

Fotografia no Museu: o projeto de curadoria da coleção Militão Augusto de Azevedo

Vânia Carneiro de Carvalho
Solange Ferraz de Lima
Museu Paulista/USP

O objetivo do presente texto é apresentar a coleção de fotografias de Militão Augusto de Azevedo pertencente ao Museu Paulista da Universidade de São Paulo e discutir os procedimentos documentais adotados para o seu tratamento. O valor e o ineditismo da coleção por si só justificariam a sua divulgação neste veículo, entretanto, a análise de certos aspectos metodológicos do trabalho de documentação nos parece relevante. Ela permite demonstrar que a metodologia documental não foi "aplicada" ao seu objeto de interesse como se esta se reduzisse a um simples instrumental, ou seja, um arsenal de medidas técnicas derivadas de um conhecimento universal, abstrato e normativo. As decisões relativas ao tratamento documental foram, ao contrário, orientadas por um conceito de curadoria que fomenta explorações científico-culturais específicas.

A curadoria

Tradicionalmente, a atividade de curadoria em museus está associada a sentidos administrativos e técnicos. O curador é o responsável pela guarda do acervo institucional; dele depende a aplicação de formas de controle patrimonial, de tratamento físico e documental das coleções e arquivos. Como decorrência deste enfoque, o curador é entendido como um profissional que detém um conhecimento técnico especializado sobre o segmento documental por ele tratado.

Modernamente, a função de curadoria refere-se também à organização de exposições. Neste caso, o curador, do qual também se espera

1. Exceção deve ser feita às coleções arqueológicas tradicionalmente coletadas por pesquisadores ligados a procedimentos sistemáticos de identificação e organização das peças em relação ao sítio arqueológico. (Fürst, 1989)

o domínio especializado do universo documental contemplado pela exposição, tem a tarefa de definir o conceito da mostra e fazer a intermediação entre as diferentes áreas de produção — patrocínio, pesquisa, levantamento e documentação institucional dos objetos selecionados para a exibição, projeto museográfico e tudo o que ele implica como, por exemplo, projeto de iluminação, projeto arquitetônico (criação do mobiliário expositivo, objetos cenográficos etc.), *designer gráfico*, sonoplastia, cenografia, montagem etc. (Kavanagh, 1990:127; Sola 1992:101).

Quando entendida como atividade de natureza organizacional, a curadoria sofre as conseqüências de uma compartimentação do conhecimento, que a torna uma função prisioneira do objeto de suas atenções — o acervo. O domínio técnico gerado a partir das necessidades de documentação (datação, identificação de autoria, técnica, formas de circulação etc.) ou da obrigação de preservar a integridade física do objeto tem se constituído de forma desvinculada dos usos e sentidos que o documento em questão assumiu na vida social¹. O objeto de acervo é tratado como uma peça isolada, como se o seu valor fosse algo intrínseco à materialidade do objeto.

A ausência de procedimentos próprios da pesquisa, ou seja, de critérios teórico-metodológicos derivados da área de conhecimento à qual se pretende vincular o acervo museológico tem sido a responsável por distorções no controle documental, especialmente em um dos momentos cruciais de constituição da base empírica de qualquer produção de natureza científica, isto é, a coleta de acervo.

Fora destes parâmetros, e sem o entendimento da lógica social que regeu a constituição dos diversos núcleos documentais, o conhecimento que é produzido na “tarefa” de seleção e nomeação dos objetos de uma coleção tende a ser percebido como um conjunto de indícios diretamente apropriado do documento e não algo construído pelo curador (Gathercole, 1989:74; Meneses, 1994:19). Quando o conhecimento mantém-se reduzido ao objeto museológico assim fetichizado, resta ao curador apenas uma sucessão de tarefas operacionais a serem cumpridas.

Nas áreas de exposição, o uso da pesquisa como simples apêndice resulta em um esvaziamento daquilo que se pretende “comunicar”. Fatos do chamado “contexto histórico”, quando a este se lança mão, carregam marcas de cunho biográfico (no caso de obras de arte), celebrativo (objetos históricos de grandes personagens políticos, por exemplo) ou ainda pitoresco (fatos históricos aleatoriamente citados como curiosidades). O contexto aqui funciona como uma paisagem de fundo, como “aparência visual, isto é, recorte empírico que, como tal, precisaria ser explicado, pois não é auto-significante.”(Meneses, 1994:30).

Atuando no gerenciamento de reservas técnicas, o procedimento da curadoria pode ou não viabilizar a pesquisa, já que a preservação do documento significa não apenas a conservação da integridade física do objeto, mas o registro da rede de informações à qual ele pertenceu até o momento de sua musealização. No caso de um museu de história, expor documentos sem a orientação que a disciplina oferece perpetua a sua ação como legitimador de noções oficiais (geralmente de caráter celebrativo), enquanto que, para a

universidade, ele permanece em uma posição periférica, funcionando como depósito de objetos ou espaço disponível para eventos.

Mesmo quando convencido da necessidade de mudanças, o curador de museus de história arca com as conseqüências de práticas herdadas do século passado. Ele tem de lidar com catálogos com poucas informações, quase nenhuma sobre contexto e uso do objeto, todas produzidas anonimamente e muitas acrescentadas posteriormente sem distinção dos dados originais (comprometendo as informações do coletor). Tem também de organizar coleções formadas aleatoriamente ou segundo critérios pouco consistentes para a exploração científica — objetos selecionados para legitimar o prestígio político ou econômico de figuras com destaque na sociedade, objetos selecionados pelo seu valor estético, objetos considerados “lixo” pela família doadora, ou seja, aquilo que a própria família já não consegue identificar ou encaixar na lógica de sua coleção pessoal etc.. O curador convive, enfim, com um número significativo de objetos fora do catálogo, ou sem controle do coletor (até mesmo sem data de entrada e procedência), além de restaurações sem nenhuma documentação, e que por vezes resultaram na inutilização da peça para a pesquisa (Fürst, 1989). A herança de procedimentos de catalogação e exposição com base em critérios extra-científicos, somada ao desprestígio das funções de curadoria dentro da universidade são os produtos de uma prática recorrente na área de ciências humanas que sempre utilizou de forma secundária os documentos provenientes da cultura material.

Para além das medidas de saneamento com relação à situação existente, parece que somente a pesquisa como orientadora de todas as atividades de curadoria poderá reverter este quadro. Por isso, desde 1989, o Museu Paulista concentra esforços no sentido de colocar em prática um conceito de curadoria que rearticule a produção do conhecimento às atividades de cunho organizacional, museográfico e ao domínio técnico especializado do documento (Meneses, 1990). Ao contrário da concepção do museu como vitrine da riqueza material da sociedade e de si mesmo, pretende-se colocar à disposição do usuário um “tesouro” informacional, que se constitui através do desenvolvimento coerente de curadorias que vinculam políticas de aquisição e tratamento de acervo, formação de biblioteca, produções pedagógica, cultural e acadêmica. Não se trata, portanto, de transformar o museu da elite política e econômica paulista em um museu demagogicamente popular. O caráter democrático do museu tem como base não a legitimação dos valores deste ou daquele segmento social, mas a construção (e desconstrução) de processos históricos pertinentes ao conjunto da sociedade. As informações não são oferecidas para o consumo de uma “grife” de museu, ou como erudição pela erudição, mas sim para servirem de ferramenta na capacitação do indivíduo no enfrentamento de sua própria trajetória histórica.

Na perspectiva de estabelecer uma base documental sólida, um dos objetivos da curadoria tem sido implementar uma política de aquisição de séries documentais orgânicas (documentos gerados a partir de uma atividade) ou funcionais (objetos de escritório, de tocador, de iluminação, de uso para alimentação, de uso cerimonial, de lazer, etc.), cujas tipologias são selecionadas

2. A função simbólica com relação aos objetos considerados históricos está na origem da formação do Museu Paulista como memorial da independência, da nação e da paulistanidade. Sobre o tema ver Brefe, Ana Cláudia. *Um lugar de memória para a Nação*. O Museu Paulista reinventado por Afonso d'Escagnole Taunay (1917-1945). Campinas, 1999. Tese (Doutorado), Universidade Estadual de Campinas (ms.).

