Para Chakrabarty (2000, p. 28), o historiador não pode aplicar à Índia, por exemplo, o mesmo modelo político da Europa, pois os resultados dos processos históricos são específicos a cada região. Reforçando este argumento, o autor ressalta que na Índia não existia uma “classe burguesa” nos moldes marxistas, o que por si só já tornaria inviável boa parte da argumentação de Anderson para explicar a constituição do nacionalismo na Índia. Sobre a região de Bengala, ao sul do continente asiático, que ficou sob o domínio britânico de 1757 a 1946, atualmente dividida entre a Índia e Bangladesh, Chakrabarty nos conta que:

Talvez não fosse controverso dizer, então, que a moderna Bengala não era classicamente burguesa. A modernidade de Bengala nunca desenvolveu algo como

uma ética protestante, como um valor amplamente praticado. Também é verdade que, durante muito tempo, a idealização romântica da família estendida deixou pouco espaço para o desenvolvimento de uma linguagem ao estilo individual europeu, em quaisquer práticas da vida cotidiana. O domínio colonial trouxe muitas instituições e desejos da modernidade burguesa europeia, mas não, ao que parece, o romance familiar burguês europeu. Há espaço para discordância, no entanto, por que motivo a modernidade em Bengala implicou em uma ordem capitalista sem nenhuma hegemonia do pensamento burguês? (CHAKRABARTY 2000, p. 215-216, tradução nossa)

Seguindo um pouco mais com o pensamento de Chakrabarty, ele vai mostrar como os elementos utilizados por Anderson para explicar o fortalecimento dos nacionalismos, como a elaboração de mapas, produção de documentação iconográfica e textual e o advento da indústria gráfica, com o jornal e o romance, são posteriores na Índia à chegada dos britânicos. O que equivale a dizer que mais uma vez Anderson usou referenciais europeus para explicar o nacionalismo na Índia. Ele ignorou as formas de história oral, as narrativas familiares e de grupos ancestrais, os poemas, todo um sistema cultural anterior à dominação ocidental a eles imposta.

Benedict Anderson fez um uso extremamente sugestivo da palavra "imaginação" para descrever o papel dos romances, dos jornais, dos mapas, dos museus e do recenseamento na criação de um tempo vazio e homogêneo da história, que permitiu a diferentes partes de uma nação, todas elas de uma vez, existir em algum imaginário nacionalista simultaneamente. (CHAKRABARTY, 2000, p. 174)

O autor busca as subalternidades das histórias não ocidentais, “provincializar a Europa” a partir de análises de pesquisadores do terceiro mundo, de documentos de arquivos não europeus, articulando ligações entre várias histórias subalternas, periféricas, ou ainda, subterrâneas. É um projeto de construção de uma história que ainda não existe, feita a partir dos povos colonizados e do entendimento de uma transição para o “moderno” que leve em conta o papel que o “terceiro mundo” desempenhou nesse processo. O autor se opõe a qualquer tipo de relativismo cultural, denunciando o uso da violência, da repressão e do elemento “moderno”, em oposição ao “antigo”, para se sobrepor a ele, extrapolando os limites da produção acadêmica das universidades na busca por um mundo heterogêneo.

Partha Chatterjee, assim como Dipesh Chakrabarty, é um dos expoentes do grupo de “Estudos Subalternos” e compartilha com ele o objetivo de mostrar como não podemos homogeneizar a visão sobre os processos coloniais e o modo como os nacionalismos se manifestaram nesses países. O autor critica o modo como: “Nacionalismos do terceiro mundo no século XX adquirem uma característica modular.” (CHATTERJEE, 1993, p. 22, tradução nossa) Chatterjee chega a ver Anderson como adepto de uma “sociologia determinista”. Apesar de reconhecer sua preocupação em detectar o surgimento do capitalismo a partir do mercado

editorial, considera essa visão um tanto ingênua, uma vez que todo um modo cultural passa a ser imposto aos povos colonizados de modo homogêneo pela metrópole e Anderson não faz nenhuma crítica a isso.

Para Chatterjee, Anderson leva em conta os modelos históricos dados como objetivos, produzidos por imperativos categóricos, e pergunta: “Onde em tudo isso está trabalhando a imaginação, o processo intelectual de criação?” (CHATTERJEE, 1993, p. 21) Por essa perspectiva, Anderson limitou sua discussão ao caráter modular do nacionalismo no século XX sem notar as idas e vindas, as possibilidades suprimidas, as contradições ainda não resolvidas e as implicações do estreitamento da relação entre nacionalismo e capitalismo. Tanto na visão de Chatterjee como na de Dipesh, o problema pode ser sempre mais bem ilustrado se mudarmos nosso foco dos tratamentos teóricos generalizantes para análises particulares.

Apesar das críticas, parte dos argumentos de Anderson, de que as nações são “inventadas” no sentido em que constituem objetos de desejos e projeções, demonstra como a partir do século XVII, com o surgimento do romance e do jornal na Europa, surgiram os meios técnicos para a representação de um tipo de comunidade imaginada, difundida por meio do capitalismo editorial crescente, uma maneira de naturalização da história e do próprio tempo. Em *Comunidades Imaginadas* é destacado o papel fundamental dos censos, mapas e museus nos estados coloniais.

Juntos eles conformaram profundamente a maneira como o estado imaginava seu domínio, a natureza dos seres por ele governados e a geografia do seu território (e, portanto, a legitimidade em relação ao passado). Juntos, também, eles criaram realidades unificadas, por mais distintas que fossem; categorias raciais claras em territórios onde os grupos se misturavam e fundiam; histórias sequenciais e lógicas; mapas e fronteiras fixas. (ANDERSON, 2008, p. 15) [edição original 1983]

Os modelos de estabelecimento de documentação impressa passaram a legitimar a criação de fronteiras nacionais oficiais e de valores identitários que serviram tanto aos estados colonizadores como também aos governantes locais ao longo dos tempos. Estes que herdaram arquivos, leis, registros financeiros, tratados, cartas, censos, mapas, relatórios arqueológicos, gravuras, álbuns de fotografias, livros e selos ilustrados com monumentos e espécies da fauna e flora: “[...] tipo de censo pictórico do patrimônio estatal. [...] Era precisamente a reprodutibilidade cotidiana infinita das suas insígnias que revelava o verdadeiro poder do Estado.” (ANDERSON, 2008, p. 251) Assim se originou grande parte das iconografias reproduzidas em livros escolares, muitas delas com alterações significativas nas paisagens retratadas e nas características físicas de personagens históricos, de acordo com os interesses dos governos coloniais e locais. Esses que também foram os responsáveis pelo

comissionamento de expedições para reconhecimento de territórios, coleta de espécies naturais e pela produção de mapas e representações iconográficas de paisagens e de seus habitantes. Dessa maneira, foram criados sistemas de classificação – séries reprodutíveis a partir de uma única imagem.

Concordo com a visão de Chatterjee e Dipesh, sobre a necessidade de buscar alternativas aos discursos dominantes, mas penso também que a tentativa de Anderson de compreender os processos de constituição dos Estados Nacionais, tendo como uma de suas chaves de entendimento a formação dos mercados editoriais, não se torna menos válida. *Comunidades imaginadas* foi publicado em 1983 e teve grande impacto junto a pesquisadores que trabalhavam com análise documental, entre outros, trazendo novas reflexões envolvendo dimensões políticas e interpretativas, que na época foram originais. Acredito que ainda hoje podemos ter uma leitura desta obra aplicável à análise da construção do imaginário nacional brasileiro, mesmo tendo em conta que Anderson não considerou as especificidades culturais e históricas locais de cada região. Contudo, o debate sobre a necessidade de se rever conceitos dados como hegemônicos, que partem de uma visão eurocêntrica, é fortemente considerado nesta tese. Acredito que ainda hoje a “história do mundo” continua a ser contada e escrita, predominantemente, a partir do ponto de vista eurocêntrico e que para ampliar essa visão – com outros pontos de tomada das histórias plurais de todas as nações – o livre acesso à documentação existente em museus e centros de pesquisa é fundamental. Nesse sentido, iniciativas como a *Brasiliiana Fotográfica*, que centraliza e dá acesso *on-line* a acervos de diferentes instituições, possibilitam que outras narrativas possam ser contadas e analisadas.

É preciso pensar a história sob perspectivas outras que não só as dominantes, desconstruir versões dadas como oficiais, ter clareza sobre os projetos de poder que nos conduziram ao lugar no qual estamos hoje. Walter Mignolo em *La idea de América Latina* (2005), traz algumas das questões que já vimos aqui, como os interesses financeiros e territoriais dos impérios colonizadores, mas traz também o viés dos interesses das elites crioulas, como uma classe dominante que exercia o poder sobre as populações locais e que atuava como uma intermediária dos governantes europeus, sem necessariamente pertencer a nenhum dos dois grupos, agindo em interesse próprio e tendo papel determinante na condução dos rumos de muitos países da América Latina. Aliás, o próprio conceito de América Latina também é problematizado pelo autor.

4.2 A construção do imaginário iconográfico brasileiro

No Brasil, as missões exploratórias lideradas pelos naturalistas estrangeiros contribuíram muito para a construção de uma identidade nacional, que em alguns casos perdura até os dias de hoje. A construção de imagens romantizadas, de uma natureza harmônica, retratada a partir de florestas, plantas, rios e de tipos indígenas, em seus momentos de lazer, alimentação e descanso, constituem paisagens exuberantes de uma terra pujante e intocada, um convite ao exótico. No entanto, vale lembrar que isso é uma construção:

Praticamente todos os naturalistas do início do século XIX exploraram o Vale do Rio Doce, que se estendia da região montanhosa de Minas Gerais até o litoral do Espírito Santo, área densamente povoada e com intensos contatos entre europeus, luso-brasileiros, africanos e indígenas. No entanto, os relatos descreviam as florestas como virgens e intocadas pelo homem. Não são raros exemplos nos quais o paraíso é paradoxalmente descrito no meio de estradas densamente povoadas e florestas queimadas. Do mesmo ponto de vista, os grupos indígenas, cujo contato com os missionários portugueses, guardas florestais e colonos eram seculares, foram descritos como parte da natureza, sem contato com a civilização. Até mesmo os índios encontrados nas aldeias pacificadas foram assim descritos. (SANTOS, 2014, p. 55-56, tradução nossa)

Outro ponto que merece atenção no texto de Santos é que o conhecimento produzido no Brasil, com a finalidade de integrar coleções locais, como a que pertencia ao acervo do Museu Nacional¹¹², antiga residência da família real na cidade do Rio de Janeiro, era desqualificado. “As coleções brasileiras eram consideradas sem utilidade pelos naturalistas estrangeiros, porque elas não estavam preservadas e eram exibidas sem ser classificadas apropriadamente.” (SANTOS, 2014, p. 55, tradução nossa) Um dos critérios para que os estrangeiros considerassem essas coleções com valor de uso era que fossem classificadas de acordo com os padrões vigentes em seus países de origem, para os quais muitos naturalistas enviavam amostras e registros.

Hoje com uma maior integração entre países, culturas e regiões, possibilitada pela *internet* e pela facilitação dos deslocamentos espaciais, vemos como uma mesma planta pode ter diferentes denominações e usos, como a variedade semântica de signos e símbolos é reapropriada e entendida segundo diferentes critérios e saberes. Isso nos indica que desprezar determinadas categorias de classificação e uso em detrimento de outras pode fazer com que se perca uma importante fonte de saberes sobre algo que existe e tem finalidades que podem variar, sem que por isso deixem de ser válidas.

¹¹² O Museu Nacional sofreu um incêndio de graves proporções em 2018 perdendo grande parte de seu acervo.

Assim, vemos a importância das classificações locais, mesmo quando não coincidiam com as adotadas pelos padrões dominantes europeus e norte-americanos. Não eram menos importantes e no entanto, infelizmente, o que se sucedeu ao longo da história, não só do Brasil como de grande parte das ex-colônias, é que as classificações europeias predominaram nos últimos séculos. “Os relatos publicados por estrangeiros viajantes foram amplamente traduzidos e considerados fontes científicas precisas sobre a cultura brasileira.” (SANTOS, 2014, p. 56, tradução nossa) Esses relatos e documentos produzidos a partir de expedições lideradas por estrangeiros se difundiram e popularizaram ao longo dos séculos e viraram referências não só para as ciências como para as artes.

As pinturas de Johann Moritz Rugendas, Carl Friedrich Philipp Von Martius e Jean-Baptiste Debret, entre outros artistas viajantes, constituem grande parte da memória imagética de diversas tribos indígenas no século XIX. Isso porque o modo de transmissão das cosmologias indígenas se calcava nas tradições orais, suscetíveis de esquecimento; e sua arte, era confeccionada a partir do uso de espécies vegetais e animais, como cipós e penas, deterioráveis em curtos espaços de tempo. Assim, a memória indígena desse período que chega até nós vem em grande parte dos escritos e pinturas dos artistas viajantes, não raro feitos e orientados pelos jesuítas, imbuídos de sua missão “civilizatória” e impregnados pela intermediação do olhar estrangeiro. Essa é a versão da história que foi impressa nos livros e que somente no século XX começa a ser problematizada.

No livro *Les Indiens du Brésil*, com textos e ilustrações a partir dos desenhos de Jean-Baptiste Debret, na gravura *Aldea de cabocles à canta-gallo* (Figura 27), vemos indígenas, habitantes da vila São Pedro de Canta Gallo, na “província” do Rio de Janeiro, sendo observados por dois homens brancos armados, denunciados por um cachorro que late em direção a eles. É como se estivessem sendo descobertos, flagrados em suas atividades cotidianas. No entanto, chama atenção que os índios tivessem um cachorro, já que cães de guarda e companhia eram comuns entre os europeus e norte-americanos, o que indica que a tribo ou grupo em questão já deveria ter tido contato com os exploradores.

Figura 27 - Aldeia de caboclos em Canta-gallo, Rio de Janeiro, 1834. ¹¹³



Desenho de Jean-Baptiste Debret, gravura de Charles Motte, Paris, França. Acervo Biblioteca Nacional (Brasil).¹¹⁴

Na gravura seguinte, intitulada *Chef de Bororenos partant pour une attaque* (Figura 28), a ideia é retratar um possível ataque dos índios Bororenos:

Figura 28 - Chefe dos Bororenos partindo para um ataque, 1835. ¹¹⁵



Desenho de Jean-Baptiste Debret, gravura de Charles Motte, Paris, França. Coleção Brasileira Itaú.¹¹⁶

¹¹³ Tradução nossa, título original: *Aldea de cabocles à canta-gallo*.

¹¹⁴ Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/17136/aldea-de-cabocles-a-canta-gallo>>. Acesso em: 07 ago. 2019.

¹¹⁵ Tradução nossa, título original: *Chef de Bororenos partant pour une attaque*.

¹¹⁶ Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/18229/chef-de-bororenos-partant-pour-une-attaque>>. Acesso em: 07 ago. 2019.

Em ambas as gravuras se pode notar que os indígenas retratados têm traços que pouco lembram os que conhecemos; no primeiro desenho, as mulheres são voluptuosas, os cabelos dos homens são encaracolados, o delas é liso, suas feições lembram povos orientais; já na segunda gravura os homens têm barba e um deles parece ter ascendência negra. São representações baseadas em inferências e impressões, que talvez pouco nos tragam das condições nas quais essas populações viviam de fato.

4.3 De desenhos, gravuras e pinturas à fotografia

Quando nos detemos diante das fotografias históricas não é diferente, notamos a existência de um olhar classificatório e idealizado em relação à arquitetura das cidades, aos panoramas naturais, aos diferentes modos como os governantes, membros das elites e das camadas menos abastadas da população, como negros e índios, são retratados. A fotografia também revela detalhes, que podem estar fora do primeiro plano, tais como: trabalho infantil; falta de equipamentos de segurança na construção civil; cenas nas quais escravizados têm que posar para o fotógrafo para a composição do cenário pretendido; grupos marginalizados; repressão policial, entre outros. É a partir do olhar perspicaz para as fotografias que se pode refletir sobre a injustiça, a dominação, o poder e sua triste herança presente nas sociedades.

Nessa perspectiva, apresento algumas fotografias disponíveis na *Brasiliiana Fotográfica*, como possíveis fontes de análise para as questões colocadas acima e que fazem parte da construção do imaginário fotográfico que se tem do Brasil no século XIX. Em *Quitandeiras* (Figura 29), quatro mulheres negras, ainda em tempos de escravidão, 1875, vendem frutas na rua. É possível ver que uma delas está descalça e que todas usam turbantes, sobre os quais, possivelmente, equilibram os cestos que precisam transportar. Elas sabiam que estavam sendo fotografadas, três mulheres olham para a câmera, a fotografia foi posada e integra uma série que apresenta diversos trabalhos realizados por vendedores ambulantes, como vassoureiro, leiteiro e engraxate.

Figura 29 - Quitandeiras, Rio de Janeiro, c.1875.



Fotografia de Marc Ferrez. Acervo Instituto Moreira Salles.¹¹⁷

Ana Maria Mauad, professora do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense (UFF), e pesquisadora do Laboratório de História Oral e Imagem da mesma Universidade, durante o curso “Fotografia pública, roteiros visuais para a história contemporânea”, realizado no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, no mês de agosto de 2019, fala da importância da disponibilização de acervos em iniciativas como a *Brasiliiana Fotográfica* e a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Para ela o mais interessante é poder visualizar séries completas de fotografias lado a lado, resultados de pesquisa que tragam imagens de diferentes instituições construindo uma espécie de mosaico que em conjunto revela a prática fotográfica por trás da fotografia em si, como parte de uma cultura visual.

Em acordo com Ana Maria Mauad e no intuito de revelar um pouco mais dessa prática fotográfica, apresento abaixo (Figuras 30 e 31) os retratos da imperatriz Thereza Christina Maria e do imperador Dom Pedro II. Pedro foi coroado imperador do Brasil em 1841 e casou-se com Thereza Christina em 1843, ambos viveram no Brasil até sua deposição e exílio em 1889. Nestas fotografias, a imperatriz está com cerca de 53 anos e o imperador com 50, posam com um tom austero, usam vestimenta pesada e se assemelham a outros monarcas europeus. Ela ostenta joias e os cabelos penteados e trançados, ele com a barba aparada e de gravata; um efeito de luminescência nas fotografias traz seus bustos envoltos em uma espécie de névoa, evocando algo de sagrado para suas figuras. Essas eram algumas das imagens oficiais que eram difundidas do casal, no formato de *carte de visites*. Esse formato de fotografia era, em geral, retangular, com o retratado em evidência e nome do fotógrafo escrito na parte inferior do

¹¹⁷ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2043>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

suporte fotográfico. Os cartões circularam entre vários países, como Portugal e Alemanha, e representavam a imagem dos chefes da nação.

Figura 30 - Imperatriz do Brasil, [s.l.], 1875 e Imperador do Brasil, [s.l.], 1875.

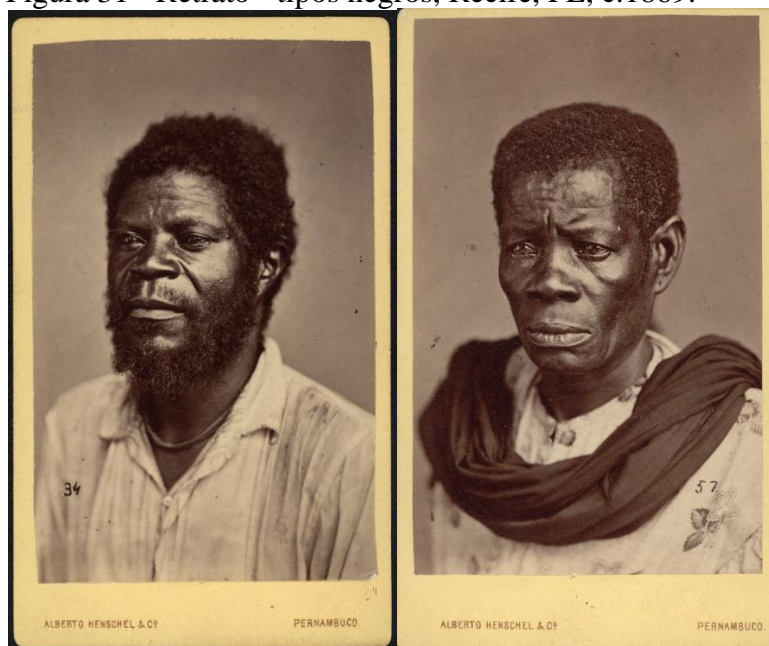


Fotografias de Joaquim Insley Pacheco. Convênio Instituto Moreira Salles/ Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig.¹¹⁸

Alberto Henschel, fotógrafo que também retratou a família imperial, realizou a série *Tipos negros*, como na legenda original. O título dessa série indica que foram realizadas para tipificar homens negros escravizados, por origem e etnia. Também são *carte de visites* (Figuras 32 e 33), mas sem os efeitos de luminescência descritos acima, nenhum dos retratados tem nomes, apenas uma numeração sobre seu peito, o da esquerda possui o número “34” e o da direita “57”. Apenas o nome do fotógrafo e o local, “Pernambuco”, estão escritos no cartão. Infere-se que exista uma relação manuscrita que relaciona o número recebido pelo retratado com o seu local de origem no continente africano.

¹¹⁸ Disponíveis em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4346>>; <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4457>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

Figura 31 - Retrato - tipos negros, Recife, PE, c.1869.



Fotografias de Alberto Henschel. Convênio Instituto Moreira Salles/ Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig.¹¹⁹

Muitas dessas fotografias eram realizadas sob encomenda de governos, instituições de pesquisa, como universidades e centros de documentação, e por demanda de um mercado gráfico e editorial crescente, não só na Europa e na América do Norte, como também no Brasil. A partir das últimas décadas do século XIX a fotografia se popularizou e passou a ganhar parte do espaço antes somente dedicado a desenhos e gravuras (ANDRADE, 2004). Para compreender melhor o contexto de estabelecimento da produção fotográfica no Brasil é preciso entender parte de seu percurso até aqui.