3. Em outubro de 1990 foi montado um dossiê sobre a coleção, então em posse da bisneta do fotógrafo, Raquel de Azevedo Salles, e deu-se início à busca de patrocínio. Em janeiro de 1996, após cadastramento do projeto no Programa Nacional de Apoio à Cultura, do Ministério do Cultura, a Fundação Roberto Marinho e a Rede Globo decidiram patrocinar não apenas a aquisição da coleção mas o projeto de curadoria elaborado pelo Museu aqui apresentado.

a partir de critérios que regem o desenvolvimento das linhas de pesquisa existentes.

O interesse por objetos de uso simbólico², matéria-prima indispensável nos problemas relativos à história do imaginário, e a existência de um núcleo inicial relevante como a pinacoteca do Museu, que reúne retratos e paisagens urbanas, muitas com inspiração fotográfica, foram razões que se somaram ao interesse pela coleção de fotografias de Militão Augusto de Azevedo: um conjunto de mais de 12.000 fotografias, produzidas entre 1862 e 1887, e procedentes de uma única fonte produtora — o estúdio Carneiro & Gaspar, adquirido pelo então sócio Militão e, posteriormente denominado Photographia Americana

A coleção

O fotógrafo oitocentista Militão Augusto de Azevedo é conhecido pelos estudiosos da

Cidade de São Paulo em virtude dos registros fotográficos urbanos que realizou, dando origem ao *Album Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862-1887* (cf. Toledo & Kossoy, 1981; Lemos, 1982). A sua atividade como retratista, no entanto, foi pouco divulgada para além do circuito da história da fotografia no Brasil (Kossoy, 1978; Grangeiro, 1993; Laurito, 1982) e a documentação a ela relacionada permaneceu praticamente inédita, em posse da família até 1996, quando passou a integrar os acervos do Museu Paulista da USP graças ao patrocínio da Fundação Roberto Marinho e da Rede Globo de Televisão.³

Militão Augusto de Azevedo nasceu no Rio de Janeiro em 1837. Aos 25 anos, integrando a Companhia Dramática Nacional, veio para São Paulo e aqui se estabeleceu, trabalhando como retratista na filial do ateliê carioca Carneiro & Gaspar, aberta em São Paulo, no ano de 1862, por Gaspar Antônio da Silva Guimarães. Em 1875, Militão, já sócio do estabelecimento, adquire o estúdio e passa a denominá-lo Photographia Americana. Nos seus 20 anos de atuação, o ateliê recebeu clientes ilustres e anônimos: o Imperador D. Pedro II, a Imperatriz Teresa Cristina, o jurista e político Rui Brabosa, o poeta Castro Alves, os abolicionistas Luís Gama e Joaquim Nabuco, Antônio de Lacerda Franco, intelectuais como José Maria Lisboa, Eduardo da Silva Prado, Frei Germano de Annecy, primeiro astrônomo de São Paulo, o pintor Rodolfo Amoedo, artistas de companhias teatrais que na cidade faziam suas temporadas, funcionários públicos e liberais como médicos, advogados, engenheiros, trabalhadores anônimos, escravos e alforriados, pessoas com deformações físicas, cadáveres, inúmeras crianças, casais, mães com bebês etc. Militão identifica também categorias profissionais nas figuras do primeiro barbeiro, do professor de piano, da engomadeira, da prostituta, enfim, homens e mulheres que formam um imenso painel de tipos humanos no século XIX.

Ao fechar seu estúdio, em 1885, Militão se desfaz do laboratório, leiloando máquinas, materiais e apetrechos fotográficos, mas mantém a documentação textual e iconográfica. Esta documentação chega à contemporaneidade mantida pela família de seu primogênito, Luiz Gonzaga de

Azevedo, com quem Militão manteve laços estreitos até seu falecimento, em 1905.

A maior parte da documentação que compõe a Coleção Militão Augusto de Azevedo é formada pelo que se acredita serem os livros de controle e mostruário dos dois estúdios, e que trazem mais de 12.000 retratos, produzidos originalmente no formato *carte-de-visite* e *cabinet-portrait*. Os retratos encontram-se reunidos em seis encadernações em couro, com datas gravadas nas lombadas, colados inteiros ou recortados de modo a identificar apenas o rosto do cliente. Uma numeração manuscrita que legenda cada imagem servia provavelmente como número de localização das chapas de vidro que os ateliês costumavam guardar para atender à solicitação de novas cópias.

Fazem ainda parte da coleção 48 negativos de vidro emulsionados com colódio que constituem as matrizes de alguns dos retratos constantes nos livros de controle, fotografias estereoscópicas, fotografias avulsas em albúmen, entre elas imagens da construção da São Paulo Railway (ferrovia Santos-Jundiaí), os álbuns da cidade de Santos e São Paulo em 1862⁴, além de quatro documentos manuscritos: o livro *Índice das Photographias de Antigos Paulistas*, que identifica algumas centenas de retratados; um livro-copiador de cartas enviadas por Militão a fornecedores, clientes e amigos; um diário de viagens feitas à Europa e América do Norte, e, por fim, a tradução inacabada do livro *Le Paysage Artistique en Photographie* de Frederic Dillaye sobre técnica fotográfica.

Uma das peculiaridades desta coleção, o que a torna mais interessante, é a reunião de documentos que fornecem pistas sobre um circuito de produção, consumo, reciclagem e descarte dos produtos fotográficos. O controle da produção e a relação com a clientela são indicados nos livros que trazem, até mesmo, comentários manuscritos sobre o cliente (se pagou ou não, se gostou do retrato etc.) e no *Índice das Photographias de Antigos Paulistas*. O controle de qualidade das imagens fotográficas, por sua vez, pode ser inferido a partir dos testes com viragens e tipos de papéis, perceptíveis nas diversas cópias de uma mesma imagem, como no caso de parte das fotografias avulsas relativas à ferrovia Santos-Jundiaí.

As vicissitudes da atividade de um retratista no século XIX estão registradas no livro-copiador de cartas com riqueza de detalhes quanto às relações com fornecedores, estratégias e dificuldades de comercialização de vistas urbanas, o que permite acompanhar a ascensão e declínio do ateliê Photographia Americana. Ainda com base no livro-copiador, é possível datar o uso de materiais e apetrechos fotográficos, distinguindo-se, por exemplo, a introdução de novos métodos e materiais no Brasil com relação à Europa.

O diário de viagens já permite abordagem distinta: revela o olhar de alguém sintonizado com sua época, que comenta acontecimentos políticos e sociais, além de trazer à luz informações sobre o modo de vida de uma classe que podemos considerar equivalente ao que usamos denominar hoje como classe média - formada por profissionais liberais, funcionários públicos, comerciantes. Neste caso, é particularmente interessante conhecer, por exemplo, quais os rituais de um encontro com amigos num jantar informal, preços e detalhes dos

4. A Biblioteca do Museu Paulista possui dois exemplares (não identicos) do *Álbum Comparativo de Vistas da Cidade de São Paulo, 1862 e 1887*.

5. Mendes, Ricardo. *Literatura Técnica* (1840-1940): Enciclopédias, manuais, periódicos. São Paulo: Centro Cultural São Paulo/SMC-Prefeitura Municipal, 1991/1992. (ms).

6. Estatueta representando grupo de cupidos (*petit amours*) em metal branco sobre base de alabastro de autoria de Isidore Romaim Boitel.

transportes utilizados, enfim, ações cotidianas cujo registro dificilmente tem lugar em documentos mais convencionais.

Por fim, a tradução manuscrita do livro de Frederic Dillaye, projeto aparentemente inconcluso de Militão, nos dá a medida da atualização possível naquela época. Dillaye era fotógrafo-retratista em Paris e atuante na pesquisa e divulgação da estética fotográfica. Outras obras dele foram localizadas, datadas no final do século, em bibliotecas públicas de São Paulo⁵.

Com a coleção Militão foi adquirida também a de seu filho Luiz Gonzaga de Azevedo, fotógrafo amador que produziu entre 1905 e 1924 mais de duas centenas de fotografias organizadas em álbuns de família, além de negativos em vidro e flexíveis. O conjunto se completa com uma agenda-diário onde foram registrados pelo próprio Luiz Gonzaga acontecimentos familiares, um caderno com anotações e recortes de jornais sobre a vida profissional do titular e nove livros-copiadores de cartas, estes últimos doados posteriormente.

Assim como na Coleção Militão, uma riqueza de informações abarcando diferentes setores da vida social cotidiana pode ser aqui explorada. Luiz Gonzaga de Azevedo nasceu no Rio de Janeiro em 1862 e faleceu em São Paulo em 1928. Estudou economia e finanças, exercendo as funções de diretor do Tesouro do Estado e do Banco de São Paulo. Sua atividade profissional rendeu-lhe relações com membros da elite intelectual paulistana. Sua casa era freqüentada por pessoas como Ramos de Azevedo, arquiteto que projetou sua residência, e laços de parentesco se formaram entre os Gonzaga e a família de Herman von Ihering, naturalista que dirigiu o Museu Paulista na primeira década deste século.

Finalmente, confrontando as duas coleções é possível acompanhar a trajetória de ascensão de uma família numa época caracterizada pela mobilidade social. Militão dispunha de poucos recursos e contava, basicamente, com os ganhos de sua atividade como fotógrafo, tendo lutado, como transparece em suas correspondências, com dificuldades para manter seu padrão de vida. No caso da família de seu primogênito, Luiz Gonzaga, a situação já é outra. As fotografias, sua agenda-diário e as cartas revelam um modo de vida bem mais confortável e sofisticado: viagens à praia, saraus musicais, para os quais se dispunha inclusive de uma sala de música com piano, festas e jantares cujos registros denotam fartura.

Posteriormente à doação patrocinada, a família Azevedo, representada por Raquel de Azevedo Salles, doou uma cadeira e uma escultura⁶ que pertenceram ao estúdio Photographia Americana. No decorrer do processo de tratamento da coleção, foi feito contato com a Sra. Heloísa Azevedo, também bisneta de Militão, residente em Curitiba, de quem o Museu Paulista adquiriu uma lanterna mágica, de procedência inglesa, que também pertenceu a Militão e que, segundo depoimentos, foi, por muitos anos, objeto de entretenimento nas reuniões familiares.

○ processamento documental

Estratégias

As estratégias adotadas para o processamento da coleção foram no sentido de compatibilizar verbas e cronograma pré-estabelecidos pela Fundação

Roberto Marinho com as necessidades de pesquisa e documentação. Uma das prioridades foi tornar toda a documentação disponível para o público no espaço de apenas um ano. A otimização do tempo de catalogação das imagens dependeu, fundamentalmente, do sistema informatizado adotado e do número de profissionais envolvidos.

É importante salientar que o cumprimento do cronograma de um ano para a catalogação de 13.120 imagens só foi possível por já dispormos de uma ficha cadastral definida para o acervo iconográfico do Museu e de um programa de informatização especialmente desenvolvido para este fim. Assim, para o cadastramento das coleções Militão e Luiz Gonzaga, partiu-se de uma estrutura existente — ficha e manual de preenchimento, vocabulário controlado já esboçado e programa de informatização desenvolvido⁷.

Dada a quantidade de documentos das duas coleções, que aumentou em 76% o acervo iconográfico sob a guarda do Serviço de Documentação Textual e Iconografia do Museu (ca. 17.000 para 30.000 unidades), optou-se pela criação de uma módulo especial, cuja estrutura e campos de preenchimento derivaram da ficha iconográfica existente. Essa estratégia permitiu a inserção, de uma só vez, dos dados comuns à totalidade das imagens (histórico da coleção, doador, avaliação, agente produtor, período da produção etc.). Desta forma, a catalogação unitária pode se restringir aos campos que dizem respeito às características individualizadoras das imagens — legendas, dados técnicos (como dimensões, técnicas), estado de conservação e descrição do conteúdo.

A ficha catalográfica

A ficha catalográfica foi elaborada visando reunir quatro categorias de informações (ver anexo I): dados de identificação do documento e de sua produção; dados técnicos relativos ao suporte; dados administrativos referentes à patrimonização do documento junto ao Museu Paulista e à Universidade de São Paulo; e, por fim, dados relativos à produção e difusão do conhecimento envolvendo o documento em questão.

Para comportar essas categorias de informações, o programa desenvolvido contou com três tipos de campos:

a) campos em que é possível a definição prévia de todos os termos que serão utilizados como, por exemplo, o campo *dados técnicos*. Por se tratar de um coleção única, todas as técnicas fotográficas presentes puderam ser elencadas previamente e, assim, ao invés de digitar a cada imagem a palavra que indica a técnica utilizada, seleciona-se de uma listagem acessada por barra de rolagem o item correspondente. Este tipo de campo ocupa menos memória, agiliza a inserção de dados além de minimizar a ocorrência de erros de digitação;

b) campos com número de caracteres pré-definidos e que exigem, portanto, uma estimativa quanto a seu uso (tamanho das palavras). Por exemplo: para o campo *título/legenda* o número de caracteres máximo é 256, o que significa que, a partir de simulações prévias, concluiu-se que seria improvável haver na coleção uma legenda acima deste número de caracteres;

7. O sistema documental informatizado do Museu foi desenvolvido pelo analista de sistemas Luciano Antônio Beraldo, responsável também pelo seu gerenciamento e aperfeiçoamento.

8. Os arquivos paralelos não estão ainda disponíveis para consulta.

9. Felizmente, desde então o Museu Paulista vem sendo beneficiado com equipamentos pela FAPESP, pela própria Universidade de São Paulo e, no caso das coleções aqui abordadas, pela Fundação Roberto Marinho que doou dois microcomputadores Pentium, um scanner de cromos e negativos, mesas para acomodação dos equipamentos e material de consumo para embalagem dos originais. Além disso, arcou com a remuneração temporária de três historiadores, um restaurador e três estagiários. (ver Anexo III)

c) campos abertos, que não contam com limites definidos de caracteres e que foram adotados para a inserção de dados de difícil previsão como o campo *histórico*, destinado a informações de contextualização da imagem catalogada como biografias, histórico de logradouros, além da própria história de formação da coleção e de como chegou ao Museu. Este tipo de campo é o que ocupa mais memória.

Visualmente, a ficha cadastral encontra-se organizada em quatro telas e conta com um menu de opções e acesso aos arquivos principal e paralelos. No caso dos retratos, duas imagens — a fotografia catalogada e a página do álbum em que esta se encontra — abrem a primeira tela de cada ficha do catálogo (ver Anexo I).

Além do banco principal de dados, o programa permitiu a criação de arquivos paralelos (ou de apoio) que reúnem informações que situam a produção referenciada pelo banco — biografias dos autores das imagens, histórico dos agentes produtores (no caso os ateliês), glossário referente às técnicas fotográficas do século XIX etc. —, informações que, se repetidas à exaustão em cada ficha do arquivo principal, acabariam por torná-lo inutilmente longo e tedioso, dificultando a sua manipulação⁸. O programa conta ainda com relatórios previamente construídos para impressão de listagens resumidas do acervo catalogado.

A rede

O Serviço de Documentação, onde pode ser consultado o banco de dados das coleções Militão e Luiz Gonzaga, possui cinco microcomputadores do tipo Pentium, os quais estão em rede compartilhada (Windows NT). Esta rede, por sua vez, está conectada a um servidor NT, gerenciado pelo analista de sistemas do museu. Neste computador, com maior capacidade de armazenagem (8 Gigabytes com capacidade de ampliação), fica o catálogo das duas coleções. Um segundo servidor de igual capacidade é utilizado para a cópia de segurança do material cadastrado. O banco de dados, bem como todo o sistema de cadastramento da instituição foi desenvolvido em Foxpro 2.6.