No curso Amadores na Fotografia, Joaquim Marçal Ferreira de Andrade¹²⁰ começa sua primeira aula citando Dom Pedro II como, possivelmente, o personagem mais importante para o início da história da fotografia no Brasil. Em 1839, o daguerreotipo, aparelho precursor da máquina fotográfica, passou a ser comercializado por Joseph Nicéphore Niépce e Louis Jacques Mandé Daguerre, na França. Meses mais tarde, Dom Pedro II toma conhecimento da invenção e a traz para o Brasil. A fotografia passou a ser muito apreciada pelo Imperador e depois por sua filha Isabel; alguns fotógrafos como Joaquim Insley Pacheco, Georges Leuzinger e Marc Ferrez passaram a integrar expedições comissionadas pelo governo brasileiro, como a *Comissão Geológica do Império*, que partiu do Rio de Janeiro e percorreu as regiões norte e

¹¹⁹ Disponíveis em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4391>>; <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4469>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

¹²⁰ O curso Amadores na Fotografia aconteceu ao longo do mês de agosto de 2018, no Instituto Moreira Salles, RJ, com aulas ministradas por Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, funcionário da Biblioteca Nacional (Brasil) e um dos curadores do portal Brasileira Fotográfica.

nordeste, entre 1875 e 1878, como documentado no catálogo da exposição *Marc Ferrez: Território e imagem* (BURGI, 2019). Marc Ferrez acompanhou a expedição e produziu o *Álbum da Comissão Geológica do Império*. A produção fotográfica no contexto das expedições colaborou para a construção de uma representação imagética do país. A documentação visual que antes era feita somente através de pinturas e gravuras passou a ser registrada majoritariamente pelas fotografias.

De acordo com o *post* da *Brasiliiana Fotográfica*, publicado em dezembro de 2016 e intitulado “Dom Pedro II (RJ, 2/12/1825 – Paris, 5/12/1891), um entusiasta da fotografia”, o interesse do Imperador pela fotografia fez com que o Brasil, e mais especificamente a cidade do Rio de Janeiro, estivesse entre os primeiros lugares do mundo a ter profissionais dedicados à nova invenção.

Dom Pedro II foi um entusiasta da fotografia, seja como mecenas seja colecionador. Foi o primeiro brasileiro a possuir um daguerreótipo, e, provavelmente, o primeiro fotógrafo nascido no Brasil. Devido ao seu interesse no assunto, implantou e ajudou decisivamente o desenvolvimento da fotografia no país. Sua filha, a princesa Isabel (1846-1921), foi, inclusive, aluna do fotógrafo alemão Revert Henrique Klumb (c. 1826- c. 1886). Ao ser banido do país, em 1889, pelos republicanos, Pedro II doou à Biblioteca Nacional a coleção de cerca de 25 mil fotografias, que então denominou, juntamente com a coleção de livros, de Coleção Dona Theresa Christina Maria. Segundo Pedro Vasquez¹²¹, essa coleção é, até hoje, “o mais diversificado e precioso acervo dos primórdios da fotografia brasileira jamais reunido por um particular, e tampouco por uma instituição pública. [...]”

O interesse de dom Pedro II pela fotografia teve quase a mesma idade do próprio daguerreótipo: menos de um ano após o anúncio oficial da invenção, feito por François Arago, em 19 de agosto de 1839, na França, ele, aos 14 anos, adquiriu o equipamento, em março de 1840, mesmo ano em que o abade francês Louis Comte (1798 – 1868) apresentou-lhe o invento, no Rio de Janeiro (*Jornal do Commercio*, de 17 de janeiro de 1840, na primeira coluna; e de 20 de janeiro de 1840, na terceira coluna).

Por sediar o Império, o Rio de Janeiro foi a capital da fotografia no Brasil. O imperador foi retratado por diversos fotógrafos, dentre eles Marc Ferrez (1843-1923) e Joaquim Insley Pacheco (c. 1830 – 1912), tendo conhecido praticamente o trabalho de todos eles. A fotografia passou a ser o instrumento de divulgação da imagem de dom Pedro II, “moderna como queria que fosse o reino”, segundo comenta Lilia Moritz Schwarcz no livro *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, e tornou-se também mais um símbolo de civilização e status.¹²²

Dom Pedro II permitiu que sua casa e família fossem fotografados. Ele e o Conde d'Eu, marido da princesa Isabel, posaram diversas vezes.

¹²¹ VASQUEZ (2003).

¹²² Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=7183>>. Acesso em: 22 fev. 2019.

Figura 32 - Imperador Dom Pedro II do Brasil com uniforme de Almirante, [s.l.], 1870.



Fotografia de Joaquim Insley Pacheco. Coleção Thereza Christina Maria/Acervo Biblioteca Nacional.¹²³

Figura 33 - Conde D'Eu em uniforme militar, [s.l.], 1870.



Fotografia de Joaquim Insley Pacheco. Coleção Dom João de Orleans e Bragança/Acervo Instituto Moreira Salles.¹²⁴

¹²³ Fotografia publicada no livro: Joaquim Insley Pacheco (1830-1912) - *De Volta a Luz: Fotografias Nunca Vistas do Imperador*. São Paulo: Banco Santos; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2003.

¹²⁴ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/1796>>. Acesso em: 06 out. 2019.

Nas duas imagens, a primeira do Imperador Dom Pedro II e a segunda do Conde D'Eu, a composição é muito parecida, ambos sentados, em trajes militares, com o braço direito repousado sobre a coxa e com o corpo voltado para o lado direito do observador. A diferença mais marcante entre elas é que o Conde d'Eu ostenta uma espada embainhada, apoiada na sua perna esquerda, numa demonstração de poder e soberania. Além desses detalhes de composição, ambos os retratos são de 1870 e mais uma vez o fotógrafo é Joaquim Insley Pacheco.

Insley Pacheco foi um dos fotógrafos da Casa Imperial, em algumas de suas fotografias existe a seguinte inscrição: “Pintor de paisagens, Cavaleiro da Ordem de Cristo de Portugal, e Fotógrafo da Casa Imperial.”¹²⁵ Pacheco também era pintor, o que, ao meu ver, justifica a semelhança de suas fotografias com os retratos pintados a óleo de nobres e governantes, como se pode ver nos dois exemplos abaixo:

Figura 34 - [Pedro II, Imperador do Brasil: retrato], [s.l.], [s.d.].



Fotografia de Joaquim Insley Pacheco, Pintor de paisagens, Cavaleiro da Ordem de Cristo de Portugal, e Photographo da Casa Imperial. Coleção Thereza Christina Maria/Acervo Biblioteca Nacional.¹²⁶

¹²⁵ Acervo Thereza Christina Maria, banco de dados on-line da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=34967>. Acesso em: 22 fev. 2019.

¹²⁶ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/618>>. Acesso em: 06 out. 2019.

Figura 35 - Retrato de Dom Pedro II, [s.l.], 1875.



Pintura de Delfim Câmara. Acervo Museu Histórico Nacional.¹²⁷

Essa semelhança entre os retratos pintados a óleo e as fotografias do século XIX, a meu ver, se deve, além do objetivo de exaltar a nobreza do retratado, ao longo tempo de permanência na pose para obtenção da imagem. Os quadros eram pintados ao longo de diversas sessões, que podiam levar horas. Nas fotografias, apesar de mais rápidas, os retratados ficavam imóveis por alguns minutos, para a obtenção de uma imagem nítida e não tremida, utilizando para tal poltronas e apoios de cabeça, pé e braço. As mulheres e crianças sempre arrumadas e altivas, os homens austeros e elegantes, assim foi constituída parte do imaginário visual que se tem da família real no Brasil, já que muitas dessas imagens foram utilizadas em exposições, livros didáticos, de história e de fotografia. O que quero destacar aqui é que a atividade fotográfica começa a ser exercida no Brasil ao mesmo tempo em que passa a contribuir diretamente para a construção de seu imaginário visual. Essas fotografias atualmente integram coleções particulares ou fazem parte de acervos custodiados por instituições de memória, como a Biblioteca Nacional e o Instituto Moreira Salles.

A *Brasiliiana Fotográfica* disponibiliza parte dessa memória fotográfica da família real no Brasil, a partir de acervos provenientes de diferentes instituições: Biblioteca Nacional, com a Coleção Thereza Christina Maria¹²⁸; Museu Histórico Nacional, com os postais da Baronesa

¹²⁷ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/697143217299030818/?lp=true>>. Acesso em: 19 ago. 2019.

¹²⁸ O Imperador Dom Pedro II, antes de se retirar com a família para Portugal em 1888, doou sua coleção de livros e fotografias para a Biblioteca Nacional (Brasil), intitulando-a Coleção Dona Theresa Christina Maria.

de Muritiba; Instituto Moreira Salles, com a Coleção Dom João de Orleans e Bragança¹²⁹; e o *Leibniz-Institut fuer Laenderkunde*, Leipzig, também com fotografias da família real. As imagens presentes nos acervos mencionados podem ser acessadas através de uma busca unificada na *Brasiliana*, com um resultado de pesquisa consistente, ainda que não exaustivo.

Com a ampliação e facilitação do acesso a essas fotografias é possível que se amplie a variedade de imagens utilizadas em livros, aulas e exposições, pois ao longo da presente pesquisa foi possível notar a repetição de uso das mesmas imagens, que acabam se consolidando como referência quando se aborda determinada personalidade ou tema. Esse é o caso dos retratos da família real produzidos por Joaquim Insley Pacheco, da série de retratos de homens e mulheres escravizados, realizadas por Alberto Hanchel e Christano Junior, ou da série de trabalhadores ambulantes de Marc Ferrez e Gomes Junior.

A fotografia denominada “Senhora na liteira com dois escravos” (Figura 38) ilustra a capa do livro *Negros no estúdio do fotógrafo* (KOUTSOUKOS, 2010) e é comentada no vídeo de Lilia Schwarcz, *Entre cantos e chibatas*¹³⁰, no qual também aparecem as duas fotografias de indivíduos escravizados e tipificados, de Alberto Hanchel (Figuras 32 e 33), vistas acima. Após o vídeo de Lilia Schwarcz ser lançado o número de solicitações dessas fotografias cresceu muito, segundo os dados do setor de licenciamento de imagens do Instituto Moreira Salles e pelos relatórios de acessos da *Brasiliana Fotográfica*.

Figura 36 - Senhora na liteira com dois escravos. Salvador, c.1860.



Autoria não identificada. Acervo Instituto Moreira Salles.¹³¹

¹²⁹ A coleção se encontra sob sua guarda do Instituto Moreira Salles em regime de comodato.

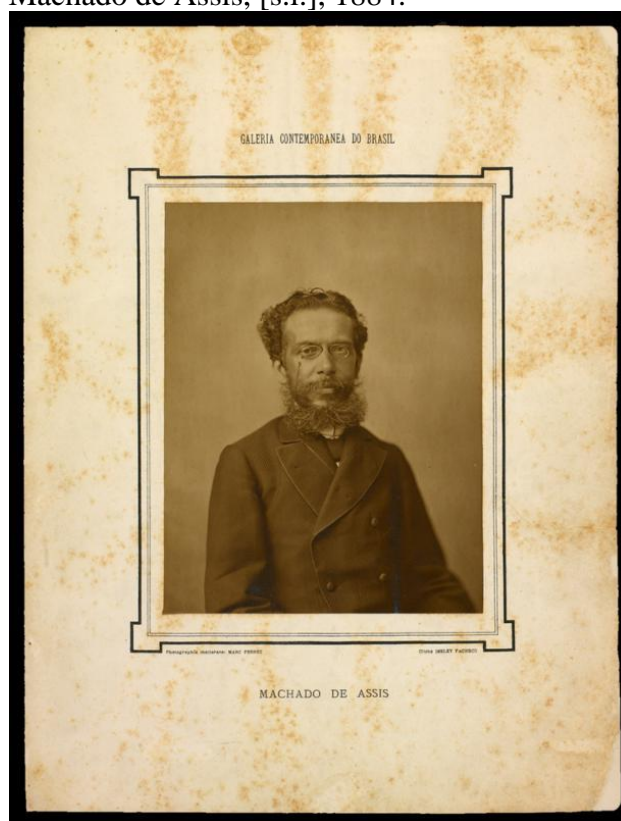
¹³⁰ Parte 1 disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oJ-oWxKDhW0>>. Acesso em: 26 ago. 2019.

Parte 4 disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WJZ08g18y-g>>. Acesso em: 26 ago. 2019.

¹³¹ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/1768>>. Acesso em: 26 ago. 2019.

A fotografia do escritor Machado de Assis (Figura 39), de autoria de Marc Ferrez com clichê, impressão, de Joaquim Insley Pacheco, foi publicada nos livros *O Brasil de Marc Ferrez* (IMS, 2005), *Marc Ferrez: Rio* (BURGI, 2015) e no artigo: *A “criatura” e o “espelho: o retrato de Machado de Assis por Marc Ferrez* (TURAZZI, 2014) . Na versão em positivo, revelada em papel, pertencente a Biblioteca Nacional e disponibilizada na *Brasiliiana Fotográfica*, é possível ler na parte inferior da imagem “Photographie inalterável: Marc Ferrez; Cliché: Joaquim Insley Pacheco”. Eles voltariam a trabalhar juntos na *Exposição do Quarto Centenário do Brasil*, em 1900, o que foi anunciado um ano antes, no jornal *A Imprensa*, de 31 de outubro de 1889¹³². Essa notícia está relacionada na cronologia de Insley Pacheco, publicada no post da *Brasiliiana Fotográfica* “O retratista português Joaquim Insley Pacheco (c. 1830 – 14 de outubro de 1912)”¹³³.

Figura 37 - Galeria contemporânea do Brasil: Machado de Assis, [s.l.], 1884.



Fotografia de Joaquim Insley Pacheco; Marc Ferrez; Livraria Lombaerts & C.. Acervo Biblioteca Nacional.¹³⁴

¹³² Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=245038&pagfis=1616>>. Acesso em: 26 ago. 2019.

¹³³ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=6048>>. Acesso em: 26 ago. 2019.

¹³⁴ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1208230/icon1208230.pdf>. Acesso em: 27 out 2019.

A fotografia *Quitandeiras* (Figura 29), vista anteriormente neste capítulo, e *Princesa Isabel* (Figura 40), na página abaixo, foram publicadas nos livros *O Brasil de Marc Ferrez* (IMS, 2005) e *Marc Ferrez: Rio* (BURGI, 2015). Sendo que *Quitandeiras* também foi utilizada no vídeo de Lilia Schwarcz, *Entre cantos e chibatas*.

Figura 38 - Princesa Isabel, RJ, 1885.



Fotografia de Marc Ferrez. Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles.¹³⁵

Vale notar que muitas fotografias, apesar de pesquisadas e utilizadas, não são analisadas em detalhe, como a de Luiz Antônio Ferreira, que retrata a missa realizada em ação de graças pela abolição da escravidão no Brasil, no Campo de São Cristóvão em 17 de maio de 1888 (Figura 45), que passou mais de 100 anos sem as identificações de Machado de Assis e de José do Patrocínio, realizadas em 2015 por Andrea Wanderley, como será visto no capítulo 5°. Gláucia Villas Bôas no texto *Integradas, encomendadas ou repetidas: imagens em perspectiva sociológica* (2018) traz a questão da repetição do uso de imagens e conclui:

Se não há dúvida quanto ao poder das representações visuais premiadas e consagradas em emprestar maior confiabilidade aos textos sobre a produção artística, de outra forma não se pode negar que o fechamento de capítulos da história da arte em repetitiva moldura textual e imagética contribui para a legitimação de cânones, raramente questionados em sua natureza política e social. (VILLAS BÔAS, p. 29)

¹³⁵ Disponível em: <<http://acervos.ims.com.br/#/detailpage/63828>>. Acesso em: 27 out. 2019.

Essas fotografias, assim como outras que compõem diferentes acervos de colecionadores e de instituições de memória, foram as colecionadas para ser guardadas. Dentre elas, algumas foram escolhidas para publicações. A escolha pelas mesmas imagens pode ter se dado por sua importância histórica, singularidade, estado de conservação, qualidade da imagem, facilidade de acesso, ou ainda, pelo pouco conhecimento, por parte dos pesquisadores de imagens, da existência de outras fotografias do mesmo tema. O que reforça mais uma vez a importância da publicação de séries completas e de diferentes fotografias da mesma pessoa, local ou evento. Ao trazer essas imagens para a presente tese reforço seu uso e recorrência e, por esse motivo, trago também algumas imagens que não estão na lista de acesso dos relatórios gerencias da *Brasiliana Fotográfica* consultados entre abril de 2015 e julho de 2019. São elas: Sumaúma, Tamareira do Senegal e Vista de Manaus.

Figura 39 - Sumaúma, AM, c.1875.



Autoria não identificada. Convênio Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig/Instituto Moreira Salles¹³⁶

¹³⁶ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4545>>. Acesso em: 26 ago. 2019.

Figura 40 - Tamareira do Senegal no Jardim Botânico, Rio de Janeiro, c.1866.



Autoria não identificada. Convênio Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig/Instituto Moreira Salles¹³⁷

Figura 41 - Vista de Manaus, c.1875.



Autoria não identificada. Convênio Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig/Instituto Moreira Salles.¹³⁸

¹³⁷ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliiana/handle/20.500.12156.1/4454>>. Acesso em: 26 ago. 2019.

¹³⁸ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliiana/handle/20.500.12156.1/4393>>. Acesso em: 26 ago. 2019.

Estas três fotografias fazem parte de todo um conjunto de imagens de plantas, lugares, pessoas, fotógrafos anônimos, situações não contextualizadas e de paisagens sem maiores identificações. Elas tendem a ficar em uma espécie de limbo, por sua difícil identificação e pesquisa, o que não significa que tenham menor valor. A *Sumaúma*, por exemplo, pode ser uma árvore de extrema importância no ecossistema amazônico e seu registro, feito por volta de 1875, pode revelar diferentes interpretações e significados que vão fazer sentido e ter importância junto a um certo segmento de pesquisadores e demais interessados. Mais importante que a análise quantitativa de acessos que uma imagem possui pode ser seu uso qualitativo. São critérios dificilmente comparáveis.

4.4 Fotografia, autoria e classificação

As imagens de fotógrafos anônimos, que não puderam ser identificados, não são comuns apenas entre fotógrafos amadores. *Sumaúma*, *Tamareira* e *Vista de Manaus* (Figuras 41, 42 e 43) pertencem ao acervo do *Leibniz-Institut fuer Laenderkunde*, Leipzig, Alemanha, e foram adquiridas ou encomendadas, muito possivelmente, junto a fotógrafos profissionais. Parte delas no entanto não possui autoria. Outro exemplo é o acervo fotográfico formado pela Brascan, empresa de eletricidade, que tinha fotógrafos profissionais comissionados, mas sem seus nomes vinculados à maioria das fotografias que produziram. Ao longo de 18 anos trabalhando com organização de acervos fotográficos, pude constatar que a autoria é um atributo mais recorrente entre fotógrafos profissionais, mas que, ainda assim, a maioria das fotografias não possui assinatura, logomarca, marca d'água ou impressões na frente ou no verso que indiquem sua autoria, contexto, data e local.

Apesar dos esforços de pesquisa de catalogadores e pesquisadores, muitas imagens ficaram sem créditos. O que faz pensar na questão da autoria como proposta por Michel Foucault. Em 1969 Foucault proferiu a palestra *O que é um autor?*, na Sociedade Francesa de Filosofia, publicada posteriormente em 1979 com o mesmo título. Nesse trabalho Foucault questiona a categoria autor e o conceito de obra, valorizando o anonimato dos discursos literários, este que permitiria o surgimento de novas discursividades em meio aos espaços e lacunas deixados pela “não autoria”.

Cinquenta anos mais tarde, os conceitos de autoria e de obra se consolidaram nos estudos acadêmicos, mas novas maneiras de perceber “ideias” e “saberes” vêm ganhando força. As autorias compartilhadas, assinadas como “coletivos”, passaram a ganhar destaque, assim como modos mais livres e menos tradicionais de produção, circulação, debate e

compartilhamento de espaços e projetos. A internet tem possibilitado novas formas de parceria e a *Brasiliiana Fotográfica*, nesse contexto, pode ser pensada como um coletivo de instituições, que possuem acervos fotográficos, disponibilizados conjuntamente em um repositório digital de livre acesso.

Dessa maneira, a *Brasiliiana* abre espaço para a circulação de imagens e para o compartilhamento de seleções, que podem ser feitos em coautoria. Os usuários que se cadastram no portal podem salvar suas seleções e compartilhá-las com outros usuários, dando-lhes permissão para adicionar ou excluir fotografias. Essas seleções também podem ser usadas como links¹³⁹ para conjuntos de imagens a serem destacados em textos na *internet*, como nos próprios posts da *Brasiliiana*, que usam esse recurso, em aulas e palestras. O que pode colaborar com releituras realizadas a partir de novos arranjos e curadorias de imagens, revelando subtextos presentes a partir das escolhas e seleções do pesquisador.

A reflexão sobre a ideia de autoria de Foucault (2006) aponta para a relação de apropriação existente na produção literária, que seria para o autor a transposição para a forma escrita de ideias e saberes que já se encontravam em circulação nas sociedades. O que poderia ser pensado também a propósito das fotografias, sendo o fotógrafo o responsável por apreender o que já estava posto ali, seja em uma paisagem, cena de rua, retrato, evento, ou no âmbito pessoal e familiar. Os usuários, por sua vez, dão novas significações às fotografias produzidas. Foucault nos diz que: “O autor não é exatamente nem o proprietário, nem o responsável por seus textos; não é nem o produtor nem o inventor deles.” (FOUCAULT, 2006, p. 266) Nessa citação poderíamos substituir a palavra “textos” por “fotografias”.