Vários foram os fatores que concorreram para a escolha deste programa. Em 1991, quando se iniciaram os trabalhos de recadastramento do acervo da instituição e quando foi possível preencher a única vaga disponível no museu para um analista de sistema, o Centro de Computação Eletrônica da USP tinha pouco conhecimento sobre a organização de bancos de imagem na área de ciências humanas. Sem assessoria da universidade e contando com apenas um microcomputador na área científica, o analista traçou uma estratégia de informatização do museu de modo a oferecer autonomia a cada unidade do sistema projetado permitindo que este pudesse ser instalado, pelo menos em parte, caso não fosse possível contar com investimentos pesados em equipamentos⁹.

O programa Foxpro é de baixíssimo custo se comparado aos programas de banco de dados científicos e possui distribuição livre, ou seja, não há exigência de licença para cada computador integrado a uma rede. Os programas científicos (por exemplo, o Oracle) oferecem maiores recursos de programação e são mais ágeis para a consulta. Entretanto, além de implicar na elevação de custos, a sua manipulação exige especialização, o que

comprometeria o tempo e os poucos recursos humanos envolvidos no programa de cadastramento da área científica da instituição. Cabe lembrar que um catálogo, uma vez produzido, sempre poderá ser convertido para outro programa, conforme assim o exigir as circunstâncias e as oportunidades de aperfeiçoamento do sistema. Finalmente, a opção pela rede compartilhada ao invés de uma configuração de rede centralizada fez de cada microcomputador cliente e servidor ao mesmo tempo, segundo uma distribuição dos bancos de dados e programas da instituição, evitando-se, assim, o colapso do sistema no caso da quebra de uma de suas máquinas.

Outra vantagem deste programa é a possibilidade de associar imagens ao banco de dados, o que permitiu o encaminhamento de catálogos digitais capazes de mediar, com eficácia, a consulta aos originais.

A digitalização das imagens

Diante das novas possibilidades de captação digital de imagens, garantindo assim o registro documental com o máximo de economia de espaço e de custos na manutenção do acervo de segunda geração, certamente se pensou, de imediato, em adotar essa estratégia de reprodução. Esse era, inclusive, o desejo da coordenação de projetos da Fundação Roberto Marinho. No entanto, a pouca oferta, na época, de equipamentos desta natureza no mercado nacional bem como a necessidade de compatibilizar diversos custos dentro de uma verba pré-determinada mudou as expectativas.

A primeira possibilidade aventada, as câmeras de captação digital, não dispunham, ainda, de lentes e filtros capazes de garantir registros de qualidade semelhante aos obtidos com as máquinas fotográficas. Os modelos de uso doméstico de forma alguma se adequavam às necessidades de documentação de acervos museológicos, especialmente no caso de imagens muito reduzidas, como era o caso da coleção Militão. Segundo informações levantadas junto a fotógrafos profissionais, os equipamentos para captação digital capazes de resultados de qualidade semelhante ou mesmo superior à captação por meios químicos — dispositivos acopláveis a máquinas para negativos em formatos 4 x 5' e 120mm — eram ainda pouco testados em arquivos históricos e de custo exorbitante para a dimensão e objetivos do projeto.

Os *scanners*, por sua vez, já testados em uma multiplicidade de aplicações há certo tempo, apresentavam grandes vantagens com relação às câmeras digitais no que se refere à resolução das reproduções e aos custos. Infelizmente, sua utilização na captação digital de imagens fotográficas do século XIX é desaconselhável pois a intensidade da luz e do calor, semelhantes aos emitidos pelas máquinas copiadoras, causam esmaecimento e ondulações das fotografias em albúmen¹⁰.

Em visita técnica ao Serviço de Documentação do museu, conservadores do Centro de Conservação e Preservação de Fotografias/Funarte recomendaram, dada a raridade das fotografias e dos negativos em vidro das coleções Militão e Luiz Azevedo, a reprodução fotográfica em filme p&b (negativo de segunda geração), que permitiria posterior digitalização e estaria disponível para ampliações destinadas a publicações e exposições.

10. Já existem no mercado internacional modelos de scanners que digitalizam a partir de processos que prescindem de iluminação intensa; não houve, no entanto, tempo hábil para um levantamento mais extenso e muito menos para o encaminhamento do processo de importação.

11. Os trabalhos de reprodução ficaram a cargo de Sérgio Burgi.

12. A equipe de pesquisa e documentação contou com três historiadoras com experiência na área de organização e catalogação documental e duas estagiárias graduandas de história (ver Anexo III).

Assim, decidiu-se que seria mais interessante e adequado ao tipo de acervo iconográfico do Museu a digitalização de negativos ou diapositivos. Sujeitas a um esmaecimento progressivo, que, no limite, implica no desaparecimento da imagem, as fotografias em albúmen reproduzidas pelo processo fotográfico teriam cópias de segunda geração de alta fidelidade. Além disso, com a digitalização direta do filme evitar-se-ia a duplicação do acervo com ampliações em papel, que exigem espaço e embalagens, ao mesmo tempo que se garantiria um nível de resolução de qualidade, tanto para a referência catalográfica no módulo de consulta, como para a utilização em CD-ROMs, exposições e impressos (cartões postais, catálogos, cartazes). Com um scanner para negativos e diapositivos, a instituição otimizaria o registro e divulgação de seus acervos iconográficos.

No caso das coleções Militão e Luiz Gonzaga, todas as imagens foram reproduzidas em diapositivos 35mm e as paisagens, além da reprodução em diapositivo, receberam uma segunda, em formato 6x6 cm, p&b. A opção pelo diapositivo, que num primeiro momento parece discutível se pensarmos na instabilidade do flexível colorido com relação ao p&b, e pelo formato 35mm ao invés dos formatos maiores 4x5 cm e 6x6 cm, recaiu sobre dois fatores básicos levantados pelo fotógrafo responsável pelas reproduções¹¹.

O primeiro está relacionado com o reconhecimento hoje da importância dos atributos plásticos da imagem na sua compreensão como documento histórico. Sendo assim, era imprescindível preservar, através da reprodução, não apenas o "conteúdo" de cada imagem, mas a diversidade cromática existente na coleção. Para historiadores, conservadores e fotógrafos interessados na trajetória técnica da fotografia e nas condições de preservação fotográfica, as inúmeras tonalidades das fotografias de Militão, resultado de viragens, pigmentos aplicados ao papel albuminado e ação da luz, fornecem importantes pistas para pesquisas nesse campo. Em registros p&b, a disponibilidade dessas informações só se daria com a consulta aos originais, contrariando o objetivo primeiro da catalogação acompanhada de imagem digital que é justamente preservar ao máximo a coleção do manuseio constante.

O segundo fator de decisão pelo diapositivo se refere ao formato 35mm, que consideramos apropriado para uma coleção onde 90% das fotografias coladas nos álbuns têm dimensões pequenas (média de 4x3 cm), fazendo com que a proporção entre formato e dimensão do original fotográfico seja na escala natural.

Equipe e execução

A catalogação informatizada foi precedida por uma etapa de familiarização da equipe¹² com a coleção, que envolveu leituras relativas à fotografia no século XIX e à vida e produção de Militão Augusto de Azevedo. Nesta etapa tiveram lugar também as discussões preliminares em torno de questões operacionais referentes ao modo de numeração das imagens, normalização dos termos a serem adotados para descrever o estado de conservação e preparação dos dados a serem inseridos simultaneamente nas fichas catalográficas.

É importante salientar que, em projetos desta natureza, é impossível prever e ter, portanto, soluções prévias para aquelas questões que só aparecem no decorrer dos trabalhos, especialmente aquelas relativas ao desempenho dos descritores. O entrosamento da equipe, neste caso, é fundamental, pois o sucesso do projeto depende de decisões tomadas em conjunto e que devem levar em conta a experiência de cada um.

Quando se trata de cadastramento de documentação maciça, não se deve esquecer que somente a inserção sistematizada e padronizada das informações garante a sua recuperação no futuro. Portanto, cada decisão tomada quanto a um novo termo para descrição do estado de conservação ou para o conteúdo da imagem precisava, necessariamente, ser discutida por toda a equipe e a alteração registrada seja no manual de preenchimento da ficha, seja no vocabulário controlado de descritores.

Buscando-se o máximo de uniformidade na descrição do conteúdo das imagens, a catalogação dos retratos e paisagens de Militão ficou a cargo de duas historiadoras, que permaneceram nesta atividade durante todo o processo de trabalho¹³. A terceira historiadora dedicou-se inicialmente à coleta de depoimentos junto aos familiares de Luiz Gonzaga e Militão Augusto de Azevedo, o que possibilitou a identificação dos retratados nos álbuns da família Azevedo. Paralelamente foram pesquisadas as biografias relativas aos retratados identificados por Militão em seu Livro-índice¹⁴.

As estagiárias¹⁵ colaboraram em todas as atividades da equipe, notadamente no levantamento de informações relativas aos logradouros fotografados e na localização de propagandas e informações gerais sobre a atividade fotográfica em jornais e almanaques. Tiveram também a oportunidade de participar das etapas preliminares de higienização das fotografias e negativos da coleção. Em reuniões semanais ou quinzenais realizadas com toda a equipe eram avaliadas as atividades em curso e definidas as estratégias para as etapas seguintes.

Nessa primeira etapa de tratamento documental, a ficha catalográfica foi o principal instrumento para onde convergiram todas as informações que seriam posteriormente mobilizadas na elaboração de produtos culturais. Concebida não só para servir como escopo de instrumentos de pesquisa (guias, catálogos etc.), a ficha catalográfica, pelas categorias de informações que reúne — dados relativos à trajetória da coleção (como se formou, como chegou ao museu), ao conteúdo específico do documento visual (biografias dos retratados, histórico dos logradouros), e à sua difusão (usos em publicações e exposições) — bem como pelos arquivos paralelos que dela derivam, exige mais que um conhecimento puramente técnico. Ela cobra uma constante atualização e acaba por espelhar o processo de pesquisa no quadro institucional que a gerou. A pesquisa necessária para o preenchimento desses campos foi determinante para definir o perfil da equipe montada para o desenvolvimento dos trabalhos.

O vocabulário controlado

A produção maciça de peças visuais, o reconhecimento da natureza específica da imagem visual e o decorrente interesse por parte de instituições de

13. A catalogação da coleção Militão foi realizada por Cláudia Moi e Regina Mara Teles.

14. Os depoimentos, a catalogação da coleção Luiz Gonzaga, a pesquisa biográfica e a digitalização das imagens foram realizados por Renata Barbosa Garbellini.

15. Juliana Firmo dos Santos, Montserrat Moreno e Anna Luisa Sarti.

16. Isto não significa que a documentação textual, em determinados casos, não possa ou não deva ser tratada unitariamente, ou seja, na forma catalográfica, ou, ao contrário, que séries iconográficas (p. ex. o caso das missões fotográficas) não possam ser tratadas como conjuntos. A decisão pelo tratamento unitário depende da heterogeneidade e quantidade de material a ser catalogado, bem como frequência de consulta e quantidade de informações específicas (p.ex. nomes próprios no caso de documentações textuais) não contempladas pelo tratamento de conjunto.

guarda e de pesquisa em *coleccionar* peças seriadas fomentaram questões basilares em torno da formulação e uso de sistemas de recuperação de informações visuais em bases informatizadas. Formar, gerenciar e ampliar coleções de documentos implica em, necessariamente, desenvolver sistemas classificatórios que permitam sua visualização enquanto totalidade, definindo assim um perfil, sem a perda de identificação das partes. Os guias, catálogos, inventários, *thesauri*, vocabulários controlados exprimem arranjos artificiais de suportes materiais de informação. Para atender com sucesso às necessidades para as quais foram desenvolvidos, esses instrumentos dependem de critérios que garantam a manutenção de sua estrutura e a sistemática de funcionamento. Esses critérios, por sua vez, encerram visões determinadas do público que se deseja atingir e da própria coleção.

Ao longo dos últimos cinco anos, no encaminhamento de experiências envolvendo a reorganização física e documental do acervo do Serviço de Documentação Textual e Iconografia do Museu Paulista com vistas à informatização, deparamo-nos com questões que exigiram o estabelecimento mínimo de critérios para a elaboração de um sistema de busca. A proposta de registro específico e único, a opção por não descrever textualmente a imagem e sim através de palavras-chave e a própria abrangência do vocabulário decorrente foram alguns deles.

A adoção de uma ficha específica e unitária para o suporte iconográfico foi o primeiro passo e marca a especificidade do documento visual com relação ao livro e ao documento textual. O tratamento arquivístico, que agrupa a documentação em séries, no interior de um quadro de arranjo que espelha a vida do órgão gerador desses documentos, apesar de fundamental para a integridade das informações, não parece suficiente para responder às necessidades de busca do documento iconográfico. O tratamento biblioteconômico, por sua vez, ao privilegiar autoria e título mostra-se até certo ponto ineficaz para o tratamento de imagens produzidas e consumidas em massa, muitas vezes anonimamente, como é o caso das fotografias que não são de exceção (como as realizadas por fotógrafos consagrados pelo mercado de artes) e algumas tipologias de impressos iconográficos como cartazes, figurinhas e propagandas. Visando contornar este problema, um vocabulário apropriado ao formato de documentação de acervos iconográficos em bibliotecas foi desenvolvido pela Library of Congress (Washington/EUA) - *Thesauri for Graphic Materials*. A Biblioteca Nacional (RJ), por sua vez, adaptou para seus acervos os termos descritivos do TGM, complementando o seu *Manual para Catalogação de Documentos Fotográficos* (1992).

A aplicação de ficha unitária representa o reconhecimento do documento visual como portador de informações que transcendem, pelo menos com mais frequência, aquelas geradas pelo seu produtor ou proprietário final. Para citar um exemplo, o cartão postal ilustrado com uma paisagem urbana, muitas vezes de autoria desconhecida, interessa obviamente pela mensagem que traz em seu verso, acrescentando dados sobre a trajetória de vida do titular da coleção, mas ele pode informar também sobre a cidade que retrata, fornecendo informações de caráter empírico relativas à morfologia urbana, por exemplo¹⁶.

O estabelecimento de uma ficha específica implica em criar portas de acesso às informações sobre cada suporte visual. Nesse ponto esbarramos com outra questão que mobiliza ainda hoje o debate na área de tratamento documental e que diz respeito à abrangência desejável de um sistema classificatório. Ele deve ambicionar o universalidade, a exemplo do sistema decimal utilizado ainda hoje pelas bibliotecas, desenvolvido na segunda metade do século XIX e claramente filiado às correntes positivistas?

Nessa perspectiva, a experiência mais bem sucedida é o projeto *ICONCLASS*¹⁷ — sistema decimal alfanumérico de classificação de temas, objetos e personalidades presentes na arte representacional. O sistema decimal possui uma estrutura que pretende atender a qualquer material iconográfico, além de permitir arrolar referências bibliográficas e fontes associadas ao documento. A estrutura é similar ao sistema biblioteconômico. A partir de nove categorias, capazes de conter tudo que é passível de ser descrito iconograficamente, há subdivisões que aprofundam a descrição introduzindo e articulando demais elementos (personagens, situações, objetos).

O sistema encontra-se organizado tendo como referência a arte ocidental da antiguidade aos nossos dias. Projetos envolvendo este sistema têm sido mais frequentes em institutos e museus de arte¹⁸ não em arquivos, bibliotecas ou instituições que detêm principalmente imagens fotográficas. Sua estratégia de classificação baseia-se nos níveis de descrição iconográfica formulados por Panofsky e tem como principal escopo a associação com as referências bibliográficas sobre o mesmo tema descrito.