Na literatura, nos ensaios científicos e acadêmicos, a ideia de autoria se refere ao produtor do texto ou da obra, mas para Foucault, este é o crédito por algo de que o autor se apropriou, reproduziu ou compilou, pois uma ideia própria – “original” – gerada sem influências externas de poder e saber não existe. Tanto em *As meninas* (2000), como em *O que é um autor?* (2006), Foucault foca sua análise nos textos e na pintura, ele não se estende às outras artes, mas deixa aberta a reflexão para esse lugar de não autoria, livre para análises, edições, esquecimentos, retornos e complementações, sem o peso atribuído ao nome do autor ou ao significado da obra como tal.

“Mas não basta, evidentemente, repetir como afirmação vazia que o autor desapareceu. Igualmente, não basta repetir perpetuamente que Deus e o homem estão mortos de uma morte conjunta. O que seria preciso fazer é localizar o espaço assim deixado vago pela desaparecimento do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas

¹³⁹ Ao salvar uma seleção de imagens pode ser gerado um código URL, que possibilita acesso ao conjunto reunido na forma de um link.

e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desapareição faz aparecer.” (FOUCAULT, 2006, p. 275)

Assim, tanto as fotografias com autoria identificada como as sem identificações teriam o mesmo valor de análise para o autor. Nos acervos a não identificação de autorias em álbuns e fotografias é frequente e a disponibilização desses documentos em repositórios digitais *on-line* abre espaço para novos reconhecimentos e interpretações. Contudo, se o anonimato abre espaço para o não dito, a identificação de uma autoria pode conferir valor histórico e de mercado a uma fotografia, como as de Marc Ferrez, ainda encontradas para venda em leilões e em sites na internet. A “não-autoria” pode abrir espaço para a produção de discursividades, como propõe Foucault, e a “autoria” pode conferir status no mercado cultural.

É como se tivéssemos duas classes de fotografias, as com autoria reconhecida, com uma história de produção associada a elas, e outra de fotografias sem autoria, produzidas muitas vezes não se sabe muito bem por quem, nem onde e muito menos quando. Entre as fotografias da segunda categoria, muitas se perderam no tempo e foram relegadas a segundo plano. A disponibilização das fotografias anônimas foi discutida pelos curadores e pela equipe da *Brasiliiana Fotográfica* em reunião realizada em março de 2015, para o estabelecimento de seus critérios. Nessa reunião se decidiu pela publicação dessas fotografias, por se considerar que isso colaboraria com sua divulgação e com a disponibilização de novas narrativas, conseqüentemente abrindo espaço para novas reflexões e escolhas.

A análise dos suportes nos quais as imagens se encontram emolduradas, seus versos e documentos anexos, como envelopes, cartas, bilhetes e outros, tem sido defendida como instrumento fundamental de identificação e contextualização da fotografia. Aline Lopes Lacerda em sua tese, *A fotografia nos arquivos: a produção de documentos fotográficos da Fundação Rockefeller durante o combate à febre amarela no Brasil*, defende que:

Para que sejam articulados a imagem e o significado, ancorados na função do documento a partir do conhecimento do contexto de criação, há que se estabelecer a data e o local de produção documental (que podem se diferenciar da data e local da cena retratada), as razões da produção, além, é claro, dos conteúdos de assunto da imagem (local, data e assunto da cena retratada). Esses elementos podem ou não estar presentes nos registros fotográficos, devendo, então, ser buscados fora do documento. Alguns deles podem vir inscritos no verso, na emulsão ou em outras fontes de informação anexas, mas outros certamente só poderão ser percebidos mediante pesquisa. Mesmo o conteúdo, percebido visualmente pela semelhança que a imagem guarda com relação ao seu referente, só pode ser interpretado após investigação para identificação. (LACERDA, 2008, p. 106)

Para aqueles que trabalham com a organização, catalogação e gerenciamento de acervos fotográficos em banco de dados a afirmação de Lacerda é correta. No entanto, atualmente grande parte das fotografias disponibilizadas na *Brasiliiana Fotográfica* não tem o suporte,

margens e versos digitalizados e acessíveis ao usuário, assim como muitos álbuns tampouco têm capa e contracapa disponíveis. Na quarta reunião anual do portal com a presença de todos os parceiros do projeto, em dezembro de 2018, foi considerado que as digitalizações realizadas dessa data em diante, com vistas a alimentar o portal, poderão trazer fotografias com margens, área total de suporte e verso, assim como os álbuns, capa, contracapa e eventuais páginas com informações textuais, o que possibilitará a visualização de inscrições e carimbos antes não acessíveis para o usuário.

A discussão sobre o acesso à totalidade do objeto fotográfico também foi tema de debate na mesa-redonda intitulada *Tecnologias e Museus: caminhos para preservação e difusão*, da qual fiz parte, no âmbito do *I Panorama em Tecnologias Digitais para Museus*, realizado na Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, em novembro de 2018. Nessa ocasião todos os presentes concordaram que trazer imagens que contemplem seus suportes, versos e documentos associados é uma grande contribuição para a pesquisa, pois, em geral, as informações de catalogação das fotografias já vem dadas e o viés de quem organiza e incorpora tais informações às bases de dados não pode ser desconsiderado.

Derrida proferiu em Londres, 1994, a conferência *Memória a questão dos arquivos*, que viria a ser publicada no livro, *Mal de arquivo, uma impressão freudiana*, em 1995, na França. O autor propõe um questionamento que parte da análise etimológica da palavra arquivo e que se estende ao tratamento arquivístico dos documentos, com suas classificações pré-estabelecidas e uniformizantes, que muitas vezes não levam em consideração o contexto de produção dos objetos, “impressões”, deixados na forma de livros, cartas, relatos, documentos oficiais e não oficiais, fotografias, desenhos e pinturas, entre outros, que podem revelar ao consulente algo mais profundo, que nem sempre pode ser lido diretamente nas palavras do catalogador.

Derrida investiga as nuances que podem determinar a leitura dos documentos, como o tempo decorrido entre a produção do documento e seu arquivamento, as classificações de assunto atribuídas aos livros, que geralmente indicam em qual prateleira devem ficar, como romance, drama, ficção... Ele considera também o viés de quem cataloga esses documentos e livros, registrando algumas informações e omitindo outras. Segundo o autor:

[...] o arquivo, como impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica em geral, não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável *passado*, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto

produz quanto registra o evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação. (DERRIDA, 2001, p. 28-29)

Tanto a questão da não-autoria, como espaço para a produção de questionamentos e discursividades, como colocada por Foucault; como a leitura dada ao documento a partir de sua incorporação a um arquivo, com as escolhas de atribuições de sentidos feitas por parte de quem o organiza e cataloga, como posto por Derrida; levam a refletir sobre todo um conjunto de procedimentos que buscam classificar e criar meios para que essas fotografias, ou documentos, sejam encontrados, acessados e analisados.

A disponibilização de acervos fotográficos na *Brasiliiana Fotográfica* ampliou seu acesso público, embora sempre haja o risco de uma leitura fragmentada e descontextualizada, permitindo o contato do pesquisador com parte significativa da produção fotográfica no Brasil ao longo do século XIX e nas três primeiras décadas do século XX. Refletir sobre a produção fotográfica brasileira, mesmo sabendo que grande parte dela foi realizada por estrangeiros, faz com que desloquemos nosso foco de análise e interpretação para uma história nacional, com personagens que tiveram influência direta sobre os rumos que resultaram em nosso atual cenário político, geográfico, econômico e social, fornecendo fontes para que se possam reconstruir narrativas a propósito de nossa própria história. A meu ver, esse é o exercício ao qual nos convidam os autores pós-colonialistas aqui citados: Homi Bhabha, Partha Chatterjee, Dipesh Chakrabarty e Walter D. Mignolo.

5 A INTERNET COMO LOCAL DE VIABILIZAÇÃO DA *BRASILIANA FOTOGRAFICA*

Neste capítulo final, em continuidade com as questões levantadas e fechando este trabalho, trago alguns pontos referentes à natureza eletrônica do portal e ao local a partir do qual ele se tornou viável, a *internet*. Como vimos, ele não possui uma sede física e nem é uma instituição única, mas é o resultado da convergência do trabalho de organização de acervos de diferentes instituições.

Ao longo da pesquisa uma questão recorrente se colocou: Quem acessa o portal? É difícil responder a essa pergunta, mas ao ler o trabalho de Waiselfisz (2007), sobre desigualdade digital no Brasil, vi que recorrer à base de dados de pesquisas da PNAD-IBGE seria um bom caminho para poder avançar com suas colocações até os anos atuais e começar a pensar no perfil geral do usuário da *internet* no Brasil. Outras reflexões, como as de Eco (2015), Bauman (1999), Castells (1999; 2003) e Silveira (2003) trouxeram um outro aspecto da *internet*, que não está relacionado diretamente com a sua possibilidade de acesso, mas com a motivação de seus usuários. As críticas ao universo digital passam por sua fluidez e anonimato, pelos saberes que dominados por alguns acabam por excluir outros, por toda uma cadeia de elos que vão dos interesses do mercado global a pesquisas solitárias em tardes de domingo.

A internet também se mostrou o lugar ideal para a propagação de polêmicas, de ações que pareciam banais, como a publicação da fotografia de um casal de índios (Figura 44), que se tornou pauta junto ao Ministério da Cultura e que causou reação pública. Descobertas históricas foram feitas, negadas e novamente afirmadas, afinal: Machado foi à missa. Os *posts* da *Brasiliana Fotográfica* também levaram a refletir sobre a produção de conteúdo no processo de mediação da informação contida nos acervos. São pequenas histórias que podem se transformar em reflexões profundas a depender de seu leitor. Pude acompanhar algumas manifestações de seu público a partir da recepção dos *e-mails* endereçados ao portal, com perguntas, reclamações, elogios e sugestões por parte de seus usuários, e trazer algumas delas, relatos de pertencimento e identificação com lugares que há muito não eram visitados, pois suas imagens estavam guardadas em caixas, dentro de armários, que não eram facilmente acessíveis.

Mas as fotografias estão saindo das caixas, parte delas já pode ser encontrada depois de certa navegação, e com isso elas são vistas, as pessoas querem usá-las, os pedidos e os questionamentos passam a chegar com mais frequência. Afinal, quem tem direito à memória? Para tentar responder a essa pergunta procurei outras fontes de pesquisa virtuais, outros portais

com acervos *on-line*, matérias de revistas e jornais, escutei relatos de campo, fui a palestras, seminários e congressos relativos ao tema e encontrei um outro tipo de construção de portal, feito pelos que viveram um determinado período e que se uniram em torno de uma causa, o *Digital Gateway SNCC*, apoiado pela Universidade de *Duke* nos Estados Unidos. Encontrei as matérias de jornal que falavam da luta de Tamara Lanier nos tribunais pelas fotografias de seu tataravô e uma campanha reivindicando a imagem de Machado de Assis negro, em oposição aos retratos em circulação com sua tez clara. Por fim, escutei as palavras de Hélio Menezes sobre a intencionalidade do discurso fotográfico, que ora serviu à legitimação de uma história dita oficial, como lembra Benjamin (1985), e que agora é problematizada, gerando novos discursos e leituras.

5.1 Acesso público para quem?

Para que se encontre uma informação com o uso da *internet* é necessário que o indivíduo domine um conjunto de conhecimentos que lhe permitirão localizá-la, avaliar sua importância e como a utilizar. Muitas vezes a informação está disponível, mas não sabemos como acessá-la e nem como lidar com ela. Para chegar ao conhecimento buscado em *sites* e repositórios digitais é preciso saber “navegar” na *internet*, suas regras e padrões. A grande quantidade de informações disponíveis sobre determinado tema ou personalidade pode trazer como resultado de uma pesquisa livre, em buscadores como o *Google*, por exemplo, uma “avalanche” de informações e o risco de o pesquisador ficar “soterrado”.

Atuais estudos (BEARMAN, 2012; ROZA, 2014; SANTOS 2010, 2012, 2012a; SANSONE, 2013; TAYLOR, 2010) têm apontado para o caminho que museus e instituições de guarda de acervo estão tomando – a disponibilização *on-line* de suas coleções digitais. Nesse aparente cenário de amplo compartilhamento, não se pode deixar de investigar os alcances e limitações dessas tecnologias no contexto de democratização e acesso a acervos históricos.

No entanto, existe um grande percentual da população brasileira excluída do processo de democratização digital, seja por questões econômicas ou por analfabetismo gramatical e/ou digital. Segundo estudo sobre desigualdades digitais no Brasil (WAISELFISZ, 2007), apesar dos esforços de democratização por parte do governo e de iniciativas do setor privado ao acesso digital, é patente que a distribuição da população com maior poder aquisitivo é proporcional ao seu acesso à *internet*. As regiões norte e nordeste apresentam os índices mais baixos de acesso, enquanto as regiões sul e sudeste concentram os maiores índices. O estudo de Waiselfisz foi

realizado em 2007, com base em dados da PNAD-IBGE¹⁴⁰ de 2005, apontando que apenas 14,7% da população brasileira com mais de 10 anos dispunha de computador com *internet* em sua residência. Com o aumento do uso de *smartphones* no Brasil, a partir de 2010, o computador deixou de ser o principal meio de acesso à *internet*. Ao consultar os números das PNAD posteriores foi possível acompanhar o aumento do número de residências com acesso à *internet*: 2009 = 27,3%; 2011 = 36,5%; 2013 = 42%; 2014 = 54,9%; 2016 = 63%; 2018¹⁴¹ = 69,3%¹⁴². O crescimento é visível, mas junto com ele vem também o aumento do acesso à *internet* por meio de *smartphones*. Ainda segundo a análise dos resultados da PNAD-IBGE 2016, divulgados pelo IBGE em 2018:

O equipamento mais usado para acessar à *internet* no domicílio foi o celular (97,2%), presente em 46,7 milhões de domicílios, sendo o único meio utilizado para esse fim em 38,6% das residências com acesso. O computador ficou em segundo lugar e foi o único meio de acesso em apenas 2,3% das residências com *internet*, embora presente em mais da metade (57,8%) desses domicílios. Enquanto isso, o tablet ficou na terceira posição (17,8%), seguido pela televisão (11,7%) e outros equipamentos (1,3%). (AGÊNCIA DE NOTÍCIAS IBGE, 21 fev. 2018)¹⁴³

Assim, vemos que há um crescente número de *smartphones* com acesso à *internet*, e no entanto, é incomum encontrar usuários que façam pesquisas mais aprofundadas via aparelhos celulares, o que indica que o aumento do acesso à *internet* não representa necessariamente um aumento ao acesso às plataformas digitais, como a *Brasileira Fotográfica*. Em geral, a navegação em redes sociais, a troca de mensagens, o uso de jogos, a visualização de vídeos e filmes e a realização de pesquisas rápidas predominam tanto em número quanto em tempo de permanência das conexões, como pode ser observado em pesquisa realizada pela Agência Brasil (2015)¹⁴⁴ e, novamente, pela análise de dados divulgada em 2018 da PNAD-IBGE de 2016¹⁴⁵.

Contudo, se considerarmos apenas os indivíduos que têm acesso a computadores com conexão à *internet* em suas residências, escolas ou centros de acesso,¹⁴⁶ gratuitos e pagos, ainda assim, é possível se deparar com dificuldades, tais como: muitas bases de dados são

¹⁴⁰ Pesquisa nacional por amostra de domicílios, realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

¹⁴¹ A última atualização dos dados da PNAD pelo IBGE é de 2018 e por esse motivo ainda não se tem o resultado de 2019.

¹⁴² Dados disponíveis em: <<https://www.ibge.gov.br/busca.html?searchword=Pnad>>. Acesso em: 11 out. 2019.

¹⁴³ Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/20073-pnad-continua-tic-2016-94-2-das-pessoas-que-utilizaram-a-internet-o-fizeram-para-trocar-mensagens>>. Acesso em 11 out. 2019.

¹⁴⁴ Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/pesquisa-e-inovacao/noticia/2015-09/815-milhoes-de-brasileiros-acessam-internet-pelo-celular-aponta>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

¹⁴⁵ Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-detalle-de-midia.html?view=mediaibge&catid=2103&id=1780>>. Acesso em: 11 out 2019.

¹⁴⁶ Por centros de acesso entende-se: Lan Houses, Cyber Cafés, salas de informática alocadas em centros comunitários e universidades, entre outros.

incompletas, pois existem questões jurídicas ligadas a direitos autorais que impedem sua disponibilização na íntegra; burocracias, como ter que se cadastrar para utilizar a base, e/ou, ter que pagar pela pesquisa; baixa capacidade de processamento de dados por parte da instituição responsável por disponibilizar os acervos, limitando o número de documentos *on-line*. Existem também outras questões ligadas à própria instituição de guarda, que por vezes não dispõe de condições adequadas de preservação e tratamento de seus acervos e que se vê diante de escolhas, tais como: qual coleção ou conjunto documental deve ser tratado e disponibilizado primeiro; quais documentos serão priorizados em detrimento de outros.

São muitos os desafios que envolvem o universo digital, sempre em constante mudança no Brasil e no mundo. Alguns deles estão relacionados à elaboração de políticas públicas, que passam por regulamentações estatais, jurídicas e de infraestrutura, como a expansão da rede de cabeamento subterrâneo e a melhoria do sinal de *internet* via satélite contemplando mais localidades e possibilitando seu acesso com qualidade. Uma possível revisão na taxa de impostos também poderia baratear a produção e distribuição de componentes eletrônicos, como computadores e *smartphones*, possibilitando mais pontos de acesso em escolas e universidades, para professores e alunos, que poderiam navegar em repositórios digitais como a *Brasiliense Fotográfica* para elaboração de aulas e trabalhos.

Umberto Eco em seu livro *Número Zero* (2015), uma obra de ficção que tem como tema a criação de um jornal, ironiza seus possíveis leitores como desinteressados em ler textos densos e reflexivos e uma das passagens fala dos celulares como fadados ao *hall* das invenções que cairiam em desuso:

A história dos celulares não pode durar. [...] Primeiro, custam uma nota, e são poucos os que podem se dar esse luxo. Segundo, as pessoas daqui a pouco vão descobrir que não é indispensável ficar telefonando para todo mundo a toda hora, vão sentir falta da conversa pessoal, cara a cara, e no fim do mês vão perceber que a conta do telefone atingiu picos insustentáveis. É uma moda destinada a desaparecer no espaço de um ano, no máximo dois. (ECO, 2015, p. 134)

Em 2015, ano de publicação de *Número Zero*, Eco já sabia que a *internet* e os celulares tinham chegado para ficar e que tomariam um lugar cada vez maior na vida das pessoas. Sua crítica é no sentido de alertar para o efêmero, para as notícias vazias e para o acesso à informação tão rápido quanto seu esquecimento. Ele não é o único a fazer esse tipo de questionamento; Bauman, em *Modernidade e Ambivalência* (1999), também traz a questão da busca incessante pelo novo e da insatisfação com a sua não assimilação levando sempre a novas buscas e frustrações:

O drama da assimilação produziu um bocado de desespero. E assim inspirou um agudo desejo de escapar. Como a maioria dos caminhos tentados se mostrou bloqueada, circular, ou decepcionante, desencadeou-se a construção maciça de novas estradas. À medida que aumentava vigorosamente a busca por novas estradas, a confiança nos velhos caminhos continuou a dissipar. (BAUMAN, 1999, p. 177)

Em meio às críticas levantadas por Eco e Bauman temos também o ponto de vista de Castells (1999; 2003) que, consciente do jogo de forças que opera em escala global, por um lado, gerando lucros consideráveis com a criação e venda de componentes eletrônicos, tecnologia e *internet*; e, por outro, produzindo um cenário de crise, exclusão e marginalização, acredita que ainda existe espaço para: “[...] uma economia baseada na *internet*, movida por aprendizado e capacidade de geração de conhecimento, capaz de operar dentro das redes globais de valor, e sustentada por instituições políticas legítimas e eficientes.” (CASTELLS, 2003, p. 221).

Sérgio Amadeu da Silveira, sociólogo e ex-presidente do Instituto Nacional de Tecnologia da Informação (2003-2005)¹⁴⁷, vai ao encontro das ideias de Castells. Ele defende o uso de *softwares* livres como meio de desenvolvimento, combate à miséria e luta contra hegemonia (2003). Para Sérgio “[...] é fundamental integrar a política de inclusão digital, de informatização das escolas, das bibliotecas públicas e a adoção de TI [tecnologia da informação] como instrumento didático-pedagógico à estratégia de desenvolvimento tecnológico nacional. Este é um dos argumentos para o uso do *software* livre nas políticas de inclusão digital.” (SILVEIRA, 2003, p. 15) Vale lembrar que o portal *Brasiliana Fotográfica* foi desenvolvido com base no uso de *softwares* livres, com o objetivo de baratear seu custo de implementação e por esse tipo de *software* operar com códigos abertos e amplamente conhecidos, sem haver a necessidade de o portal ficar atrelado a uma empresa ou desenvolvedor particular, que no futuro poderia elevar os valores de prestação de serviços, ou, simplesmente, deixar de existir, descontinuando o projeto.

Após esse breve panorama sobre o contexto de acesso e uso da *internet* como espaço de viabilização da *Brasiliana Fotográfica* passo às reverberações causadas após seu lançamento em abril de 2015.

¹⁴⁷ Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4771093E6>>. Acesso em: 14 out. 2019.

5.2 Brasileira Fotográfica: reverberações

Figura 42 - Índios Botocudo: foto 04. Santa Leopoldina, ES, 1909.