Outros sistemas como os *Thesauri for Graphic Materials*, aplicado na Library of Congress (Washington/EUA) ou o *Art and Architecture Thesaurus*¹⁹ pretendem também fornecer uma standardização na análise de conteúdos visuais a partir de vocabulários que reúnem categorias de termos descritivos e temáticos ("ofness" ou seja, a descrição dos elementos morfológicos imediatamente identificáveis da imagem e "aboutness", o tema ou assunto a que se refere). Mais apropriado para fotografias, o *Graphic Materials* recebeu contribuições que o ampliaram, abordando também técnicas e processos fotográficos, além de aplicações mais específicas, voltadas para temas e assuntos referenciados pela classificação biblioteconômica (Betz, 1986, 1988).

Entre a universalidade proposta pelo *ICONCLASS* e a generalização dos vocabulários desenvolvidos no âmbito de coleções formadas no interior de bibliotecas, há ainda uma terceira vertente que não descarta a possibilidade de formulação de vocabulários específicos criados em total consonância com a coleção que se pretende classificar (cf. Sunderland, 1982). Esses vocabulários podem conter termos de uso mais geral com a adição, dependendo da coleção, de termos específicos.

No Brasil, as experiências nesse campo parecem se enquadrar melhor nesta última possibilidade. As grandes coleções fotográficas, ao contrário do que ocorreu na Europa, Estados Unidos e principalmente Canadá, só nos últimos 20 anos passaram a receber um tratamento específico, e mesmo assim com dificuldades na atualização de equipamentos e programas.

Atualmente, entre os profissionais atuantes na área de documentação de acervos fotográficos brasileiros esboça-se uma tentativa de mobilização para

17. Concebido pelo historiador da arte holandês Henri van de Waal na década de 40, sua primeira versão foi o *DIAL, Index para arte dos países baixos* (1951). Desde então, as diversas versões do *ICONCLASS* foram ampliadas graças às experiências de aplicação nos mais diversos acervos das artes plásticas. Já nesta década, projetos utilizando o sistema espalham-se por diversas instituições de países da Europa. Não temos notícia da aplicação deste sistema no Brasil ou em outro país da América Latina.

18. Sobre o tema ver número especial da *Visual Resources* (1991, v. VIII., n.1) dedicado ao uso deste sistema em diversas instituições de arte.

19. O *Art and Architecture Thesaurus* foi elaborado em fins da década de 1970 atendendo às necessidades de informatização dos procedimentos de catalogação e indexação das bibliotecas de arte e arquitetura. Sobre o tema, ver *Visual Resources*, 1994, v. X, n. 3.

20. O *Thesaurus para Acervos Museológicos* (Helena Dodd Ferrez e Maria Helena S. Bianchini, editado pelo SPHAN/Minc, 1987) tem como alvo os acervos de objetos e somente classifica a fotografia na classe Comunicação, subclasse Documento. Esta sub-classe, que reúne documentos textuais, cartográficos e iconográficos, foi aberta, segundo as autoras, para os casos de museus que não possuem arquivos ou bibliotecas (Cf. v.2, p.231). A fotografia (processo positivo direto) é referenciada, neste caso, apenas quanto ao seu suporte material (ambrótipo, daguerreótipo, ferrótipo). Termos identificadores do conteúdo iconográfico constam somente na classe Artes Visuais/Cinematografia, sub-classes Desenho, Escultura e Pintura.

21. No que se refere ao acervo fotográfico, ele é significativo por contemplar as principais técnicas e formatos utilizados na virada do século. Reúne peças dos mais importantes fotógrafos que atuaram em São Paulo no mesmo período (Militão Augusto de Azevedo, Guilherme Gaensly, Valério Vieira, Carneiro e Gaspar, Henschel, entre outros). Do ponto de vista temático, predominam os registros urbanos, com ênfase na cidade de São Paulo, e os retratos de família. Soma-se a isso, a importante coleção de

discussões em torno de sistemas de descrição imagética, mas não existem, para museus e instituições afins, propostas concretas de standardização de sistema documental para imagens visuais, a exemplo do *Thesaurus para Acervos Museológicos*²⁰.

No caso da catalogação informatizada das coleções iconográficas do Museu Paulista, nossa proposta não ambicionou postular um vocabulário genérico com aplicação indiscriminada a todo e qualquer suporte iconográfico. Muito pelo contrário, nossa experiência tem sido no sentido de desenvolver para as coleções especializadas vocabulários descritivos dirigidos tendo como horizonte norteador as linhas de pesquisa que se utilizam de acervos iconográficos e seus temas mais recorrentes, como a história do corpo, da gestualidade e a sua representação pictórica e fotográfica no retrato.

Nesse sentido, mais uma vez a abordagem técnica encontra-se a serviço da pesquisa. Interessa-nos, sobretudo, explicitar para o pesquisador, alvo de um museu universitário, as potencialidades das coleções para a produção do conhecimento histórico. O acervo iconográfico reunido no Serviço de Documentação Textual e Iconografia abrange uma considerável diversidade de suportes — de materiais impressos a daguerreótipos, passando por pinturas a óleo, desenhos, aquarelas, plantas e mapas, além das fotografias, seu acervo mais numeroso.²¹ Seria inconcebível pretender um vocabulário único para tal variedade tipológica à qual corresponde também uma variedade temática. Assim, até o momento, e é nesse âmbito que discorreremos, desenvolvemos um vocabulário controlado voltado para fotografia e, mais especificamente, para os dois gêneros mais populares desde sua invenção — a paisagem e o retrato.

Optamos por trabalhar unicamente com as palavras-chave (sobre o tema, no Brasil, ver Smit, 1987), abolindo a descrição textual da imagem. Evitamos, assim, abordagens com alto grau de subjetividade, mesmo aquela possível de recuperação através de sistemas de hipertexto (indexação para remissão automatizada a partir de um determinado número de repetições da palavra em textos livres, narrativos).

O preenchimento deste campo de descritores respeita normas de padronização para a descrição sintética da imagem e conta com um vocabulário controlado com base no qual será constituído o "menu" que estará à disposição do pesquisador no terminal de consulta (ver Anexo II). Os descritores — como o próprio nome indica — devem se ater exclusivamente aos elementos constantes na imagem, sem caráter analítico. Com essa perspectiva, definiu-se o nível de descrição do conteúdo que, longe de ser exaustivo, indica apenas aqueles elementos de identificação imediata. Tivemos sempre em mente que a referenciação não deve pretender substituir a imagem, mas sim orientar e facilitar o acesso a ela.

Como a ficha catalográfica, experiências anteriores haviam permitido a formação de vocabulários controlados de peças fotográficas do acervo²² (ver Anexo IV). Para a elaboração do vocabulário relativo às fotografias urbanas, foram utilizados o *Thesaurus de Arquitetura* da fau/usp e a listagem de termos do Banco de Imagens-Módulo *Fotografia do Itaú Instituto Cultural*, além de incluir os termos específicos como logradouros e localidades (para uma versão aplicada em pesquisa ver Carvalho & Lima, 1997). Para os retratos, a referência principal

foi o *Thesaurus Iconographique* (Garnier 1984)²³, especificamente no que se refere às posições e gestos corporais.

As categorias não específicas contêm opções para todas as imagens e por isso o uso de um de seus termos é obrigatório. ... o caso, por exemplo, do gênero, (paisagem ou retrato) ou do tipo de vista (vista interna/estúdio fotográfico ou vista externa).

Até o momento, a listagem conta com mais de 500 termos específicos, aglutinados em categorias gerais e subcategorias. São 29 categorias gerais das quais apenas uma conta com subcategoria — a *vista interna-estúdio*, maneira pela qual foi possível isolar tipos de enquadramento, ângulos de vista do corpo, apetrechos e poses realizadas no ateliê do fotógrafo e não fruto de instantâneos já praticados por amadores em casa ou em espaços públicos. Estes termos permitem conhecer e elencar os suporte materiais mobilizados pelo retratista de estúdio, abrindo possibilidades de abordagem dos retratos do ponto de vista da elaboração cênica e suas relações com a construção da identidade pretendida pelo fotografado. Nossa tentativa foi, portanto, no sentido de preencher as lacunas deixadas pela ausência de estudos sistemáticos sobre esses aspectos, fornecendo subsídios para análises que transcendam os atributos mais genéricos relativos à representação da figura humana no retrato fotográfico.