Fotografia de Walter Garbe. Acervo Biblioteca Nacional.¹⁴⁸

O portal completou quatro anos em abril de 2019, com mais de 27 milhões de visualizações¹⁴⁹, o que é um número muito expressivo para *sites* de conteúdo cultural. É interessante notar que a *Brasileira Fotográfica* nunca teve um perfil próprio no *Facebook*, mas sempre contou com a divulgação de seus *posts* semanais através das contas de *Facebook* das instituições parceiras. A *Brasileira* já nasceu em meio a uma polêmica e logo nos seus primeiros meses contou também com uma descoberta histórica e virou tema de reportagens de destaque em grandes veículos de comunicação, como o jornal Folha de S. Paulo e o Jornal Nacional da TV Globo. Além de sua divulgação na mídia, membros do portal são frequentemente convidados para palestras, congressos, seminários e encontros ligados à área de acervos, preservação e memória. Para que se compreenda um pouco melhor a trajetória do portal, conto aqui alguns dos episódios que marcaram seu lançamento.

¹⁴⁸ Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=31764>. Acesso em: 26 set. 2018.

¹⁴⁹ Segundo dados dos relatórios gerenciais obtidos junto à Biblioteca Nacional.

No dia 15 de abril de 2015, dois dias antes do lançamento oficial da *Brasiliiana Fotográfica*, foi feita uma publicação no perfil do *Facebook* do Ministério da Cultura (Minc), na qual era anunciado o início das atividades do portal *Brasiliiana Fotográfica*. A foto que ilustrava a publicação é de autoria de Walter Garbe (Figura 44), a mesma que abre este tópico, *Índios Botocudo: foto 04*, de um casal de Índios da etnia Botocudo, em Santa Leopoldina, Espírito Santo, com data de 1909. A mulher está com os seios desnudos, o que motivou a censura da publicação pelo *Facebook* e a consequente revolta do então ministro da cultura Juca Ferreira. Juca deu entrevistas ameaçando processar a rede social e dois dias depois o *Facebook* retirou a censura voltando com a publicação ao ar e com um pedido público de desculpas. A notícia foi publicada na página de notícias da emissora Globo, G1¹⁵⁰, na página do jornalista Edgar Lisboa¹⁵¹, no site Fotos Públicas¹⁵², no Bonde News, que replicou a notícia da Agência Brasil¹⁵³ e no *blog* da Biblioteca Nacional¹⁵⁴. Dentre tantas matérias reproduziu a da Agência Brasil, publicada em 18 de abril de 2015:

CENSURA?

Facebook decide liberar foto de índia nua após ameaça

O Facebook anunciou na noite de sexta-feira (17) que voltou atrás e desbloqueou a foto de índia com seios expostos no perfil do Ministério da Cultura (Minc) na rede social. "Não é fácil encontrar o equilíbrio ideal entre permitir que as pessoas se expressem criativamente e manter uma experiência confortável para a nossa comunidade global e culturalmente diversa", disse em nota a assessoria de imprensa da rede social.

O Minc divulgou durante a tarde que iria entrar com ação na Justiça contra o bloqueio da foto do casal de índios botocudos e levar o assunto a cortes internacionais. O ministro da Cultura, Juca Ferreira, disse que a "censura" foi um desrespeito à legislação brasileira, inclusive à Constituição Federal. (Wilson Dias/Agência Brasil, 18 abr. 2015)¹⁵⁵

Mesmo com a retratação o ministro publicou no site do Minc um artigo destacando a importância de se repensar a cultura digital no Brasil e no mundo:

Há algumas semanas uma foto de um casal de indígenas de peito nu, pertencente ao acervo da *Biblioteca Nacional* e integrante de um projeto de difusão do patrimônio fotográfico brasileiro, foi censurada pelo Facebook. Já havia ouvido relatos de artistas

¹⁵⁰ Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2015/04/novo-portal-disponibiliza-acervo-historico-da-fotografia-nacional.html>. Acesso em: 27 set. 2018.

¹⁵¹ Disponível em: http://www.edgarlisboa.com.br/ministerio-da-cultura-aciona-facebook-por-censurar-foto-de-casal-indigena/956733-_wdo3712/. Acesso em: 27 set. 2018.

¹⁵² Disponível em: <https://fotospublicas.com/o-ministro-da-cultura-juca-ferreiraauncia-agora-a-tarde-que-adotara-medidas-legais-contra-decisao-do-facebook-de-bloquear-fotografia-historica-de-um-casal-de-indios-botocudos/>. Acesso em: 27 set. 2018.

¹⁵³ Disponível em: <https://www.bonde.com.br/economia/tecnologia/facebook-decide-liberar-foto-de-india-nua-apos-ameaca-367204.html>. Acesso em: 27 set. 2018.

¹⁵⁴ Disponível em: <https://blogdabn.wordpress.com/2015/04/22/fbn-i-clipping-portal-brasiliiana-fotografica/>. Acesso em: 27 set. 2018.

¹⁵⁵ Disponível em: <https://www.bonde.com.br/economia/tecnologia/facebook-decide-liberar-foto-de-india-nua-apos-ameaca-367204.html>. Acesso em: 27 set. 2018.

e ativistas sobre casos de censura dentro dessa rede social, mas não achei que eles chegariam ao ponto de censurar o estado brasileiro. Pois censuraram, e nós reagimos, anunciando que os processaríamos com base nas nossas leis e no nosso respeito à Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade Cultural. Antes de decidir pelo processo, cheguei a procurar os gestores do Facebook no Brasil, mas eles se recusaram a rever a censura. Depois do barulho, recuaram. Um recuo tático, como sabemos, pois se trata de prática recorrente. Esse episódio teve várias consequências. Entre elas, reforçou minha convicção de que é preciso repensar a cultura digital e rever o foco do Ministério da Cultura (Minc) nesse campo. (FERREIRA, 07/05/2015)¹⁵⁶

Essa censura é um exemplo de como a arte e a cultura muitas vezes têm sido vistas como manifestações que devem ser mediadas e exibidas em “ambientes adequados” e com indicação etária. Em 2017, aconteceram outros dois casos de censura e repúdio por parte de certos segmentos da sociedade, com relação a exposições que exibiam personagens desnudos. Um deles foi o da exposição *Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira*, que teve que ser desmontada antes do previsto no Centro Cultural Santander, em Porto Alegre, em setembro de 2017, por acusações de incitação à pedofilia¹⁵⁷. As acusações partiram de grupos religiosos e do Movimento Brasil Livre (MBL). Também em setembro de 2017, a performance do artista Wagner Schwartz, no *35º Panorama de Arte Brasileira*, realizado no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), virou alvo das mesmas acusações de incitação à pedofilia após o vídeo de uma criança tocando o pé do artista nu ter sido divulgado. As acusações partiram novamente de movimentos religiosos e do MBL e foram classificadas como “histeria” por um juiz e por um desembargador consultados sobre o caso¹⁵⁸.

Os casos citados acima mostram como há uma postura exageradamente conservadora por parte de uma parcela da sociedade, mesmo quando o tema se refere a arte. Perceber isso tão claramente em pleno século XXI me parece um pouco triste, mas existe um lado positivo que é a promoção de um debate público em torno de tais questões. No caso da *Brasiliiana Fotográfica* o erro do *Facebook* foi grosseiro e a resposta não veio apenas do Ministro Juca Ferreira, mas também de 500 mil usuários que após a volta ao ar da publicação curtiram a foto. Assim, a *Brasiliiana Fotográfica* já nasceu em meio a uma polêmica, que mesmo tendo sido lamentável, deu visibilidade ao portal e atraiu a curiosidade do público. Esse não seria o único debate no qual a *Brasiliiana* se envolveria.

¹⁵⁶ Disponível em: <www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset...juca-ferreira-concede.../10883>. Acesso em: 26 set. 2018.

¹⁵⁷ Matérias disponíveis em: <<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/mostra-queermuseu-e-desmontada-em-porto-alegre-e-deve-sofrer-uma-pausa-ate-ser-reaberta.ghtml>>; <<https://www.pragmatismopolitico.com.br/2017/09/as-imagens-da-exposicao-encerrada-antes-da-hora-pelo-santander.html>>. Acesso em: 26. set. 2018.

¹⁵⁸ Disponível em: <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/interacao-de-crianca-com-artista-nu-em-museu-de-sp-gera-polemica.ghtml>>. Acesso em: 26 set. 2018.

No *post* publicado em 17 de maio de 2015, intitulado *Missa Campal de 17 de maio de 1888*, a pesquisadora Andrea Wanderley identificou a presença de Machado de Assis na fotografia de autoria de Antônio Luiz Ferreira (Figura 45), realizada durante a missa em comemoração à abolição da escravidão, celebrada no Campo de São Cristóvão, no Rio de Janeiro. Em local de destaque, em cima de um palanque, estavam a Princesa Isabel e o Conde D'Eu, além de Machado de Assis e de José do Patrocínio, que até a publicação do *post* não tinham sido notados. Vale ressaltar que a citada fotografia já havia sido utilizada diversas vezes em livros e exposições, mas nunca teve tais presenças indicadas. Abaixo, um trecho do *post*:

A pesquisadora e editora da *Brasiliiana Fotográfica*, Andrea Wanderley, identificou a presença de Machado de Assis na fotografia da Missa Campal de Ação de Graças pela Abolição da Escravatura realizada no dia 17 de maio de 1888, no Campo de São Cristóvão, no Rio de Janeiro. O autor da foto foi Antônio Luiz Ferreira.

A identificação de Machado de Assis foi confirmada por Eduardo Assis Duarte, doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (USP) e professor da Faculdade de Letras da UFMG, que considerou a fotografia um documento histórico da maior importância. Segundo ele, Machado de Assis teve uma “atitude mais ou menos esquiiva na hora da foto, em que praticamente só o rosto aparece, dando a impressão de que procurou se esconder, mas sem conseguir realizar sua intenção totalmente. Atitude esta plenamente coerente com o jeito *encolhido* e de *caramujo* que sempre adotou em público, uma vez que dependia do emprego público para viver e eram muitas as perseguições políticas aos que defendiam abertamente o fim da escravidão.”

[...]

Segundo Ubiratan Machado, jornalista, escritor, bibliófilo e autor do “Dicionário de Machado de Assis”, lançado pela Academia Brasileira de Letras, a identificação de Machado de Assis na foto foi uma dupla descoberta: “Não há dúvida que se trata do Machado, atrás de um senhor de barbas brancas e mil condecorações no peito. O fato do seu rosto estar um pouco escondido não atrapalha em nada a identificação. É o velho mestre, perto de completar 50 anos. Igualzinho ao dos retratos que conhecemos desta fase de sua vida. A segunda revelação é a de Machado ter ido à missa de ação de graças, fato até hoje desconhecido pelos biógrafos. A foto tem ainda outra importância: mostrar que ele se preocupava com a libertação dos escravos, acabando de vez com a idiotice de alguns que afirmam ser ele indiferente ao destino da raça negra no Brasil. É a prova visual da alegria embriagadora que ele sentiu com a abolição, como narra em seu conhecido depoimento (*Gazeta de Notícias*, edição de 14 de maio de 1893, sob o título “A Semana”).¹⁵⁹

A identificação de Machado resultou em outros *posts*: *Machado de Assis vai à missa*, publicado em 29 de maio de 2015, de autoria do professor doutor José Murilo de Carvalho¹⁶⁰; *Missa Campal de 17 de maio de 1888 – Novas identificações*, publicado em 02 de junho de 2015, trazendo novas identificações feitas pelos leitores do portal; *Missa Campal de 17 de maio de 1888 – Mais identificações*, publicado em 17 de maio de 2017, trazendo a mais recente identificação da foto: “[...] do padre baiano José Alves Martins do Loreto (1845-1896), redator e sócio proprietário do jornal *O Apóstolo*. O reconhecimento foi feito pelo leitor Pedro Juarez

¹⁵⁹ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=528>>. Acesso em: 26 set. 2018.

¹⁶⁰ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=915>>. Acesso em: 26 set. 2018.

Pinheiro.”¹⁶¹; e, por fim, *A Brasileira Fotográfica, o Dia da Abolição da Escravatura e Machado de Assis na Missa Campal*, publicado em 11 de maio de 2018¹⁶².

A identificação de Machado também foi tema de matérias publicadas em jornais e *blogs*, como a *Gazeta do Povo*:

Portal reúne fotos digitalizadas de importantes cenas da história do Brasil. Uma das fotos disponíveis na *Brasileira Fotográfica* mostra o escritor Machado de Assis durante missa que celebra a abolição da escravatura. Entendendo a real importância do acervo iconográfico do país, a *Biblioteca Nacional* e o *Instituto Moreira Salles* criaram o portal *Brasileira Fotográfica*, um site que reúne, neste primeiro momento, 2,3 mil fotografias raras de momentos cruciais da nossa história, em um trabalho que quebra as fronteiras entre o público e este acervo centenário e também corrobora o uso da fotografia como documento de pesquisa. (GAZETA DO POVO, 20 de maio de 2015)¹⁶³

A Folha de S. Paulo também publicou matéria sobre a descoberta de Machado de Assis, no dia 19 de maio de 2015. Na versão impressa do jornal a descoberta foi matéria de capa da sessão *Ilustrada*. O que possivelmente chamou a atenção do corpo editorial do *Jornal Nacional*, pois sua equipe já havia gravado uma matéria na *Biblioteca Nacional* no dia do lançamento do portal, mas não a colocou no ar, no entanto, no mesmo dia em que a *Folha* publicou a matéria o *JN* também exibiu a sua¹⁶⁴. No final da edição do *JN* o portal saiu do ar por excesso de acessos.

A matéria da *Folha* trouxe alguns dados que corroboraram com a presença de Machado na missa, como o fato de ele ter escrito crônicas sobre a missa e o tema da escravidão; e as confirmações já citadas de Eduardo de Assis Duarte e de Ubiratan Machado, mas trouxe também alguns outros depoimentos:

“Não bato o martelo de que é o Machado, mas realmente parece muito com ele”, diz Valentim Facioli, professor aposentado da USP, dono da Editora Nankin e pesquisador de Machado há 50 anos. “Se for realmente ele é mais uma prova para desqualificar as bobagens de que Machado era indiferente à escravidão. Sempre foi um abolicionista, mas à moda dele, sem militar em grupos ou comícios”. “Parece realmente o Machado daquele período,” diz o inglês John Gledson, outro estudioso do autor. “Me surpreende que ele estivesse tão perto da princesa. Ele não era exatamente membro da elite, embora já fosse famoso na época.” (FOLHA DE S.PAULO, 19/05/2015)¹⁶⁵

Tanto Valentim Facioli como John Gledson não afirmam ser de fato Machado, mas acreditam que seja bem factível que ele estivesse lá. Andrea Wanderley não se baseou somente na ampliação da fotografia e nos depoimentos dos pesquisadores e do biógrafo de Machado,

¹⁶¹ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=8222>>. Acesso em: 26 set. 2018.

¹⁶² Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=12179>>. Acesso em: 26 set. 2018.

¹⁶³ Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/portal-reune-fotos-digitalizadas-de-importantes-cenas-da-historia-do-brasil-084jym4mpalsx1kbzmmgwpw8m/>>. Acesso em: 26 set. 2018.

¹⁶⁴ Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/4193117/>>. Acesso em: 11 set. 2018.

¹⁶⁵ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/05/1630720-pesquisa-identifica-machado-de-assis-em-foto-historica-sobre-abolicao.shtml>>. Acesso em: 11 set. 2018.

ela pesquisou na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional para encontrar notícias de época que fossem nessa direção, o que também foi citado no mesmo *post* de 17 de maio de 2015:

É a prova visual da alegria embriagadora que ele sentiu com a abolição, como narra em seu conhecido depoimento (Gazeta de Notícias, edição de 14 de maio de 1893, sob o título “A Semana”).

Machado de Assis participou também, no dia 20 de maio de 1888, do préstito organizado pela Comissão de Imprensa para celebrar a Abolição. Na ocasião, ele desfilou no carro do fundador da Gazeta de Notícias, o Sr. Ferreira de Araújo (1848 – 1900) (Gazeta de Notícias, edição de 21 e 22 de maio de 1888, na última coluna). Antes dessas festividades, Machado havia sido agraciado com a Imperial Ordem da Rosa, que premiava civis e militares que houvessem se destacado por serviços prestados ao Estado ou por fidelidade ao imperador.¹⁶⁶

Para os curadores da *Brasiliiana Fotográfica* esse debate envolvendo interlocutores que têm um grande alcance junto à sociedade é um exemplo do que se espera que aconteça quando fontes documentais históricas são disponibilizadas e acessadas livremente. É interessante pensar se Machado poderia mesmo ter estado lá e porque estaria ou deixaria de estar. A historiadora Lilia Schwarcz provavelmente também se fez essa pergunta e em entrevista ao jornalista Maurício Meireles do jornal Folha de S. Paulo apontou para uma possível montagem na imagem:

Descoberta e anunciada com alarde em 2015, a imagem que mostra Machado de Assis na missa campal pela abolição da escravatura, em 1888, é uma montagem, diz a historiadora Lilia Moritz Schwarcz. Para ela, a cabeça do autor foi colocada ali artificialmente.

"Era uma técnica comum na época", diz, destacando que as cabeças das personalidades presentes estão encaixadas de forma "artificial" nos dorsos, e que há desproporção entre várias figuras. (Folha de S.Paulo, 27/05/2017)¹⁶⁷

O debate prosseguiu, a fotografia original voltou a ser analisada e não foi encontrado nenhum indício de montagem. O IMS publicou em seu *blog*, no dia 05 de junho de 2017, um esclarecimento sobre a imagem, do qual transcrevo um trecho abaixo:

O original de época em papel, assinado pelo fotógrafo, tem 28,5cm x 51,5cm. A foto é panorâmica. Abarca a multidão de milhares de pessoas que compareceu à missa. Seu foco não é o palanque que está no canto esquerdo da imagem onde ficaram a Princesa Isabel e um conjunto de personalidades. Neste conjunto, figura o rosto de Machado de Assis, que mede no original aproximadamente 5 milímetros. Tomar a parte pelo todo leva a grave equívoco. [...]

A implantação no original da foto de vários rostos em corpos que supostamente não lhes pertenciam seria impossível sem deixar vestígios. E não há vestígios. A imagem

¹⁶⁶ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=528>>. Acesso em: 11 set. 2018. Os links para as matérias de jornal citadas no *post* estão disponíveis em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_03&PagFis=8233> e <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&PagFis=13811>. Acesso em 11 set. 2018.

¹⁶⁷ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/mauricio-meireles/2017/05/1887767-foto-de-machado-de-assis-na-missa-da-abolicao-e-montagem-diz-historiadora.shtml>>. Acesso em: 11 set. 2018.

mostra que todas as passagens e gradação de tons entre os rostos ali registrados são contínuas e sem nenhuma evidência de montagem.¹⁶⁸

Figura 43 - Missa campal celebrada em ação de graças pela Abolição da escravidão no Brasil. Campo de São Cristóvão, RJ, 17/05/1888.



Fotografia de Antonio Luiz Ferreira. Coleção Dom João de Orleans e Bragança/Acervo Instituto Moreira Salles.¹⁶⁹

Reproduzo abaixo duas imagens em *close* feitas a partir da fotografia original (Figura 43) e destacados no *blog* do IMS:

Figura 44 - Detalhe do palanque da Figura 43.

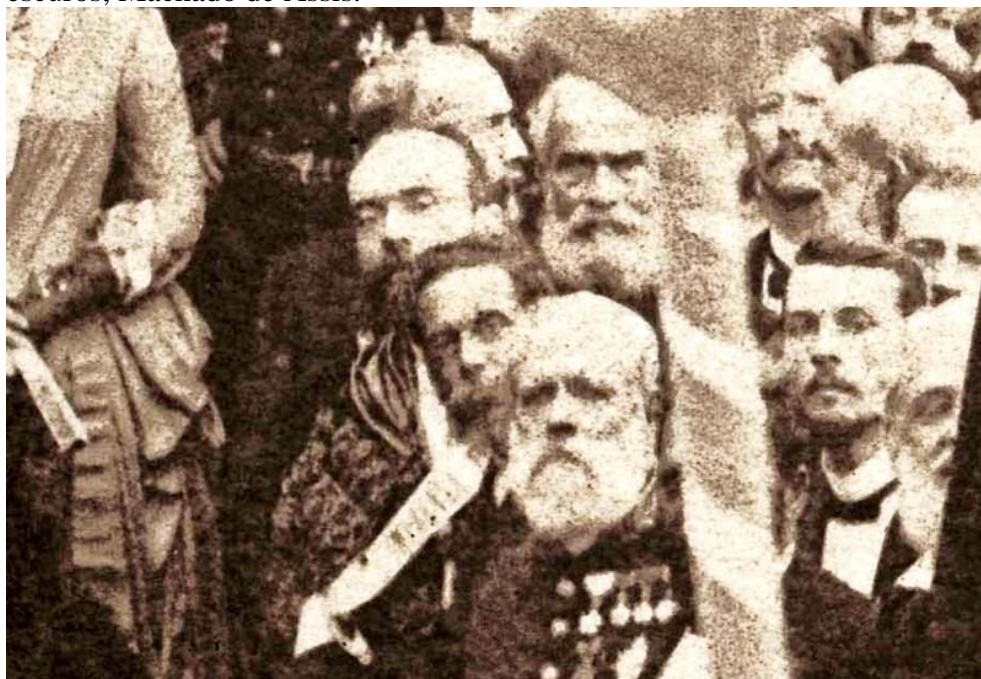


Fotografia de Antonio Luiz Ferreira. Coleção Dom João de Orleans e Bragança/Acervo Instituto Moreira Salles.

¹⁶⁸ Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/a-foto-em-foco/>>. Acesso em: 11 set. 2018.

¹⁶⁹ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/1795>>. Acesso em: 11 set. 2018.