Pela sua extensão e particularidade, os termos específicos que contemplam os tipos de laços de parentesco ou de amizade — utilizados somente quando, através de depoimentos do doador do acervo ou inscrições na própria foto, isso é possível de ser determinado — são especificados no campo *histórico* e indicado no campo *descritores* genericamente como *grupo familiar*.

Além dos descritores do conteúdo da imagem, são também controlados os termos relativos à técnica fotográfica empregada e ao estado geral de conservação do documento. Para fins didáticos, no vocabulário em anexo encontram-se listados tão somente os termos aplicados às coleções Militão e Luiz Gonzaga, porém, o uso deste vocabulário estende-se aos demais retratos fotográficos e paisagens que integram o nosso acervo (ver Anexo II). Guardadas as especificidades pertinentes ao suporte, este vocabulário é também aplicado, com modificações mínimas, ao acervo de retratos e paisagens pictóricos.

Tal como encontra-se formatado, espera-se que este vocabulário cresça alimentado por pesquisas que permitam, por exemplo, cobrir a falta de termos apropriados para a descrição da indumentária de época, incluindo tipos de cabelos, barbas, bigodes e costeletas, bem como equipamentos presentes na paisagem urbana.

A conservação e restauração

O tratamento físico das duas coleções foi feito inteiramente nos laboratórios do Museu Paulista²⁴ e orientou-se pela intervenção mínima nos materiais originais e, por fim, pela ação preventiva. O tratamento abrangeu higienização, restauração dos documentos e confecção de embalagens.

A higienização foi feita, no caso das ampliações fotográficas, com trincha e pó de borracha, técnica que não utiliza produtos químicos e remove resíduos de pó e gordura superficiais. A desinfestação com fungicida foi aplicada

cartões postais referentes a São Paulo, Santos e demais cidades do país. Na pinacoteca são de indiscutível valor as coleções de pinturas, desenhos, aquarelas e gravuras de artistas como Rodolfo e Henrique Bernardelli, Miguelzinho Dutra, Wash Rodrigues, Benedito Calixto, Almeida Jr., Pedro Américo, Rugendas, etc. Há de se ressaltarem ainda os desenhos arquitetônicos do engenheiro Tommaso Gaudenzio Bezzi, responsável pelo projeto do edifício do Museu Paulista (1883). Do material iconográfico impresso, destacam-se os cartazes e demais dispositivos publicitários relativos a movimentos políticos brasileiros (períodos Império, Republicano, Revolução de 32). No tocante às coleções de plantas e mapas, predominam aquelas referentes à cidade e ao Estado de São Paulo.

22. O Banco de Dados Iconográficos - Projeto financiado pelo CNPq (1991-95), reúne documentação iconográfica impressa e fotográfica, produzida entre fins do século XIX e meados deste século e foi o piloto para o desenvolvimento da ficha catalográfica do Museu Paulista e do vocabulários específicos e pertinentes ao seu acervo. A partir desse piloto pudemos testar e avaliar a eficiência da ficha e dos mecanismos de busca do programa desenvolvido especialmente para este fim.

23. O *Thesaurus Iconographique* começou a ser elaborado em 1976, para atender parte das necessidades do *Inventaire Général des Monuments et des Richesses Artistiques de la France e da Direction des Musées de France*. Em 1983, na época de sua publicação, o *thesaurus* havia sido utilizado em 41.937 pinturas, desenhos e esculturas de diferentes museus, entre eles, o Museu do Louvre, Museu de Cluny, Museu do Jeu de Paume, Museu Rodin, entre muitos outros.

24. Yara Petrella (coordenadora), Marcos Antônio Steiner, José Camilo dos Santos, Sônia Spigolon e Anna Luisa Sarti (estagiária). O projeto teve assessoria do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica -Funarte/IBAC.

25. O remendo consiste na fixação de cortes no papel através da aplicação de tiras de papel neutro de fibras longas.

26. A reintegração é a reconstituição da parte faltante do documento com papel neutro de fibras longas.

27. A desacidificação é a lavagem do documento em papel com água alcalinizada, que resulta na mudança do pH ácido do papel, responsável pela sua deterioração, para um pH próximo ao neutro.

28. A velatura é uma técnica utilizada para aumentar a sustentação do documento e que

somente nos documentos textuais envolvendo o uso de uma câmara de fumigação que esteriliza o documento ao mesmo tempo que retira o resíduo tóxico deixado pelo produto químico.

Com exceção dos negativos, a maioria das fotografias encontra-se colada sobre suporte de papel, na forma de livros, álbuns, cartões e *passerpartout*. Devido à ação do tempo e ao manuseio freqüente, estes suportes sofreram ressecamento, que resultou em cortes, rachaduras e perdas de partes, especialmente nas bordas do documento. Por isso, nestes casos, a restauração abrangeu a aplicação de remendos²⁵, reintegrações²⁶, desacidificações (nos casos exclusivamente em papel)²⁷ e velaturas²⁸. Da emulsão fotográfica foram retiradas mecanicamente (com bisturi) partículas de sujeira, resíduos de colas e fita adesiva e as áreas com falta de emulsão sofreram retoques a lápis. As duzentas e seis ampliações avulsas foram tratadas segundo o quadro abaixo:

tipo de tratamento	Número de ampliações fotográficas
limpeza mecânica ²⁹	206
remoção de sujidade aderida na emulsão	111
Planificação	78
Remendo	63
Obturação	13
Retoques	03

No caso dos documentos encadernados, a restauração consistiu na desmontagem da encadernação, da qual foram removidos resíduos de cola e pregos, substituídos por costuras e colas reversíveis de pH neutro. Após a desmontagem foi feita a hidratação do couro com o objetivo de recuperar um pouco da flexibilidade original. Novas lombadas foram acopladas às originais e as carcelas³⁰ foram refeitas. As partes faltantes nas capas de couro, percalina e papel foram enxertadas com material similar e as falhas de pigmentação foram preenchidas com retoques de anilina (couro) ou de aquarela (papel). As guardas³¹ originais foram revestidas com papel de pH neutro para a proteção do miolo. Apenas no caso de um dos livros de controle, que reúne fotografias no formato *carte-de-visite* coladas, optou-se pela desmontagem da encadernação e a sua manutenção em folhas avulsas acondicionadas em caixa confeccionada sob medida, sem a perda da ordenação original. A reencadernação resultaria na duplicação da altura de uma lombada considerada já crítica para o tipo de material.

A última etapa do tratamento consistiu na embalagem. Todos os volumes foram acondicionados em caixas de papelão duro, revestidas com folhas de papel com pH neutro. Cada unidade fotográfica avulsa recebeu uma embalagem individual — jaquetas de poliéster com sustentador de papel. O poliéster é uma opção interessante pois permite a visão da imagem sem a necessidade de retirá-la da embalagem. Para os negativos em vidro optou-se por envelopes e jaquetas exclusivamente de papel, para maior proteção contra a luz. Este envelope, por sua vez, é guardado em caixa de arquivo de prolipropileno³². Com exceção das caixas feitas sob medida para os livros e álbuns, todas as embalagens foram adquiridas prontas.

A exposição

A exposição e o cd-rom foram escolhidos como os primeiros produtos de difusão cultural das coleções. Assim, não se trata de produtos que fecham o ciclo de pesquisa desta documentação mas, pelo contrário, o inauguram.

A mostra *São Paulo nas Lentes de Militão* (inaugurada em abril/1997) adotou como eixo de discussão as mudanças proporcionadas pelo retrato fotográfico na representação da figura humana. De instrumento de distinção social, peça única criada pelas mãos talentosas do pintor em grandes telas a óleo, o retrato se transforma, a partir da fotografia, em objeto de consumo do grande público. O retrato fotográfico é sintoma e agente de uma época em que a individualidade é valorizada e para a qual são constituídas categorias genéricas de sujeito. Os procedimentos no estúdio, envolvendo a banalização da postura corporal, dos acessórios de vestuário e da montagem cênica, e, como consequência, da fisionomia, embasavam a tarefa de constituir a identidade do cliente.