Figura 45 - Detalhe do palanque da Figura 43. Ao centro, de barba e cabelos escuros, Machado de Assis.



Fotografia de Antonio Luiz Ferreira. Coleção Dom João de Orleans e Bragança/Acervo Instituto Moreira Salles.

Após acompanhar todo esse debate, eu, particularmente, acredito que Machado estava na fotografia, mas o objetivo aqui não é provar sua presença e sim mostrar como um tema tão relevante veio à tona a partir da *Brasiliiana Fotográfica* e do trabalho de pesquisa empregado em seus *posts* por Andrea Wanderley e por outros colaboradores. Também é interessante notar que tanto o caso de censura da fotografia do casal de indígenas da etnia Botocudo (Figura 44) pelo *Facebook* como a polêmica envolvendo a identificação de Machado de Assis na missa campal em ação de graças pela abolição da escravatura no Brasil (Figura 45) foram incidentes que movimentaram parte da sociedade e dos veículos de comunicação e que de alguma maneira trouxeram visibilidade ao nome do portal *Brasiliiana Fotográfica*, o que da minha perspectiva é extremamente positivo. Essa visibilidade trouxe também muitos convites para que os integrantes da equipe da *Brasiliiana* falassem em diversos eventos, sobre suas funcionalidades e acervo, para além dos dois temas aqui debatidos, o que pode se explicar pela riqueza de seu acervo em constante expansão.

5.3 As publicações da *Brasiliiana Fotográfica*

Figura 46 – Do natural ao construído: o Rio de Janeiro na fotografia de Marc Ferrez. *Post* publicado na *Brasiliiana Fotográfica*.



Autoria de Andrea Wanderley, publicado em 19/12/2016.¹⁷⁰

As publicações ou *posts*, como podem ser chamadas essas *short stories*, correspondem a basicamente 5 categorias: análise de documento; biografia; cronologia; curadoria; e efeméride. Muitos internautas acompanham semanalmente as postagens, que chegam a ter centenas de curtidas e compartilhamentos nas redes sociais. O sucesso dessas publicações é creditado pela equipe da *Brasiliiana Fotográfica* ao fato de serem, em geral, textos curtos, com linguagem coloquial, informações históricas, com as quais os leitores já têm alguma intimidade, e ao caráter atraente das imagens. Segundo Flávio Pinheiro: “Você acha que colocar tudo disponível na *internet* é o máximo que você pode fazer? Não, não é. Você tem que guiar o público, mostrar para ele, pegar pela mão e é isso o que ele quer.”¹⁷¹ Sergio Burgi compartilha desse ponto de vista com Flávio, o que ficou expresso em sua entrevista:

É essa a questão, você precisa trabalhar mais a informação de contextualização, levar um pouco pela mão o pesquisador dentro desse universo de representantes digitais, de conteúdo, e, ao mesmo tempo, desenvolver plataformas em que as pessoas se engajem. A relação de engajar a audiência ela é muito dependente da relação que você estabelece e que é de interface. Esse reconhecimento de que a gente está em um processo de alimentação de muito conteúdo digital, mas que ao mesmo tempo tem ainda questões bastante abertas sobre como é que esse conteúdo está presente, trafega e tal. Isso é um dado fundamental. (BURGI, 2018, f. 11)

As publicações semanais da *Brasiliiana* trazem pequenas narrativas que nos remetam a questões aparentemente simples, muito comumente abordadas em crônicas literárias: Como era

¹⁷⁰ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=7021>>. Acesso em: 13 out. 2019.

¹⁷¹ Fala de Flávio Pinheiro citando a *Brasiliiana Fotográfica* em reunião a propósito do portal *Crônica Brasileira*, que foi ao ar no segundo semestre de 2018.

essa rua? Como era a cidade? Como as pessoas se vestiam? Que meio de transporte usavam? Mas são exatamente questões como essas que estimulam o leitor a refletir sobre seu passado e a estabelecer conexões diversas. Para Benjamin o sentido da vida do narrador se revela com a morte: “A morte é a sanção de tudo que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade.” (BENJAMIN, 1985, p. 208) O que pode ser aplicado às fotografias, pois penso que é partir da “morte” de um tempo, da cidade como ela era e das pessoas que nela habitavam, que surge a autoridade e o sentido de se constituir uma *Brasiliiana*, como um grande “álbum de fotografias” da história de um período do Brasil. Desta forma, assim como o narrador que “[...] pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia)” (BENJAMIN, 1985, p. 221), a *Brasiliiana Fotográfica* disponibiliza um acervo fotográfico formado a partir de muitas vidas e trajetórias, que pode servir tanto ao “cronista” como a outros destinos.

5.4 A reação do público

Sobre os usuários que entram em contato por *e-mail*, aproveito para destacar que o público da *Brasiliiana Fotográfica* não se concentra apenas na região sudeste do Brasil, os contatos têm sido muito diversificados. Pedidos para correção e ampliação de legendas de fotos da cidade de Belém do Pará foram enviados por um professor residente local, que muito cooperou com a *Brasiliiana*. Outros contatos de Brasília, Espírito Santo, Goiás, Igarassu, Recife, Salvador, Rio de Janeiro, Paquetá e São Paulo, também foram realizados. Dentre eles, destaco o de uma mulher que alegava não estar conseguindo se conectar ao portal como usuária cadastrada. Ela enviou seu telefone (DDD 95) e entrei em contato. Ao ligar para ela, perguntei a finalidade de sua pesquisa. Disse ser universitária, realizando o trabalho de conclusão de curso em busca de imagens na *Brasiliiana Fotográfica* para tal. Ainda curiosa com o “DDD 95”, perguntei de onde falava e me surpreendi com a resposta: Roraima. Não me contive e disse a ela, em nome do portal, que estávamos muito felizes com seu acesso e interesse, mas logo me dei conta de que estava surpresa com algo que deveria ser normal no contexto de pesquisas *on-line*.

Em setembro de 2019 um usuário do estado de Pernambuco enviou um *e-mail* com o seguinte texto: “Prezados, a igreja desta imagem é a Igreja do Carmo do Recife.” Existe uma Igreja do Carmo em Olinda e uma em Recife e após pesquisa pudemos constatar que o usuário estava correto. A correção foi realizada e agradecemos a ele pela colaboração. Em geral, todos os *e-mails* endereçados à *Brasiliiana Fotográfica* são prontamente respondidos, os remetentes

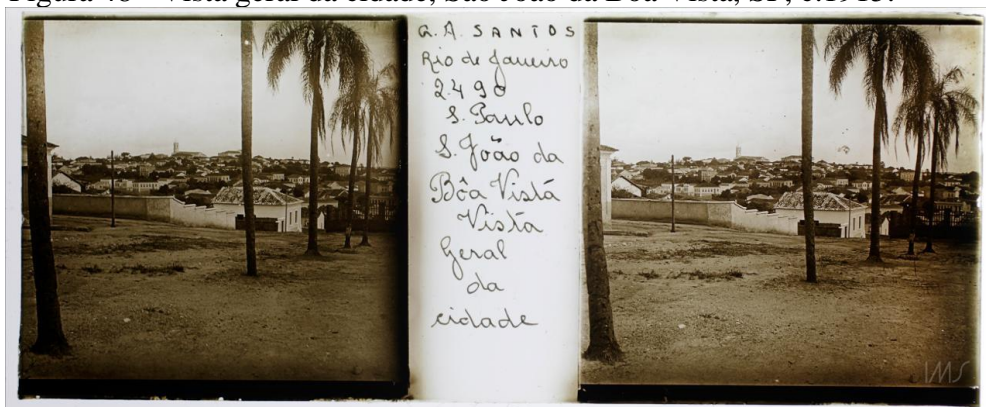
se mostram satisfeitos respondendo com agradecimentos e, algumas vezes, estabelecem uma relação de colaboração com o portal. Esse é o caso do usuário que chamarei aqui de Luiz, que escreveu inicialmente perguntando se tínhamos fotografias de sua cidade, São João da Boa Vista, São Paulo, no acervo da *Brasiliana* e como poderia ter acesso a elas. Ao pesquisar no acervo do portal constatei que não tinha nada dessa cidade, mas pesquisando também no acervo do Instituto Moreira Salles encontrei quatro fotografias estereoscópicas de Guilherme Santos que reproduzo abaixo:

Figura 47 - Teatro, São João da Boa Vista, SP, c.1915.



Fotografia de Guilherme Santos. Coleção Guilherme Santos/Acervo Instituto Moreira Salles.¹⁷²

Figura 48 - Vista geral da cidade, São João da Boa Vista, SP, c.1915.



Fotografia de Guilherme Santos. Coleção Guilherme Santos/Acervo Instituto Moreira Salles.¹⁷³

¹⁷² Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/7064>>. Acesso em: 10 out. 2019.

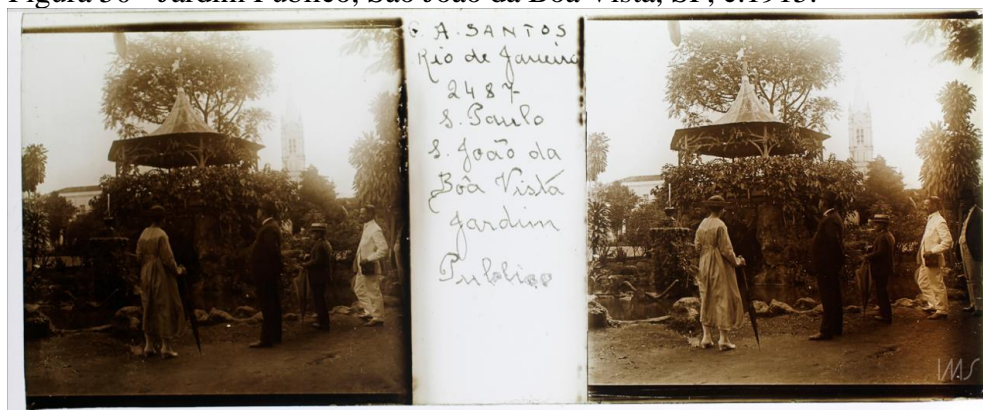
¹⁷³ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/7063>>. Acesso em: 10 out. 2019.

Figura 49 - Antiga Igreja Matriz, atual Igreja do Rosário, São João da Boa Vista, SP, c.1915.



Fotografia de Guilherme Santos. Coleção Guilherme Santos/Acervo Instituto Moreira Salles.¹⁷⁴

Figura 50 - Jardim Público, São João da Boa Vista, SP, c.1915.



Fotografia de Guilherme Santos. Coleção Guilherme Santos/Acervo Instituto Moreira Salles.¹⁷⁵

As fotografias: *Teatro*, *Vista geral da cidade*, *Antiga Igreja Matriz* e *Jardim Público* fazem parte de um conjunto de cerca de 3.000 estereoscópias, em chapas de vidro, no formato 4,5 x 11 cm, pertencentes a Coleção Guilherme Santos¹⁷⁶. Apenas 160 delas se encontram disponíveis na *Brasiliana Fotográfica*, no caso dessas quatro fotografias elas não estavam catalogadas e ao longo de uma troca de oito *e-mails* com Luiz foi possível confirmar suas localizações e datas. A fotografia *Antiga Igreja Matriz*, por exemplo, possui a inscrição “A Matriz Velha”, que Luiz disse não conhecer. Ele procurou a paróquia local e logo me respondeu que se tratava da atual Igreja do Rosário, que ele não fazia ideia de que tivesse sido a Matriz da cidade e que a imagem é anterior a sua reforma, realizada em 1918. Luiz contribuiu com a datação das imagens e para confirmar o local de onde foi tomada a fotografia *Vista geral da*

¹⁷⁴ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/7061>>. Acesso em: 10 out. 2019.

¹⁷⁵ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/7062>>. Acesso em: 10 out. 2019.

¹⁷⁶ Mais informações sobre Guilherme Santos disponíveis em: <<https://ims.com.br/titular-colecao/guilhermesantos/>>. Acesso em 13 out. 2019.

cidade foi até a rua Rangel Pestana e de lá tirou uma fotografia semelhante, com algumas casas ainda preservadas.

Os *e-mails* foram trocados com Luiz entre os meses de julho e agosto de 2019 e em um deles Luiz diz que as quatro fotografias foram compartilhadas na comunidade do *Facebook* "Memória Sanjoanense"¹⁷⁷, com os devidos créditos. É interessante notar que foi estabelecida uma relação de troca, Luiz foi à Igreja do Rosário, ao Arquivo Municipal e à rua Rangel Pestana; para ele era importante que as informações estivessem “corretas” e que sua cidade estivesse devidamente representada na *Brasileana Fotográfica*.

Outro usuário, que aqui chamarei de Aldo, também manifestou interesse em ver mais fotografias de sua cidade: “Boa tarde. Sou professor de história e artes. Pesquiso sobre minha cidade, Igarassu. Descobri por um amigo uma fotografia do Sr. Stahl onde minha cidade aparece. Gostaria de saber se existem outras imagens como a que está em seu site oficial sobre Igarassu.”¹⁷⁸ O contato foi realizado em 2017, a fotografia a que Aldo se refere é denominada *Vista parcial da cidade de Igarassu*, realizada por Augusto Stahl em 1858. É uma fotografia muito rara, por sua idade, 161 anos, e por seu bom estado de conservação. Infelizmente, até agora não foram encontradas outras fotografias da cidade nesse período. O que foi respondido a Aldo.

Figura 51 - Vista parcial da cidade de Igarassu, PE, 1858.



Fotografia de Augusto Stahl. Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/memoriasanjoanense/>>. Acesso em 12 ago. 2019.

¹⁷⁸ *E-mail* recebido pelo endereço disponível na *Brasileana Fotográfica* em 29 de março de 2017.

¹⁷⁹ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2348>>. Acesso em: 10 out. 2019.

Outros contatos avançaram parcialmente, como o da usuária aqui designada como Sandra. Ela nos escreveu solicitando uma correção: “Prezados. A imagem do site que apresenta como identificação ‘Parque da Residência’, em Belém, na verdade é do Bosque Rodrigues Alves.”

Figura 52 - Bosque Rodrigues Alves, Belém, PA, c.1910.



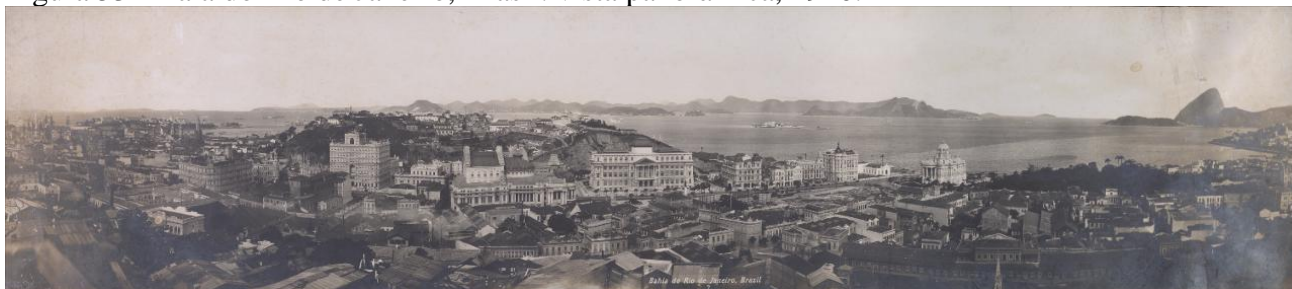
Autoria não identificada. Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles.¹⁸⁰

A informação foi checada e logo me deparei com outras três fotografias que estavam identificadas como sendo do Parque da Residência. Aproveitei para perguntar: “Olá Sandra, boa tarde! Obrigada por sua mensagem. Corrigi a informação da fotografia com o pórtico de entrada, mas fiquei na dúvida com relação a outras 3. Estou enviando em anexo, poderia me confirmar a identificação delas também, por favor?”. Um mês depois Sandra me respondeu dizendo não estar certa sobre a localização das fotografias, pois elas eram da parte interna do parque. Os *e-mails* foram trocados entre 13 de junho e 24 de julho de 2019.

Outros usuários enviaram *e-mails* perguntando sobre as duas imagens que aparecem em alternância ilustrando a página de entrada da *Brasiliana Fotográfica*. São elas:

¹⁸⁰ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2194>>. Acesso em: 10 out. 2019.

Figura 53 - Baía do Rio de Janeiro, Brasil: vista panorâmica, 1910.



Fotografia de A. Ribeiro. Acervo Biblioteca Nacional¹⁸¹

Figura 54 - Partida para a colheita do café com carro de boi, Vale do Paraíba, c. 1885.



Fotografia de Marc Ferrez. Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles.¹⁸²

Bahia do Rio de Janeiro e Partida para a colheita do café com carro de boi. São fotografias que para além de seus títulos retratam um contexto mais amplo. A primeira traz a Bahia de Guanabara, praticamente em segundo plano, assim como o Pão de Açúcar, ao fundo e à direita; em primeiro plano, ao longo da recém-inaugurada Avenida Central, hoje Rio Branco, estão o Theatro Municipal, a Biblioteca Nacional, ainda com o Morro do Castelo atrás dela, e o Palácio Monroe. O que extrapola muito seu título e que permite diversas análises. Já a segunda

¹⁸¹ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2857>>. Acesso em: 14 out. 2019.

¹⁸² Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/5451>>. Acesso em: 14 out. 2019.

fotografia tem um título quase poético *Partida para a colheita do café com carro de boi*, mas trata do tema da escravidão; foi tirada cerca de 3 anos antes da abolição da escravatura e possivelmente retrata indivíduos escravizados. Nela, o que chama a atenção, quando aplicamos o recurso de zoom disponível na *Brasiliana*, é que todos estão descalços, com exceção do homem branco, de bigode e chapéu, na parte esquerda da fotografia, o que indica que provavelmente se trata de um feitor ou capataz. Na mesma fotografia, à direita, podemos ver uma mulher e dois homens brancos, que podem ser imigrantes italianos, também eles descalços.

Apesar da riqueza de detalhes e informações das imagens, foi possível notar que grande parte dos usuários prioriza seu aspecto plástico, como no *e-mail* do usuário, aqui denominado Paulo, de 27 de abril de 2017, sobre a fotografia *Bahia do Rio de Janeiro*:

Bom dia.
 Belíssimo acervo. Parabéns.
 Uma pergunta:
 Em que coleção se encontra a fotografia acima? Em que coleções estão as melhores fotos panorâmicas do Rio anteriores a 1910?
 Muito obrigado,
 Paulo

O estímulo a uma reflexão crítica sobre as fotografias pode ser dado nos *posts* da *Brasiliana Fotográfica*, em exposições, reportagens, congressos, seminários, palestras que discutam o tema e por professores que venham a fazer uso das imagens em sala de aula. Não existe como controlar a interpretação e o uso que as pessoas dão às imagens. A leitura das fotografias pelo viés estético não pode ser desconsiderada como uma possibilidade de imersão, pois ela propicia uma primeira porta de entrada para que sejam conhecidas, apreciadas e debatidas. Outro elemento importante é o reconhecimento que o usuário estabelece com as fotografias ao ver lugares familiares para ele. Nesse sentido, a expansão do acervo da *Brasiliana Fotográfica* com conteúdo de outras regiões do país ampliaria esse reconhecimento a um maior número de lugares e pessoas, tarefa da qual ainda falta muito por realizar.

Foi somente em outubro de 2019 que a *Brasiliana Fotográfica* estabeleceu a primeira parceria com uma instituição do nordeste brasileiro, a Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ). No *post* publicado na *Brasiliana* em 10 de outubro de 2019 anunciando a entrada da (FUNDAJ), a historiadora Albertina Malta, servidora da Fundação e responsável pela Coordenação de Documentação e Pesquisa, vinculada à Coordenação-Geral de Estudos da História Brasileira Rodrigo Melo Franco de Andrade (Cehibra), escreve que:

A Fundação Joaquim Nabuco passa a integrar, com alegria, o projeto *Brasiliana Fotográfica* desenvolvido pelo Instituto Moreira Salles e pela Fundação Biblioteca Nacional. Essa parceria possibilita a ampliação dos canais de divulgação de acervos

fotográficos brasileiros que contém informações preciosas para a recuperação visual do passado, além de revelarem a produção de artistas muitas vezes desconhecidos.¹⁸³

Acredito que esse é o caminho a ser seguido com outras instituições de diferentes estados brasileiros e que em alguns anos seu acervo será de fato ampliado.

5.5 Acervos disponibilizados: direitos e questionamentos

Quando é dado acesso público aos acervos, um maior número de pessoas passa a consultá-los e como resultado disso algumas questões se colocam. A primeira delas é o aumento no número de solicitações de licenciamento de imagens para usos acadêmicos, projetos expositivos, publicações, decoração e colecionismo. Os profissionais que recebem esses pedidos no Instituto Moreira Salles e na Biblioteca Nacional, Thaiane Koppe e Vinícius Martins, relataram um grande aumento de solicitações depois das iniciativas de disponibilização de acervos *on-line* de ambas as instituições. Junto com essa demanda vêm também os questionamentos sobre os direitos de uso e propriedade das imagens.

A lei brasileira de direitos autorais (Lei 9.610/98, doravante “LDA”) data de 1998 e prevê que as obras protegidas em seu âmbito geram para seu autor o surgimento de dois feixes de direitos tão logo uma obra protegida por direitos autorais seja criada: os de natureza moral e os de natureza patrimonial. Os primeiros têm por objetivo primordial vincular o autor à sua criação, tendo natureza extrapatrimonial. Já os direitos ditos patrimoniais são aqueles que autorizam a exploração econômica da obra criada. Por diversos motivos, que serão a seguir discutidos, os direitos patrimoniais vigoram por determinado período, ao fim do qual se extinguem. O tempo padrão de vigência dos direitos autorais patrimoniais no Brasil é hoje de 70 anos contados a partir de 1º de janeiro do ano subsequente ao da morte do autor.

No entanto, não é este o prazo de proteção de que gozam os fotógrafos. De acordo com o art. 44 da LDA, “o prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre obras audiovisuais e fotográficas será de 70 (setenta) anos, a contar de 1º de janeiro do ano subsequente ao de sua divulgação” (grifamos). Isso significa, portanto, que fotografias publicadas em 1937 estariam, de acordo com o previsto na LDA, aparentemente fora do âmbito de proteção dos direitos autorais (patrimoniais) desde 2008. (BRANCO, 2011, p. 02)

De acordo com a lei brasileira o direito patrimonial deixa de existir 70 anos após a divulgação inicial da imagem mas o direito moral acompanha a obra para sempre, sendo necessário dar os devidos créditos ao seu autor. Nesse sentido, os descendentes e detentores dos acervos podem a qualquer momento acionar a justiça, caso entendam que não houve a adequada apresentação dos créditos, ou que foi feito um uso indevido da fotografia, como associá-la a campanhas entendidas como racistas, por exemplo. Os direitos morais também podem estar associados a questões de foro íntimo, que reivindicuem as fotografias, cartas e documentos

¹⁸³ Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=16353>>. Acesso em: 13 out. 2019.

como parte de memórias afetivas subtraídas de famílias e de seus ancestrais. Esse é o caso de Tamara Lanier, que encontrou na *internet*, no acervo da *Harvard University* a fotografia de seu tataravô.

O caso se tornou público em 20 de março de 2019, na matéria distribuída pela agência Reuters, publicada pelos jornais *New York Times*, *Washington Post* e pela Revista Exame. O texto noticiava um processo judicial movido pela americana Tamara Lanier reivindicando a posse das fotografias e acusando *Harvard* de ter tido lucros com a manutenção e utilização das imagens de seu tataravô e de outros indivíduos escravizados em aulas que defendiam a teoria nefasta da inferioridade racial. A matéria na Exame:

A descendente de um escravo norte-americano entrou com um processo nesta quarta-feira contra a Universidade de Harvard para obter a posse de fotos de seu tataravô que a escola encomendou em 1850 em nome de um professor que tentava provar a inferioridade de pessoas negras.

As fotos, que retratam um homem negro chamado Renty e sua filha Delia, foram tiradas como parte de um estudo do professor de Harvard Louis Agassiz e estão entre as primeiras fotos de escravos norte-americanos das quais se tem conhecimento.

Atualmente, elas são mantidas no Museu Peabody de Arqueologia e Etnografia do campus de Cambridge, Massachusetts, da Universidade de Harvard.

Um representante de Harvard afirmou que não iria comentar e disse que a universidade ainda não havia recebido a queixa.

Tamara Lanier de Norwich, Connecticut, que afirma ser tataraneta de Renty, acusou Harvard de celebrar o ex-professor que estudava uma “pseudociência racista” e de lucrar com as fotos, que foram tiradas sem o consentimento de Renty e de sua filha. (REVISTA EXAME, 20 mar. 2019)¹⁸⁴

O *Washington Post* publicou como título da matéria: “Harvard é acusado de manter e lucrar com imagens de escravos.” (*Washington Post*, 2019, tradução nossa)¹⁸⁵ Segundo a reportagem, Lanier descobriu as fotografias com a ajuda de uma amiga pesquisando na internet. Ela quer que a universidade devolva as fotografias e pague uma indenização a sua família. São daguerreótipos datados de 1850, considerados alguns dos mais antigos produzidos nos Estados Unidos e tratados como preciosidades pelo Museu *Peabody* de Arqueologia e Etnografia, atual detentor das imagens. Segundo a matéria do *Post*:

O caso ocorre em um momento em que muitas universidades - incluindo Harvard - estão se empenhando para conhecer seu passado e fornecer uma avaliação mais completa do papel que as pessoas escravizadas e o dinheiro proveniente do comércio de escravos tiveram nos seus primeiros anos. Algumas escolas também estão investigando e reconhecendo o trabalho realizado por professores para promover a supremacia branca.

¹⁸⁴ Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/mundo/harvard-e-processada-por-foto-de-escravo-feita-para-provar-inferioridade/>>. Acesso em: 25 mar. 2019.

¹⁸⁵ Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/education/2019/03/20/harvard-accused-lawsuit-seizing-profiting-images-slaves/?noredirect=on>>. Acesso em: 25 mar. 2019.

O caso reflete a dificuldade que os afro-americanos enfrentam em buscar informações sobre seus antepassados e as dolorosas descobertas que às vezes fazem. (WASHINGTON POST, 20 mar. 2019, tradução nossa)¹⁸⁶

Tamara Lanier relata que tentou contato com o Museu *Peabody* diversas vezes, mas que não foi levada à sério, questionaram a comprovação de sua genealogia e por *e-mail* recebeu uma mensagem de Rachael Dane, porta-voz de *Harvard*, dizendo que, devido à importância e raridade das fotografias, estas só poderiam ser vistas duas vezes por ano. Essa declaração revoltou Lanier, lembrando os tempos de escravidão no qual os escravizados não tinham posses.

Nesse sentido, o *New York Times* trouxe a chamada: “Quem deve possuir as fotos de escravos? Os descendentes, e não Harvard, afirma uma ação judicial.” (*New York Times*, 2019, tradução nossa)¹⁸⁷ A matéria também cita que as fotografias de Renty e Delia, pai e filha, foram produzidas com o intuito de defender teses de inferioridade racial. A matéria termina trazendo a citação de Tamara Lanier: “Essas foram nossas histórias para dormir.”

A discussão sobre a posse e uso das fotografias de Renty e Delia pode ser extrapolada a praticamente todos os centros de memória e documentação, pois muitas fotografias e documentos foram produzidos durante o período da escravidão, que no Brasil se estendeu até 1888. São fotografias que retratam indivíduos em atividades cotidianas, banalizando a prática da escravidão, e até os dias de hoje exibidas sem a devida crítica e contextualização.

Outro ponto levantado por Lanier é com relação ao lucro financeiro que a Universidade teve com a posse e uso das fotografias. No caso, são duas as possibilidades de lucro: a primeira, pela propriedade das fotografias, que significa um valor em dinheiro que pode variar de acordo com sua raridade e com o conteúdo retratado. As fotografias em questão são muito valiosas, pois são consideradas alguns dos primeiros daguerreótipos realizados nos Estados Unidos e retratam pessoas que foram vítimas da escravidão. Se essas fotografias fossem a leilão elas não alcançariam as mesmas cifras de um Picasso, por exemplo, mas arrecadariam um valor significativo, sendo portanto um bem com valor monetário. A segunda é com relação ao seu uso, já que por vezes foram exibidas nas aulas de Harvard, uma universidade privada, que usou as fotografias como um recurso de ensino. Mesmo no Museu *Peabody*, estando expostas ou não, elas representam parte de sua coleção e contribuem para o valor global de seu acervo.

No caso da *Brasiliiana Fotográfica*, seus acervos também podem ser pensados em termos de importância monetária, pois abrangem coleções com valores inestimáveis do ponto

¹⁸⁶ Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/education/2019/03/20/harvard-accused-lawsuit-seizing-profiting-images-slaves/?noredirect=on>>. Acesso em: 25 mar. 2019.

¹⁸⁷ *New York Times*, matéria publicada em 20/03/2019, tradução nossa. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/03/20/us/slave-photographs-harvard.html>>. Acesso em: 25 mar. 2019.

de vista histórico, mas estimáveis do ponto de vista financeiro. Um exemplo disso foi o caso da série de 98 fotografias, de autoria do fotógrafo alemão Albert Frisch, realizada durante expedição na Amazônia, entre os anos de 1867 e 1868. Elas foram leiloadas na Sotheby's, em Nova York, no dia 03 de outubro de 2019, e o lote foi arrematado pelo Instituto Moreira Salles por cerca de 329 mil reais¹⁸⁸. Arquivos, bibliotecas e museus são valorizados pela importância de seus acervos e muitas vezes cobram taxas de reprodução e tratamento digital de seus usuários. O que não incluindo direitos autorais para obras em domínio público é permitido pela lei brasileira. Em minha experiência trabalhando nessas instituições e em constante diálogo com os colegas da área, vejo que esses valores são pouco representativos em seus orçamentos e que por isso poderiam ser repensados e talvez até extintos. Com a opção de consulta *on-line* que a *Brasiliiana Fotográfica* oferece, grande parte dos pesquisadores pode fazer uso das imagens da maneira como estão disponibilizadas, em baixa e média resolução¹⁸⁹, apenas citando seus créditos, como fizemos ao longo desta tese.

A construção e disponibilização de repositórios digitais *on-line* pode representar também a criação de um espaço de luta, denúncia, mobilização e reivindicação por parte de certo segmento da sociedade. Esse é o exemplo do *Digital Gateway SNCC*¹⁹⁰, que reúne documentos, fotografias e vídeos referentes à memória do Comitê Coordenador Não-Violento de Estudantes (SNCC)¹⁹¹. O portal é o resultado de um projeto criado pelo Centro de Estudos Documentais da Universidade de *Duke*, na Carolina do Norte, Estados Unidos, em parceria com membros da comunidade, que defenderam a igualdade de direitos civis para brancos e negros na década de 1960, e com seus descendentes.

Nos últimos anos tem se tornado uma tendência a incorporação de discursos outros que não só os “oficiais” por parte de museus, arquivos, centros culturais e universidades. A construção de arquivos memoriais conjuntamente com a comunidade de indivíduos que participou de determinado evento ou período histórico é o caso do portal digital SNCC. Wesley Hogan, diretora do Centro de Estudos Documentais da Universidade de *Duke*, em conferência realizada na Universidade Federal do Rio de Janeiro¹⁹² intitulada “A construção horizontal de

¹⁸⁸ Segundo a matéria: *Fotos do século 19 mostram Amazônia intocada e são vendidas por R\$ 329 mil*, publicada no portal UOL, em 10 out. 2019. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/meio-ambiente/ultimas-noticias/redacao/2019/10/05/fotos-de-uma-amazonia-intocada-no-seculo-19-sao-leiloadas-por-r-329-mil.htm>>. Acesso em: 13 out. 2019.

¹⁸⁹ As imagens da *Brasiliiana Fotográfica* são disponibilizadas em JPG a 300 ppi, o que não atende ao uso para reproduções em exposições e para ampliações em grande formato.

¹⁹⁰ Disponível em: <<http://snccdigital.org>>. Acesso em: 11 out. 2019.

¹⁹¹ Tradução nossa. Título original: The Student Nonviolent Coordinating Committee.

¹⁹² Conferência realizada em 28 de fevereiro de 2018, no Colégio Brasileiro de Altos Estudos da UFRJ. Wesley Hogan também é autora do livro *Many Minds, One Heart*, que trata da história do movimento Comitê Coordenador Não-Violento de Estudantes (SNCC).

arquivos com ativistas: História de dentro para fora e de baixo para cima”, relata seu trabalho junto ao SNCC para a construção de um arquivo memorial com interface de difusão eletrônica.

Nos anos 2000, Wesley Hogan, apoiada pela Universidade de *Duke*, começou o trabalho de reunião de documentos, fotos, depoimentos e vídeos para a formação do arquivo memorial do movimento. O diferencial desse trabalho é que ele foi e é feito junto com os ex-integrantes do SNCC, evitando hierarquias estabelecidas a partir da Universidade, dando igualdade de espaço de atuação e até mesmo igual remuneração aos integrantes do projeto, acadêmicos ou não. O resultado foi que o portal do arquivo não se tornou apenas um espaço de memória, ele foi também apropriado por jovens ativistas e transformado em um importante veículo de promoção e difusão de debates e encontros.

A construção do portal digital do SNCC buscou reunir e dar acesso a documentos sobre o movimento, com a intenção de resgatar, de dar voz às memórias subterrâneas a partir de novas narrativas de indivíduos esquecidos pela sociedade, como propõe Pollak (1989). Já no caso de Tamara Lanier, ela luta pela reparação moral do uso da imagem de seu tataravô para exemplificar uma situação de inferioridade associada à cor de sua pele. Ela questiona o modo como suas fotografias serviram à memória oficial, dos “vencedores”, à qual se refere Benjamin (1985), afinal Renty e sua filha Delia não puderam escolher como seriam retratados e nem de que maneira seriam vistos e lembrados nessas fotografias.

Mesmo personagens famosos da história brasileira, como Machado de Assis, Chiquinha Gonzaga e Nilo Peçanha, tiveram suas imagens “branqueadas” fazendo com que muitas pessoas sequer soubessem que eram afrodescendentes. Em dois de maio de 2019 o *blog* da Revista Veja noticiou a matéria: “Machado de Assis Real: campanha quer corrigir branqueamento do escritor”.

Uma campanha criada pela Faculdade Zumbi dos Palmares e lançada esta semana na internet quer reparar um erro na iconografia de um dos maiores escritores brasileiros, Machado de Assis (1839-1908). Negro, foi retratado em pinturas como um homem branco – e esses retratos se reproduziram, e continuam a se reproduzir, nas orelhas de seus livros. A campanha Machado de Assis Real modificou um dos retratos mais conhecidos do escritor e propõe, agora, que os leitores imprimam a imagem e a coloquem sobre as fotos antigas do autor em seus livros. (VEJA, 2019)¹⁹³

Na imagem disponibilizada pela Faculdade o tom de pele de Machado aparece mais escuro e condizente com sua ancestralidade. Chiquinha Gonzaga, musicista negra, foi representada no teatro por Eva Todor e na TV por Gabriela e Regina Duarte, atrizes brancas. Segundo a socióloga Carolina Alves: “Tendo lutado contra o machismo e o sexismo presentes

¹⁹³ Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/machado-de-assis-real-campanha-quer-corriger-branqueamento-do-escritor/>>. Acesso em: 26 out. 2019.

nos ambientes de produção musical de sua época, a personagem de Chiquinha pode ser pensada a partir das disputas em torno de sua imagem, que ocorrem em meio a um processo que insiste em branquear personagens negros da nossa história.” (ALVES, 2019, p. 05) O mesmo aconteceu com Nilo Peçanha, presidente do Brasil entre 1909 e 1910, cujas fotografias encontradas nos acervos do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getulio Vargas (CPDOC-FGV) e do Museu da República não ressaltam suas características afrodescendentes.

Figura 55 - Retrato de Nilo Peçanha, [s.l.], 1891.



Fotografia de Phot Americana. Arquivo Ranulfo Bocaiúva Cunha/Acervo CPDOC-FGV.¹⁹⁴

¹⁹⁴ Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/arquivo-pessoal/RBC/audiovisual/retrato-de-nilo-pecanha>>. Acesso em: 26 out. 2019.

Figura 56 - Nilo Peçanha, [s.l.], [s.d].



Autoria não identificada. Acervo Museu da República.¹⁹⁵

A *Brasiliana Fotográfica* reuniu e continua reunindo seu acervo a partir de instituições oficiais de guarda de memória, como Instituto Moreira Salles e a Biblioteca Nacional; o CPDOC-FGV está em processo de entrada na *Brasiliana* e o Museu da República já faz parte do portal, apesar de a fotografia de Nilo Peçanha não estar disponibilizada nele. As fotografias acumuladas por essas instituições foram produzidas e guardadas com uma intenção, e mesmo que algumas delas não tenham autoria identificada, elas pertencem a coleções. Nesse sentido, o antropólogo e curador independente Hélio Menezes¹⁹⁶, a partir das fotografias expostas na mostra *Marc Ferrez: território e imagem*, realizada em 2019, no IMS-Paulista, São Paulo, nos convida à seguinte reflexão:

A ampla aceitação e circulação das fotografias produzidas por Marc Ferrez, agradando tanto ao Imperador como aos cafeicultores da época, indicam que as suas escolhas respondiam as exigências da cultura visual do período sendo dela tanto produtor como produto. Eu chamo a atenção para esse aspecto por entender e propor a vocês que nos debruçemos sobre esse conjunto de imagens que nos rodeia entendendo-as não apenas como a superfície obtida por aparatos técnicos e respondendo a convenções visuais próprias à linguagem fotográfica, mas também e com igual força, a localizar as imagens como nexos de relações sociais mais amplas. [...] As imagens criam discursos, ou melhor, elas são discursos, e as escolhas de Marc Ferrez privilegiavam, me parece, uma visão senhorial, de valorização da *plantation* brasileira, do trabalho escravo explorado em nome do progresso da nação. (MENEZES, 2019, m. 9:05-10:20)¹⁹⁷

¹⁹⁵ Disponível em: <<http://museudarepublica.museus.gov.br/noticias/consciencia-negra-e-a-republica/>>. Acesso em: 26 out. 2019.

¹⁹⁶ Hélio Menezes foi um dos curadores da exposição *Histórias Afro-Atlânticas*, resultado de uma parceria entre o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Instituto Tomie Ohtake, exibida no Instituto em 2018.

¹⁹⁷ “Marc Ferrez por Hélio Menezes”, gravação realizada no IMS – Paulista, no contexto da exposição *Marc Ferrez: Território e Imagem*, em 19 de junho de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EJxn2yycNYc>>. Acesso em: 10 out. 2019.

A maioria das fotografias que foram apresentadas nessa exposição está disponibilizada na *Brasileana Fotográfica*, incluindo *Partida para a colheita do café com carro de boi*, que foi exibida em grande formato. Em um dos textos da exposição lemos:

Mais conhecido por suas imagens icônicas da cidade do Rio de Janeiro, Marc Ferrez foi também o primeiro fotógrafo a documentar extensivamente o território brasileiro, primeiramente como fotógrafo da Comissão Geológica do Império do Brasil (1875-1878), percorrendo os estados de Pernambuco, Paraíba, Alagoas, Sergipe, Bahia, incluindo diversos trechos do Rio São Francisco e, posteriormente, como fotógrafo da construção e modernização das principais ferrovias do país, nos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Paraná e Santa Catarina. Fotografou o trabalho escravo em diversas fazendas de café no vale do Paraíba, nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo e realizou trabalhos comissionados em associação com as atividades de pesquisa e mineração no estado de Minas Gerais e com a Escola de Minas de Ouro Preto, incluindo as primeiras fotografias realizadas com luz de magnésio no interior das minas de ouro de Morro Velho em Minas Gerais.¹⁹⁸

Entre os textos de parede da exposição *Marc Ferrez: território e imagem*, não encontrei nenhum crítico, questionando o olhar do fotógrafo, de seus contratantes e da própria sociedade com relação à escravidão. A fala de Hélio Menezes, o processo movido por Tamara Lanier, o branqueamento de personagens históricos e a construção do *Digital Gateway SNCC* fazem pensar sobre as fotografias como o registro de memórias “oficiais” e “não oficiais” e sobre como novas leituras, críticas e reivindicações são possíveis.

¹⁹⁸ Disponível em: <<https://ims.com.br/2019/01/14/marc-ferrez-territorio-e-imagem-mais-informacoes/>>. Acesso em: 06 out. 2019.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desenvolver esta tese foi um profundo processo de aprendizado. Mesmo trabalhando com organização, catalogação e difusão de acervos fotográficos há 19 anos, não tinha conhecimento profundo sobre muitos projetos, como o Plano Nacional de Microfilmagem e o Pro-Foto, que hoje considero iniciativas precursoras e fundamentais para a consolidação da difusão de acervos *on-line* em portais como a Biblioteca Nacional Digital e a própria *Brasiliiana Fotográfica*. Ao entrevistar pessoas próximas a mim, colegas de trabalho, pude conhecer um pouco mais sobre suas trajetórias profissionais e de vida e ver o quanto seus caminhos e conhecimentos se cruzaram e somaram, mesmo que não intencionalmente. Nesse sentido, pude acompanhar as redes de relações sociais, de poder e suas interconexões, delimitadas pelos espaços de atuação que tangenciam a *Brasiliiana Fotográfica* e que foram determinantes para sua realização. Compreender que a *Brasiliiana Fotográfica* é uma parceria público-privada, mesmo que não nos moldes da lei, foi uma chave de pesquisa que permitiu pensar sobre as responsabilidades das instituições de guarda de acervos memoriais e sobre seu compromisso com a difusão e o acesso público.

Foi necessário também fazer um forte exercício de distanciamento e aproximação de meu objeto de estudo – a *Brasiliiana Fotográfica* – para compreender que, em um primeiro momento, houve a idealização de um projeto e seu processo de elaboração e construção e, em um segundo momento, que ela passou a ganhar dinâmica própria com as ações práticas do dia a dia de seus colaboradores e com a entrada de novas instituições. Essas que, inicialmente, decidiram junto com os curadores, Sergio Burgi e Joaquim Marçal, com que conjuntos de imagens ingressariam no projeto, mas que depois se tornaram autônomas fazendo suas próprias seleções.

A *Brasiliiana* alcançou relativa notoriedade pública, com seu grande número de acessos, sua constante apresentação em seminários, congressos, palestras e mesas redondas e com o debate de alguns de seus *posts* na mídia; mas não alcançou um de seus objetivos iniciais que é produção de material consistente de referência para preservação digital. Outro ponto que merece destaque é a concentração de instituições parceiras somente na cidade do Rio de Janeiro; as únicas instituições de fora são a Fundação Joaquim Nabuco, Recife, PE, e o *Leibniz-Institut fuer Laenderkunde*, Leipzig, Alemanha. A expansão do projeto se encontra prejudicada devido à morosidade dos trâmites legais necessários para o ingresso de novos parceiros, pois os acordos têm que ser analisados pelo setor jurídico de cada instituição, a documentação de seus gestores precisa ser reunida e caso haja alguma ressalva, ou o gestor mude, o processo tem que ser

readequado e aguardar um novo período de tempo para isso. Outra dificuldade identificada é a falta de verbas específicas para o projeto, pois não existe orçamento para a realização de visitas a centros de memória e documentação de outras cidades e o processo de convite e treinamento para uso do repositório acaba restrito a encontros em seminários ou eventos que venham a reunir os profissionais das instituições que possuem acervos com o perfil do projeto.

Pensar sobre os critérios de seleção das imagens e sobre seus possíveis usos também foi uma tarefa de desnaturalização e de tentativa de me colocar no lugar do pesquisador, o que foi feito de fato, uma vez que o acervo da *Brasiliiana Fotográfica* foi uma das principais fontes de pesquisa deste trabalho. Por mais que se saiba que tipo de acervo pode ser encontrado no portal, navegar por ele vendo suas fotografias com atenção, tentando compreender seu contexto de produção e o que seus diferentes planos nos mostram é um trabalho que não empreendemos cotidianamente e que sempre nos surpreende com novas nuances e detalhes antes não notados, mas com importantes significados.

A questão da descolonização aplicada aos acervos chegou a mim junto com a pesquisa. Penso que um passo inicial para isso é tornar públicos os acervos, interagir com as pessoas que os consultam, como nas trocas de *e-mails* respondendo a dúvidas, acatando correções e até mesmo disponibilizando novos conjuntos de fotografias sob demanda, criando um diálogo entre o usuário e a instituição de guarda. Ana Maria Mauad, em seu curso *Fotografia pública e os mundos da arte*, ministrado no Instituto Moreira Salles, na Casa da Gávea, em agosto de 2019, falou diversas vezes sobre a importância das “Plataformas públicas de enunciação da história”, como a *Brasiliiana Fotográfica*, e utilizou essas plataformas de fotografias em suas aulas.

Descolonizar a catalogação já é uma tarefa um pouco mais complexa, a meu ver, pois passa por uma mudança não só do modo como os acervos são catalogados, mas também da mentalidade dos usuários. As fotografias de escravizados são comumente descritas como *Escravos em fazenda de café*, ou, *Negra da Bahia*, por exemplo, e, em alguns casos, esses podem ser os títulos originais das fotografias. Não podemos mudar esses títulos, eles devem ser registrados em um campo da ficha de catalogação que deixe claro para o usuário que esse foi o título dado à fotografia no momento em que ela foi realizada, mas é sabido que a grande maioria das fotografias não tem título e que as fichas de catalogação em geral têm dois campos para isso: Título e Título no original. Contudo, suponhamos que o título dessas fotografias passasse a ser *Escravizados durante trabalho forçado em fazenda de café*, ou, *Mulher não identificada usando turbante*; acredito que muitos usuários que buscam por essas imagens não as encontrariam, caso não estivessem indexadas pelas palavras-chave “Escravo”, “Negro”, ou, “Negra”, pois é tão naturalizada a busca por esses termos que alguns acreditariam que as

imagens não estão disponíveis. Acredito que só o amplo debate sobre o modo como nos referimos a nossos semelhantes e a publicização desse tipo de problema é que pode fazer com que no futuro isso não seja mais uma questão.

A *Brasiliana Fotográfica* reflete preocupações de tempos atuais, mesmo seu acervo sendo composto por fotografias antigas, nela estão presentes questões relativas ao racismo e as desigualdades entre gêneros e sociais. São questões difíceis, que mesmo identificadas não mudam facilmente, porque são naturalizadas em pensamentos e práticas enraizados em nossas práticas diárias. A *Brasiliana* é sensível a essas críticas, o que não quer dizer que tenha superado construções hierarquizadas e tradicionais.

Hamid Dabashi, professor de Estudos Iranianos e Literatura Comparada na *Columbia University*, na matéria “Não europeus podem pensar?”¹⁹⁹ publicada no jornal eletrônico *Al Jazeera*, em 15 de janeiro de 2013, destaca como a maior parte dos filósofos reconhecidos mundialmente são europeus. Ele questiona o porquê de autores não europeus, como os indianos, Partha Chatterjee, Dipesh Chakrabarty e Homi Bhabha, entre outros, terem seus trabalhos associados ao etno, ao antropológico, a um olhar etnográfico, e se esses pensadores produzem a partir disso uma crítica autoconsciente de seu lugar em meio a isso. Segundo Dabashi: “O mundo em geral, e o mundo árabe e muçulmano em particular, estão passando por mudanças históricas mundiais – essas mudanças produziram pensadores, poetas, artistas e intelectuais públicos no centro de sua imaginação moral e política – todos pensando e agindo em termos, ao mesmo tempo, domésticos à sua geografia imediata e ainda globais em suas consequências.” (AL JAZEERA, 15 jan. 2013, tradução nossa) Essa matéria foi escrita em 2013 mas ainda se mostra extremamente atual. O fato desse tipo de reflexão persistir e ganhar força significa, a meu ver, que tudo é processo e que o futuro está sempre em aberto, inclusive para mudanças profundas de perspectiva e no modo como nos pensarmos enquanto indivíduos ativos e capazes de protagonizar ações concretas a partir de outros centros não europeus.

Outro ponto que me impactou durante a pesquisa foi tomar conhecimento da existência de tantas coleções brasileiras. Esses livros, documentos, fotografias, registros sonoros e mapas sobre o Brasil, sobre nossa história, são muito pouco falados nas escolas e mesmo nas universidades. Seria muito bom ter mais acesso a esse conteúdo tão abrangente de forma menos acadêmica. Pensando em meus tempos de escola, vejo que os documentos, gravuras, pinturas e desenhos que integram essas coleções já estavam nos livros, nas exposições que visitávamos

¹⁹⁹ Tradução nossa. Título original: Can non-Europeans think? Disponível em: <<https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2013/01/2013114142638797542.html>>. Acesso em: 01 nov. 2019.

com as excursões do colégio. Sei que infelizmente essa não é a realidade de muitos alunos, mas quem nunca leu parte da Carta de Pero Vaz de Caminha²⁰⁰ em sala de aula? Eu li, mas ninguém nunca me disse que esse era um importante documento de uma coleção brasileira, ou que existia um ramo de colecionismo tão intenso dedicado ao tema. O Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC-FGV) ofereceu em abril de 2019 a oficina “Usos de fontes históricas em sala de aula”²⁰¹, para professores do ensino médio. Foi necessário fazer uma seleção para preencher o número de vagas diante de sua grande procura, o que indica que existe interesse por parte dos professores para trabalharem com os acervos em suas aulas.

A *internet* é uma ferramenta poderosa de difusão da informação. É verdade que existem dificuldades de acesso público no Brasil e que muitas pessoas não sabem da existência dos repositórios digitais de acervos e nem como utilizá-los. Confesso que mesmo trabalhando com esses portais muitas vezes tenho dúvidas sobre como utilizá-los, ou se estou fazendo a busca “correta” para encontrar determinado documento. Acredito que os desenvolvedores desse tipo de plataforma devem se preocupar cada vez mais com a simplificação de seu uso, mesmo que haja a possibilidade de buscas mais elaboradas com filtros de pesquisa e cruzamento de informações, tornando-as mais intuitivas. Os responsáveis pela catalogação e indexação dos documentos também devem se preocupar em estabelecer múltiplas chaves de pesquisa, com remissivas para termos alternativos fazendo com que as pesquisas sejam facilitadas. É inegável, contudo, a participação e influência do público sobre o que é produzido, estamos lidando com uma nova forma de difusão e comunicação. Por fim, a questão do uso de imagens em domínio público está em debate e existe o projeto de lei 2.370/2019, que deve ser votado ainda este ano, propondo uma abordagem mais clara e abrangente sobre o tema. Existe também a militância dos Wikipedistas, colaboradores da Wikipédia, que defendem o livre acesso *on-line* a fotografias e documentos de interesse público.

Sem mais, espero que esta tese possa ter contribuído para uma melhor compreensão sobre os processos e as redes de relacionamentos que envolveram a construção e a consolidação do projeto de difusão da *Brasiliana Fotográfica*. A *Brasiliana* pode ser entendida como uma fonte de consulta e acesso à memória fotográfica brasileira, entre a segunda metade do século XIX e as três primeiras décadas do XX, sendo parte de suas fotografias proveniente do período colonial. Mesmo que muitos dos saberes empregados para a realização do projeto tenham “vindo de fora”, de países considerados como referência para a organização, digitalização e

²⁰⁰ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf>. Acesso em: 17 out. 2019.

²⁰¹ Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/oficina-fontes-em-sala>>. Acesso em: 17 out. 2019.

disponibilização on-line de coleções fotográficas, como Estados Unidos e França, considero que foi construída uma trajetória própria e que foi posto em prática um projeto local, brasileiro e que disponibiliza parte da memória nacional.

É o interesse de divulgar. Acho que a missão de Biblioteca Nacional é essa de captar, guardar, preservar e disseminar e acho que o Instituto Moreira Salles também tem esse mesmo interesse, essa missão, e a missão das duas instituições se juntou. Acho que todas as instituições memoriais, como o Arquivo Nacional, têm essa missão. É nisso que temos que nos pegar para projetos futuros, temos o da Brasileira Iconográfica, depois o da Cartográfica, criando várias Brasileiras contando a nossa história, documentando a nossa história e preservando a nossa história. (BETTENCOURT, 2017, f. 05)

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. 2. ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.
- ALMEIDA, Carolina Soccio Di Manno de et al. Provincializar a Europa: a proposta epistemológica de Dipesh Chakrabarty. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, RBHCS, v. 7, n. 13, jul. 2015. Disponível em: <<https://www.rbhcs.com/rbhcs/article/view/303>>. Acesso em: 10 jul. 2017.
- ALVES, Carolina Gonçalves. Ô abre alas que eu quero passar: rompendo o silêncio sobre a negritude de Chiquinha Gonzaga. *Anais do 19º Congresso Brasileiro de Sociologia*, SBS. Florianópolis: UFSC, 2019.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2004.
- _____. Entrevista concedida a Roberta Zanatta. Rio de Janeiro, 03 jul. 2017.
- ANDRADE, Mariana Acorse Lins de. *A fotografia em acervos de memória: uma discussão sobre seus elementos descritivos*. 2017. 113 f. Dissertação (Mestrado em Biblioteconomia) – Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- ANDRADE, Olímpio de Sousa. In: PRÊMIO Jabuti. Disponível em: <<https://www.premiojabuti.com.br/premiados-por-edicao/premiacao/?ano=1961>>. Acesso em: 08 jul. 2017.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Ambivalência*. Tradução de Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 9. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.
- BEARMAN, David. Informação em museus em um contexto social. *Anais do II Seminário Serviços de Informação em Museus*, São Paulo: Pina, 2012. Disponível em: <<http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/publicacoes/index.php/sim/article/download/33/32>>. Acesso em: 01 nov. 2019.
- BERTANI, Roberto (org.). *Coleção Brasileira Fundação Estudar*. São Paulo: Via Imprensa Edições de Arte, 2006.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Textos de Walter Benjamin. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BETTENCOURT, Angela. Entrevista concedida a Roberta Zanatta. Rio de Janeiro, 01 jul. 2017.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). *Collecção D. Thereza Christina Maria*. Rio de Janeiro: A Biblioteca, 1987.

BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). *De Volta a Luz: Fotografias Nunca Vistas do Imperador*. 1. ed. São Paulo: Banco Santos; Rio de Janeiro: FBN, 2003.

BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato (Org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

_____. *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A distinção: a crítica social do julgamento*. São Paulo: Editora Zouk, 2006.

_____. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRANCO, Sergio. *Direitos autorais na internet e o uso de obras alheias*. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2007.

_____. *O domínio público no direito autoral brasileiro: uma obra em domínio público*. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2011.

BRASILIANA ICONOGRÁFICA. *Diplomacia e arte no Brasil do século XIX*. São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20221/diplomacia-e-arte-no-brasil-do-seculo-xix>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

BURGI, Sergio. Entrevista concedida a Roberta Zanatta. Rio de Janeiro, 09 mar. 2018.

_____ et al. (Orgs.). *Marc Ferrez: Território e imagem*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2019.

_____; NEWLANDS, Mariana (Org.). *Marc Ferrez: Rio*. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Göttingen: Steidl, 2015.

CABRAL, Alfredo do Valle. *Annaes da Imprensa Nacional do Rio de Janeiro de 1808 a 1822*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1881.

_____. *Annaes da Imprensa Nacional do Rio de Janeiro de 1808 a 1822*. Vaduz, Liechtenstein: Topos, 1980.

CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. *Anais do III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, ENECULT, Salvador: 2007. Disponível em: <http://www.guiacultural.unicamp.br/sites/default/files/calabre_1_politicas_culturais_no_brasil_balanco_e_perspectivas.pdf>. Acesso em 12 out. 2019.

CAMARGO, Ana Maria. Entrevista concedida a Roberta Zanatta. Rio de Janeiro, 26 set. 2018.

CARDOSO, Margarete. *Uma Livraria de Sorte*. Entrevista concedida à Associação Estadual de Livrarias do Rio de Janeiro, na série Livreiros do Rio. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.aelrj.org.br/website2010/index.php?option=com_content&view=article&id=30:margarete-cardoso-livraria-rio-antigo&catid=8:livreiros-do-rio&Itemid=15>. Acesso em: 27 mar. 2018.

CARVALHO, José Murilo de. *Pontos e Bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1977.

CASTELLS, Manuel. *La Era de la información: economía, sociedad y cultura*. v. 1. México: Siglo Veintiuno Editores, 1999.

_____. *A Galaxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. *A comunicação em rede está revitalizando a democracia*. Entrevista concedida a Malu Fontes, jornal Correio da Bahia, 11 maio 2015. Disponível em: <<https://www.fronteiras.com/entrevistas/manuel-castells-a-comunicacao-em-rede-esta-revitalizando-a-democracia>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

CHAKRABARTY, Dipesh. Nation and Imagination. In: _____. *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. Oxford: Princeton University Press, 2000.

CHAMBERLAIN, Henry. *Vistas e costumes da cidade e arredores do Rio de Janeiro em 1819-1820*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1943.

CHATTERJEE, Partha. *Nationalist thought and the colonial world: a derivative discourse*. 2. ed. London: Zed boodk, 1993.

CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 34, 2012.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, 1835.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. 1. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

ECO, Umberto. Da impossibilidade de construir a carta do império em escala um por um. In: _____. *O Segundo Diário Mínimo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1994.

ECO, Umberto. *Número zero*. Tradução de Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Editora Record, 1ed., 2015.

ESCOBAR, Arturo. *Words and Knowledges Otherwise*. Londres: Cultural Studies, 2010.

ERMAKOFF, George (Org.). *O Negro na Fotografia Brasileira do Século XIX*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2004.

FANON, Frantz Omar. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Tradução de Maria Adriana da Silva Caldas. Salvador: Editora Fator, 1983.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1977.

FRANÇA, Pedro Henrique. *Família Moreira Salles: os mecenas do Brasil*, Matéria publicada em GQ Globo, [s.l], 04 out. 2014. Disponível em: <<http://gq.globo.com/Prazeres/Poder/noticia/2014/10/familia-moreira-salles-os-mecenas-do-brasil.html>>. Acesso em: 07 abr. 2017.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. Las meninas. _____. In: *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 3-21.

_____. O Que é um Autor? In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2006. p. 264-298.

GALVÃO, Ramiz. *Catálogo da Exposição de História do Brasil*. Rio de Janeiro: Typ. G. Leuzinger & Filhos, 1881.

_____. In: ACADEMIA Brasileira de Letras (ABL), *site*. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/ramiz-galvao-barao-de-ramiz-galvao/biografia>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

_____. In: BIBLIOTECA Nacional (Brasil), *site*. Disponível em: <<https://www.bn.gov.br/producao-intelectual/documentos/biblioteca-nacional-nos-tempos-ramiz-galvao-1870>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

GOMES, Angela de Castro. Propaganda política, construção do tempo e mito Vargas: calendário de 1940. *Anais do XXII Simpósio Nacional de História*, ANPUH, João Pessoa, 2003. Disponível em: <https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548177541_ff745cf5b3c7480395cd4f12368072ea.pdf>. Acesso em: 12 Out. 2019.

_____. *Catálogo da Exposição de História do Brasil*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 1998.

GUERRA, Ana Emília de Mattos Vieira. Entrevista concedida a Roberta Zanatta. Paquetá, RJ, 03 mai. 2018.

GUERRA, Claudia Bucceroni et al. A imagem fotográfica como documento: desideratos de Otlet. *Anais do X Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*, ENANCIB, João Pessoa, UFPB, 2009. p. 16.

HOGAN, Wesley. *Many Minds, One Heart: SNCC's Dream for a New America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press. 2007.

HUYSSSEN, Andréas. *Seduzidos Pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: IMS, 2005.

JUVÊNCIO, Carlos Henrique. *O Mundaneum no Brasil: o serviço de bibliographia e documentação da Biblioteca Nacional e seu papel na implementação de uma rede de informações científicas*. 2014. 190 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

JUVÊNCIO, Carlos Henrique; RODRIGUES, Georgete Medleg. A bibliografia no Brasil segundo os preceitos otletianos: a liderança da Biblioteca Nacional e outras ações. In: *Informação & Informação*, Londrina, v. 20, n. 2, 2015.
Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/23130>>.
Acesso em: 28 mar. 2019.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no Estúdio do Fotógrafo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

KOPPEL, Susanne (Org.). *Biblioteca Brasileira da Robert Bosch GmbH*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1992.

KOSSOY, Boris. *Hercule Florence: A descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2006.

LACERDA, Aline Lopes de. *A fotografia nos arquivos: a produção de documentos fotográficos da Fundação Rockefeller durante o combate à febre amarela no Brasil*. 258 f. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em História Social. Área de concentração: História Social) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

LAGO, Pedro Corrêa do (Org.). *Brasiliiana IHGB: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – 175 anos*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2014.

_____; SILVA, Ruy Souza e (Org.). *Brasiliiana Itaú: uma grande coleção dedicada ao Brasil*. São Paulo: Editora Capivara, 2009.

LESSA, Renato. Entrevista concedida a Roberta Zanatta. Rio de Janeiro, 25 mai. 2017.

LIMA, Lílian Martins de. Um discurso sobre o Brasil: uma análise do jornal *Minerva Brasiliense* - Rio de Janeiro (1843-1845). In: *Histórica - Revista on-line do Arquivo Público do Estado de S. Paulo*, 2. ed, n. 16, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.historica>.

arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao16/materia02/texto02.pdf_>. Acesso em 01 nov. 2019.

LLOSA, Mario Vargas. *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

MARTINS FILHO, Plínio (Org.). *Cartas de Rubens Borba de Moraes ao livreiro português Antônio Tavares de Carvalho*. São Paulo: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2018.

MARTINS, Luis Otávio Franco. *Parceria público-privada no setor cultural: o caso do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, CDMAC*. 2013. 102 f. Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Direito Constitucional) – Faculdade de Direito, Universidade de Fortaleza, UNIFOR, 2013.

MIGNOLO, Walter. Teorizar a través de fronteras culturales. In: *Revista de Crítica Literária Latino-americana*, ano 17, n. 33. Massachusetts: CELACP. 1991.

_____. Colonial and post-colonial discourse: cultural critique or academic colonialism? In: *Latin American Research Review*, The Latin American Studies Association, University of Pittsburgh, v. 23, n. 3, 1993.

_____. *Local Histories/Global Designs: Essays on the Coloniality of Power, Subaltern Knowledge and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

_____. The many faces of cosmo-polis: border thinking and critical cosmopolitanism. In: *Public Culture*, Durham, Duke University Press, v. 3, n. 12, 2000. Disponível em: <<http://people.duke.edu/~wmignolo/InteractiveCV/Publications/ManyFacesCosmo.pdf>>. Acesso em: 02 nov. 2019.

_____. *The Idea of Latin America*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

_____. Human understanding and (latin) american interests – the politics and the sensibilities of geohistorical locations. In: SCHWARZ, Henry; RAY, Sangeeta. *A Companion to Postcolonial Studies*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. Disponível em: <<http://s3.amazonaws.com/arena-attachments/2628548/a0aee555ef5acf51f2e307feb327e93f.pdf?1535663391>>. Acesso em: 02 nov. 2019.

_____. *Citizenship, knowledge and the limits of humanity*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

_____. Delinking: the rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of decoloniality. In: *Cultural studies*. Abingdon, UK, v. 2-3, n. 21, p. 449-514, 2007. Disponível em: <https://docs.ufpr.br/~clarissa/pdfs/DeLinking_Mignolo2007.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2019.

MINDLIN, Guita e José. In: BIBLIOTECA Brasileira Guita e José Mindlin. São Paulo, 2013. Disponível em: <<https://www.bbm.usp.br/pt-br/hist%C3%B3ria/#jose-e-guita-mindlin>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

MORAES, Rubens Borba de; CAMARGO, Ana Maria A. *Bibliografia da Imprensa Régia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1993.

_____.; BERRIEN, William. *Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros*. Brasília: Senado Federal, Secretaria Especial de Editoração e Publicação, 1998.

_____. *Livros e bibliotecas no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1979.

_____. *Bibliographia Brasiliana*. 1. ed. Amsterdam: Colibris, 1958.

_____. *Bibliographia Brasiliana*. 2. ed. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications; Rio de Janeiro: Kosmos, 1983.

_____. *Bibliographia Brasiliana*. 3. ed. São Paulo, Edusp: Fapesp, 2010.

_____. *O bibliófilo aprendiz*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2005.

_____. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2489/rubens-borba-de-moraes>>. Acesso em: 01 nov. 2019.

MORAIS, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

MOURA, Wendel Raycon Borges. *Análise, tematização e direcionamento de discurso da imagem fotográfica: um estudo de caso na coleção Biblioteca Nacional do portal Brasileira Fotográfica*. 2017. 75 f. Monografia. (Graduação em Biblioteconomia) – Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

OLIVEIRA, Gilberto Gilvan Souza. Coleção Documentos Brasileiros: o Brasil em ensaios de história e interpretações sociológicas (1936 - 1989). In: *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*, Campinas, SP, Universidade Estadual de Campinas, Centro de Memória, v. 25, n. 1, 2017.

OTLET, Paul. L'Office international de bibliographie. In: OVERBERGH, Cyrille. *Le Mouvement scientifique en Belgique: 1830-1905*. v. 2. Bruxelas: Société Belge de Librairie, 1908. p. 358-374. Disponível em: <<http://ia701200.us.archive.org/1/items/lemouvementscien02over/lemouvementscien02over.pdf>>. Acesso em: 13 jan. 2012.

_____. *Traité de documentation: le livre sur le livre, théorie et pratique*. França: Ed. Mundaneum, 1934.

_____.; LA FONTAINE, Henri. Création d'un répertoire bibliographique universel: note préliminaire. In: *Bulletin de L'Institut International de Bibliographie*, La Haye, v. 1, n. 1, p. 15-38, 1895.

PAULA, Sergio Goes de. Entrevista concedida a Roberta Zanatta. Rio de Janeiro, 09 mar. 2018.

PAULA, Sergio Goes de. *Walther Moreira Salles e os Museus*. Parte 2. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 22 fev. 2018. Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/walther-moreira-salles-e-os-museus-2/>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

PEREIRA, Paulo Roberto (org.). *Brasiliana da Biblioteca Nacional: guia das fontes sobre o Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Nova Fronteira, 2001.

PINHEIRO, Alejandro de Campos. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.5, n. 10, p. 200-212, 1989.

_____; MOURA, Paloma de Leles. A microfilmagem. In: *Múltiplos Olhares em Ciência da Informação*, Belo Horizonte, MG, v. 4, n. 2, 2014.

Disponível em: <<http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/moci/article/view/2557>>. Acesso em: 28 mar. 2019.

PINHEIRO, Flávio. Entrevista concedida a Roberta Zanatta. Rio de Janeiro, 09 mai. 2017.

_____. Entrevista concedida à Associação Brasileira de Imprensa, [s.l.], 07 jul. 2006.

Disponível em: <<http://www.abi.org.br/entrevista-flavio-pinheiro/>>. Acesso em: 07 abr. 2017.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Rio de Janeiro: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RODRIGUES, José Carlos (Org.). *Catálogo: Livros sobre o Brasil*. Bibliotheca brasiliense. Rio de Janeiro: Typographia do Jornal do Commercio de Rodrigues & C., 1907.

RODRIGUES, Ricardo Crisafulli. *Organização da imagem fotográfica: análise e tematização*. Coleção imagem e tematização. v. 4. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, 2014. p. 170.

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. *Brasilianas*. Vienna: Imperial e Real Typographia, 1863.

HALL, David. *Why public-private partnerships don't work: The many advantages of the public alternative*. UK: Public Services International, PSI, 2014. Disponível em: <https://www.world-psi.org/sites/default/files/rapport_eng_56pages_a4_lr.pdf>. Acesso em: 11 out. 2019.

ROCHA, Jullyana Linhares. *O Papel do Arquivo na Construção de Memória do Movimento Feminista: o portal brasiliana.fotográfica*. 2018. 36 f. Monografia (Bacharelado em Arquivologia) – Escola de Arquivologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

ROZA, Luciano Magela. Heterogeneidade temática e usos da memória de uma experiência histórica: uma visita ao Museu Digital da Memória Afro-Brasileira e Africana. In: *Revista História Hoje*, Revista de História e Ensino, Associação Nacional de História (Anpuh-Brasil), v. 3, n. 6, p. 223-238, 2014.

SAID, Edward. *Orientalismo: O oriente como invenção do ocidente*. Tradução de Rosaura Eichenberg. 1. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

- SALLES, João Moreira Salles. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_Moreira_Salles>. Acesso em: 07 abr. 2017.
- SANSONE, Livio. Challenges to digital patrimonialization. In: *Vibrant*, Brasília, v. 10, n. 1, p. 343-386, 2013.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Memória Coletiva e Teoria Social*. São Paulo: Annablume, 2003.
- _____. Museu digital da memória afro-brasileira: algumas questões. In: MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS (MAST). *O Caráter Político dos Museus*. Rio de Janeiro, v. 12, p. 75-88, 2010.
- _____. Museus, liberalismo e indústria cultural. In: *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, RS, v. 47, n. 3, p. 189-198, 2011.
- _____. Museu Afrodigital: políticas culturais, identidade afro-brasileira e novas tecnologias. In: FERRETTI, Sérgio F. (org.). *Museus Afrodigitais e política patrimonial*. São Luís: EDUFMA, 2012. p. 21-48.
- _____. Museu digital da memória afro-brasileira: um ato de resistência. In: SANSONE, Lívio (Org.). *A política do intangível: museus e patrimônios em nova perspectiva*. Salvador: EDUFBA, 2012a. p. 277-293.
- _____. Naturalists in Nineteenth-Century Brazil. In: *Archiv Weltmuseum*, Wien, 63-64, p. 38-59, 2013-2014.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.
- SILVEIRA, Sérgio Amadeu. Inclusão digital, software livre e globalização contra hegemônica. In: _____.; João Cassino. (Org.). *Software Livre e Inclusão Digital*. 1. ed, 1. v. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003. p. 17-47. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/soft-livre-edu/inclusao-digital-software-livre-e-globalizacao-contrahegemonica-2/>>. Acesso em: 14 out. 2019.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti et al. *Criações Compartilhadas: artes, literatura e ciências sociais*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad x Faperj, 2014.
- STAINFORTH, Elizabeth. From museum to memory institution: the politics of European culture online. In: *Museum & Society*, Leicester, UK, v. 14, n. 2, 2016. Disponível em: <<https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/646>>. Acesso em: 02 nov. 2019.
- SUNDFELD, Carlos Ari (Org.). *Parcerias Público-Privadas*. São Paulo: Malheiros Editores LTDA, 2007.

TAYLOR, Diana. Save As... Knowledge and Transmission in the Age of Digital Technologies. In: *Imagining America*, New York, v. 7, 2010. Disponível em: <<https://surface.syr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=ia>>. Acesso em: 02 nov. 2019.

TURAZZI, Maria Inez. A “criatura” e o “espelho”: o retrato de Machado de Assis por Marc Ferrez. In: *Aletria: Revistas de estudos de Literatura*, Belo Horizonte, MG, v. 24, n. 2, 2014. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/6938>>. Acesso em: 10 out. 2018.

VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003.

_____. *Dom Pedro II e a fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 1985.

VILEM Flusser. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

VILLAS BÔAS, Glaucia K. Integradas, encomendadas ou repetidas: imagens de uma perspectiva sociológica. In: ALVES, Paulo César; NASCIMENTO, Leonardo (Org.). *Novas fronteiras metodológicas nas Ciências Sociais*. 1. ed. 1. v. Salvador: EDUFBA, 2018. p. 135-160.

WASELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa das Desigualdades Digitais 2007*. 1. ed. São Paulo: Rede de Informação Tecnológica Latino-Americana (RITLA), 2007. Disponível em: <http://www.clam.org.br/bibliotecadigital/uploads/publicacoes/1285_1680_desigdigitalbrasil.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2019.

WANDERLEY, Andrea Camara Tenório. Entrevista concedida a Roberta Zanatta. Rio de Janeiro, 23 jul. 2018.

ANEXO - Iniciativas Brasileanas

Nome: Biblioteca Oliveira Lima

Data de aquisição pela: *Catholic University of America* (CUA), 1920.

Instituição de guarda: Catholic University of America (CUA), Washington, EUA.

Acervo formado por: Livros, manuscritos, panfletos, mapas, fotografias e obras de arte.

Exemplos do acervo: Livro: *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*, de Gaspar Barleus (1647); panfleto: *O Preciso* (1817); quadro *Brazilian Landscape*, de Frans Post (1669).

Período de abrangência do acervo: Séculos XVI ao XIX.

Observações: O diplomata Oliveira Lima (1867-1928) colecionou cerca de 58 mil obras ao longo de sua vida.²⁰²

Possui sede física: Sim.

Acesso eletrônico: Parcial.

Endereço eletrônico: <<http://libraries.cua.edu/oliveiralima/index.cfm>>

Nome: Coleção Brasileira da Companhia Editora Nacional (Brasileana Eletrônica)

Data de publicação do primeiro número: 1931.

Instituição de guarda e disponibilização: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Acervo formado por: Livros.

Exemplos do acervo: *História da Civilização Brasileira*, de Pedro Calmon (1933); *A biologia no Brasil*, de Cândido de Melo Leitão (1937); *Zona do cacau: introdução ao estudo geográfico*, de Milton Santos (1957).

Período de abrangência do acervo: Século XX.

Observações: A última publicação disponibilizada no portal da UFRJ é de 1993. No entanto, em 2009, a Companhia Editora Nacional lançou mais três publicações pela série Coleção Brasileira.

Possui sede física: Sim.

Acesso eletrônico: Sim.

Endereço eletrônico: <brasileana.com.br/brasileana/coleção>

²⁰² Disponível em: <<https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2018/02/17/com-raridades-brasileiras-biblioteca-oliveira-lima-reabre-nos-eua-328109.php>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

Nome: Livraria Kosmos Editora

Data de inauguração: 1935.

Instituição(es) promotora(s): Livraria Kosmos Editora.

Acervo predominantemente formado por: Livros.

Exemplos de publicações: *Le Brésil*, de Charles Hu (1910); *O Livro, o Jornal e a Tipografia no Brasil* - 1ª Ed. Rubricado, de Carlos Rizzini (1946); *Um Retrato do Brasil Holandês do Século XVII*, de P. J. P Whitehead e M. Boeseman (1989).

Período de abrangência do acervo: Séculos XVI ao XX.

Observações: Vendida em 1990, hoje se chama *Rio Antigo*. A livraria não constituiu acervo próprio, mas foi a intermediária na compra, venda e publicação de parte dos acervos que integram muitas das coleções aqui citadas.

Possui sede física: Sim.

Acesso eletrônico: Não.

Endereço eletrônico: Não.

Nome: Coleção Documentos Brasileiros

Data de publicação do primeiro número: 1936.

Instituição(es) promotora(s): Livraria José Olympio Editora

Acervo formado por: Livros.

Exemplos do acervo: Traduções e reedições de obras do século XIX e publicações de livros de autores do século XX. *Raízes do Brasil*, de Sergio Buarque de Holanda (1936); *História da Literatura Brasileira*, de Nelson Werneck Sodré (1940); *100 Crônicas escolhidas*, de Rachel de Queiroz (1977).

Período de abrangência do acervo: Séculos XIX e XX.

Observações: O último número é de 1989. Em 2001, foi vendida para o Grupo Editorial Record.

Possui sede física: Não.

Acesso eletrônico: Não.

Endereço eletrônico: Não.

Nome: Biblioteca Histórica Brasileira

Data de publicação do primeiro número: 1940.

Instituição promotora: Livraria Martins Editora

Formada por: Livros.

Exemplos de publicações: Tradução de Sérgio Milliet para português de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, de Jean-Baptiste Debret (1940); Tradução de Rubens Borba de Moraes para português de *Viagem à Província de São Paulo e Resumo das Viagens ao Brasil*, de Auguste de Saint-Hilaire (1945); Tradução de Sergio Buarque de Holanda para português de *Memórias de um colono no Brasil*, de Thomas Davatz (1951).

Período de abrangência das publicações: As publicações foram feitas no século XX mas, em sua maioria, são traduções de obras cujas primeiras edições foram publicadas no século XIX.

Observações: Rubens Borba de Moraes dirigiu a coleção, composta por 19 obras e 23 volumes. A última publicação foi feita na década de 1970.

Possui sede física: Não.

Acesso eletrônico: Não.

Endereço eletrônico: Não.

Nome: Coleção Brasileira Yan de Almeida Prado

Data de aquisição pelo IEB-USP: 1962.

Instituição de guarda: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP)

Acervo predominantemente formado por: Livros.

Exemplos do acervo: *Primeiros povoadores do Brasil 1500-1530* (1935), *D. João VI e o início da classe dirigente no Brasil* (1968) e *Entradas e bandeiras* (1986), todos de autoria do titular da coleção: J. F. de Almeida Prado, ou, Yan de Almeida Prado.

Período de abrangência do acervo: Séculos XVII ao XX.

Observações: É a primeira coleção brasileira adquirida pelo IEB-USP.²⁰³

Possui sede física: Sim.

Acesso eletrônico: Não.

Endereço eletrônico: Não.

Nome: Galeria Brasileira

Data de lançamento do projeto: 1965.

Promotores: Walther Moreira Salles e Assis Chateaubriand.

Acervo predominantemente formado por: Documentos e livros.

²⁰³ Disponível em: <<http://www.ieb.usp.br/yan-de-almeida-prado-2/>>. Acesso em: 05 jun. 2019.

Exemplos do acervo: Manuscritos de Cláudio Manoel da Costa (segunda metade do século XVI); testamento do Martim Afonso de Souza (século XVI); conjunto de documentos e de livros sobre a história colonial do Brasil.

Período de abrangência do acervo: Séculos XVI ao XX.

Observações: A iniciativa foi descontinuada antes que sua sede em Belo Horizonte, MG, fosse inaugurada. O período de existência da *Galeria* foi de 1965 a 1968, mas sua dissolução oficial se deu em 1980.

Possui sede física: Não.

Acesso eletrônico: Não.

Endereço eletrônico: Não.

Nome: Biblioteca Brasileira da Robert Bosch GmbH

Data da publicação do catálogo: 1986.

Instituição de guarda: Fundação Robert Bosch, Stuttgart, Alemanha.

Acervo predominantemente formado por: Aquarelas, desenhos e relatos de viagem.

Exemplos do acervo: Obras científicas e artísticas do naturalista Maximilian, príncipe de Wied-Neuwied, do botânico Friedrich Sellow e do zoólogo Georg Wilhelm Freyreiss, todos alemães, realizadas durante a expedição que fizeram ao Brasil entre 1815 e 1821.

Período de abrangência do acervo: Século XIX.

Observações: Em 1992 o catálogo foi traduzido e publicado pela Livraria Kosmos Editora.

Possui sede física: Sim.

Acesso eletrônico: Não.

Endereço eletrônico: Não.

Nome: Brasileira da Biblioteca Nacional

Data de lançamento do catálogo: 2002.

Instituição(es) promotora(s): Biblioteca Nacional (Brasil)

Acervo predominantemente formado por: Livros, manuscritos, cartas e estampas.

Exemplos do acervo: Coleção Julio Benedicto Ottoni, com cerca de 12.000 itens; “Documento 512”, cópia de uma carta manuscrita que descreve uma cidade perdida (estima-se que seja do século XVIII, foi encontrada em 1753); e *Histoire de l’Amérique de Léry* (1585), contendo um dos primeiros registros musicais escritos.

Período de abrangência do acervo: Séculos XVI ao XX.

Observações: Lançado em comemoração aos 190 anos da Biblioteca Nacional. O endereço eletrônico abaixo apresenta somente uma breve descrição da coleção, que não contempla fotografias e obras iconográficas, como desenhos e pinturas. No entanto, os acervos da Biblioteca Nacional integram os projetos *Brasiliana Fotográfica* e *Brasiliana Iconográfica*.

Possui sede física: Sim.

Acesso eletrônico: Parcial.

Endereço eletrônico: <bndigital.bn.gov.br/dossies/biblioteca-nacional-200-anos/as-colecoes-formadoras/sobre-a-colecao-brasiliana-da-biblioteca-nacional/>

Nome: Coleção Brasiliana Fundação Estudar

Data de lançamento do catálogo: 2006.

Instituições promotoras: Oi Futuro, Fundação Estudar e Fundação Rank-Packard.

Formada por: Livros, desenhos, gravuras e mapas.

Exemplos do acervo: Obras produzidas a partir da chegada dos portugueses ao Brasil, mapas de João Teixeira Albernaz, cartógrafo oficial de Portugal; obras de artistas viajantes do século XIX, retratando o cotidiano e as paisagens do Brasil, como desenhos de Jean-Baptiste Debret, Thomas Ender e Maximilian Wied Neuwied.

Período de abrangência do acervo: Séculos XVI ao XIX.

Observações: A coleção é composta por cerca de 500 obras e foi doada em 2007 para a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Parte de seu acervo se encontra disponível no portal Brasiliana Iconográfica. O catálogo *Coleção Brasiliana Fundação Estudar* (2006) foi organizado por Roberto Bertani.

Possui sede física: Sim.

Acesso eletrônico: Parcial.

Endereço eletrônico: Não.

Nome: Brasiliana Itaú Cultural

Data de publicação do catálogo: 2009.

Instituições promotoras: Itaú - Unibanco

Acervo predominantemente formado por: Desenhos, gravuras, pinturas, livros, documentos, mapas e numismática.

Exemplos do acervo: *Povoado numa planície arborizada*, de Frans Post, entre 1670 e 1680; gravuras de Rugendas, Debret e Chamberlain; *O Grande Atlas Blaeu*, de Joannes Blaeu, 1667.

Período de abrangência do acervo: Séculos XVI ao XX.

Observações: Colecionada por Olavo Setúbal. O catálogo *Brasíliana Itaú: uma grande coleção dedicada ao Brasil* (2009) foi publicado sob a curadoria de Ruy Souza e Silva e de Pedro Corrêa do Lago; este último também assina a curadoria da exposição permanente *Brasíliana Itaú Cultural*. Parte do acervo pode ser consultado no portal *Brasíliana Iconográfica*.

Possui sede física: Sim.

Acesso eletrônico: Parcial.

Endereço eletrônico: <itaucultural.org.br/espaco-olavo-setubal/coleção>

Nome: Biblioteca *Brasíliana Guita e José Mindlin*

Data de inauguração da biblioteca: 2013.

Instituição promotora: Universidade de São Paulo (USP).

Acervo predominantemente formado por: Livros.

Exemplos do acervo: *Iracema*: lenda do Ceará, de José de Alencar (1865); *A mão e a luva*, de Machado de Assis (1874); *Memórias da Rua do Ouvidor*, de Joaquim Manoel de Macedo (1878).

Período de abrangência do acervo: Séculos XVI ao XX.

Observações: Apresenta também periódicos e gravuras.

Possui sede física: Sim

Acesso eletrônico: Parcial.

Endereço eletrônico: <bbm.usp.br>

Nome: *Brasíliana Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB)*

Data de lançamento do catálogo: 2014.

Instituição promotora: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

Acervo predominantemente formado por: Desenhos, gravuras, pinturas, fotografias, livros, documentos, mapas e objetos tridimensionais.

Exemplos do acervo: Desenhos de Johann Moritz Rugendas e Jean-Baptiste Debret; fotografias de Henry Klumb, Insley Pacheco e Carlos Roberto de Planitz; documentos do período imperial e colonial; livros que pertenceram às bibliotecas de Karl Friedrich Philipp von Martius e do bibliófilo Manuel Barata; mapas, cartas náuticas e atlas de Gerard Van Keulen.

Período de abrangência do acervo: Séculos XVI ao XX.

Observações: O catálogo *Brasíliana IHGB, 175* (2014) foi organizado em comemoração aos 175 anos de sua fundação por Pedro Correa do Lago e publicado pela Editora Capivara. O IHGB foi fundado em 1838 e é uma instituição privada.

Possui sede física: Sim.

Acesso eletrônico: Parcial.

Endereço eletrônico: <ihgb.org.br/pesquisa/arquivo>

Nome: *Brasileana Fotográfica*

Data de lançamento do portal: 2015.

Instituições promotoras: Biblioteca Nacional e Instituto Moreira Salles.

Acervo formado por: Fotografias.

Exemplos do acervo: Fotografias produzidas pelos fotógrafos: Marc Ferrez, Georges Leuzinger, Henry Revert Klumb, Augusto Malta e Benjamin Abrahão, retratando paisagens, transformações urbanas, a família real, escravidão, populações indígenas e guerras, entre outros temas.

Período de abrangência do acervo: Da segunda metade do século XIX até as quatro primeiras décadas do século XX.

Observações: -

Possui sede física: Não.

Acesso eletrônico: Sim.

Endereço eletrônico: <brasilianafotografica.bn.br>

Nome: *Brasileana Iconográfica*

Data de lançamento do portal: 2017.

Instituições promotoras: Biblioteca Nacional, Instituto Moreira Salles, Instituto Itaú Cultural e Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Acervo predominantemente formado por: Desenhos, pinturas e gravuras.

Exemplos do acervo: *Retrato de Menino*, de Albert Eckhout (c.1637); *O cume do monte Itacolomi na Província de Minas Gerais*, de Carl Friedrich Philipp Von Martius (c.1855)²⁰⁴; *Lavadeiras*, de Charles Landseer (1825-1826)²⁰⁵; *Abolição da Escravatura*, de Victor Meirelles (1888).

Período de abrangência do acervo: Séculos XVI ao XX.

Observações: -

²⁰⁴ Título original: *Cacumen Montis Itacolumí*, in *Prov. Minarum*, disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19149/cacumen-montis-itacolumi-in-prov-minarum>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

²⁰⁵ Título original: *Washerwomen*, disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19389/washerwomen>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

Possui sede física: Não.

Acesso eletrônico: Sim.

Endereço eletrônico: <brasianaiconografica.art.br>

Nome: Biblioteca Antonio Candido de Mello e Souza

Data da doação para a Unicamp: 2018.

Instituição de guarda: Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Acervo predominantemente formado por: Livros.

Exemplos do acervo: Primeiras edições de Oswald de Andrade e Mário de Andrade; obras de Manuel Bandeira, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Sérgio Buarque de Holanda e Clarice Lispector.

Período de abrangência do acervo: Séculos XIX e XX.

Observações: A biblioteca possui também uma Proustiana, com edições da obra de Marcel Proust e estudos sobre o escritor francês.

Possui sede física: Sim.

Acesso eletrônico: Não.

Endereço eletrônico: Não.