No projeto museográfico, o conceito da exposição está presente em todos os momentos (ver Anexo V). Nos painéis, a idéia de massificação representa-se pela planta topográfica da cidade à qual estão sobrepostos os retratos de figuras ilustres que deram seus nomes às vias públicas; está presente também nos anúncios da imprensa no painel de artistas atuantes na cidade e fotografados por Militão; ou ainda na listagem de endereços industriais e comerciais retirada dos almanaques de época, semelhantes ao que hoje são nossas páginas amarelas e sobre a qual se sobrepõem os retratos de moradores como o jornaleiro, a engomadeira, o astrônomo, o barbeiro etc.

A reproduzibilidade fotográfica está sugerida no papel de parede que reproduz quase na forma de textura uma das páginas do livro de controle de Militão, repleto de pequenas imagens justapostas, e que preenche os vários nichos da sala. Os padrões de molduras para as imagens fotográficas do século XIX encontram ressonâncias principalmente nas arcadas e reentrâncias do partido arquitetônico de inspiração palaciana do edifício que abriga o Museu Paulista. A associação entre desenho arquitetônico e estética fotográfica ficou valorizada por uma iluminação difusa direcionada para o teto a partir das sancas que destacou a arquitetura da sala. Textos simplificados e em número reduzido bem como a adoção de legendas sumárias deixam que os sentidos presentes na exposição se organizem de forma predominantemente visual, como deve ser em se tratando de fotografias.

Ao mesmo tempo que cabia à exposição apresentar as coleções através de uma amostragem representativa dos retratos, foi necessário dar visibilidade à sua forma de organização em tipologias — o busto masculino, a mulher de corpo inteiro, o casal, a mãe com o filho, o homem com guarda-chuva etc. O painel que sintetiza a problemática histórica referente ao retrato consiste em uma grande parede falsa, ao fundo da sala, com aberturas nas quais giram cubos de tamanhos variados, em cujas faces estão coladas reproduções de retratos, que formam grupos tipológicos em tonalidades diferentes que podem ser manipulados pelo visitante através de timões colocados na base do painel. Cada timão controla uma linha de cubos e com eles pode-se formar várias séries de

consiste na aplicação de uma folha de papel transparente neutro de fibras longas sobre toda a superfície do documento. Esta técnica foi utilizada em todas as folhas de seda, coloridas e com a marca do ateliê de Militão, utilizadas para entrefolhar os livros de controle e álbuns fotográficos.

29. A limpeza mecânica envolve limpeza com pó de borracha, pincel e soprador.

30. As carcelas são tiras em papel e tecido às quais se fixam as folhas internas de uma encadernação.

31. As guardas são folhas que se colocam no começo e no fim do livro encadernado e que unem a capa ao volume.

32. Material plástico que não degrada com a ação do tempo, não emite gases e protege a documentação de umidade.

retratos muito semelhantes na sua composição. Ressalta-se, nesse caso, o aspecto lúdico e interativo deste painel, importante para um museu que recebe um número significativo de crianças e adolescentes (ver Anexo V).

Na sala contígua à sala principal o visitante pode apreciar um número significativo de originais fotográficos. A presença dos livros de controle, uma câmera fotográfica de época, a cadeira e o enfeite usados por Militão no estúdio, ao lado de um conjunto de retratos que cumpriram o ciclo de consumo (daguerreótipos, retratos em porcelana, *cartes-de-visite*, *cabinet-portraits*, molduras etc.) representam a trajetória deste objeto do desejo, que se inicia na sua produção no ateliê e termina nos porta-retratos sobre os móveis da sala de estar, nos álbuns de família, nas bolsas e carteiras dos entes queridos, nas lápides dos túmulos etc.

Completa a mostra a apresentação do documentário fotográfico urbano realizado por Militão em 1862, e que constitui um dos registros mais antigos da arquitetura colonial urbana paulista de que se tem notícia. Estas imagens estão apresentadas na sala que comporta a maquete da cidade de São Paulo em 1841, peça de grandes dimensões (5,5 x 6,5 m), moldada em gesso pelo escultor Henrique Bakennist em 1922, por ocasião das comemorações do centenário da Independência. As fotografias de Militão fazem parte do quadro de referências para a sua produção. Atração permanente do museu, a maquete apresentava problemas na sinalização dos logradouros e edifícios mais importantes, que foi então resolvida sem a interferência na peça. O ilusionismo, próprio das miniaturizações, e que convive com as intervenções críticas na exposição, foi enriquecido pela produção de um "passeio" por doze pontos da cidade através de um espetáculo de som e luz.

○ CD-Rom

○ CD-ROM *São Paulo nas Lentes de Militão* proporciona o acesso a informações sobre as coleções através de opções de navegação que coloca ao alcance do usuário possibilidades de abordagem que variam em grau de abrangência e profundidade. O CD-ROM foi projetado em duas versões, uma disponível na exposição, mais resumida e compacta e outra destinada à venda, mais completa, que deve atender a adolescentes e adultos interessados no tema e servir como instrumento didático para escolas, ou material de apoio para as visitas ao Museu.

Para o usuário estão disponíveis desde informações institucionais sobre o Museu Paulista-USP e a Fundação Roberto Marinho até dados específicos sobre as coleções Militão e Luiz Gonzaga e sobre o projeto de curadoria, além de textos de apoio sobre a história da fotografia.

As coleções são apresentadas por uma seleção fotográfica significativa de cada tipologia de documentos e textos que relatam a trajetória deste acervo até a sua chegada ao Museu, além de dados biográficos dos fotógrafos e históricos dos ateliês.

Na apresentação do projeto de curadoria são relatados os procedimentos para a catalogação e recuperação física das coleções.

Entremeados com cenas de vídeo, este segmento apresenta detalhes técnicos poucas vezes divulgados em projetos deste tipo.

Três passeios pela cidade são oferecidos através de uma planta de São Paulo da segunda metade do século XIX. Ao longo do caminho escolhido o usuário encontra as imagens produzidas por Militão do ponto onde se encontra o transeunte virtual, obtém informações sobre a história urbana neste período, e, se for de sua vontade, compara a imagem da época com o mesmo local hoje³³.

Merece destaque o segmento *Fotografando com Militão*³⁴, que apresenta ao usuário, através de fotografias e desenhos, o interior de um estúdio fotográfico, incluindo desde a sala de visita, passando pela preparação do cenário, até a revelação da imagem no laboratório.

A pesquisa

No vasto campo da historiografia, os estudos do corpo começam, a partir dos anos 70, a ocupar um espaço significativo no conjunto de uma produção interessada em analisar comportamentos, práticas e representações sociais. “O corpo passa, pois, a interessar ao historiador como espaço constitutivo de laços sociais. Seus atos, gestos e práticas são elementos de uma cultura, retratam sistemas de valores específicos, organizam um modo de vida” (Del Priore, 1995:14-5). Sem um arcabouço teórico-metodológico específico e sem contar com uma perspectiva unificadora, os trabalhos nesta área são marcados por uma grande diversidade de abordagens e problemáticas relativas ao corpo e suas relações com a vida social. São analisados os ritos de passagem como nascimento, casamento e morte, bem como os modos de relacionamento da sociedade com as doenças, a manutenção e a reprodução biológica, as expressões do amor, da sexualidade, da beleza, as formas de transcendência do corpo material, a gestualidade corporal e sua interação com a dança, a música, o teatro, a festa, a constituição social de categorias como masculino e feminino a partir das representações do corpo, suas relações com a casa, com as máquinas etc. Para compreender este novo objeto, os historiadores analisaram os comportamentos demográficos, debruçaram-se sobre os documentos seriais, como atas de batismo, processos civis e religiosos, expressões materiais dos ex-votos, abriram-se para as fontes não tradicionais como indumentárias, imagens e objetos trazidos à luz pelos trabalhos arqueológicos, manuais educativos e de etiqueta, pinturas, brasões, obras normativas e literatura de época (Del Priore, 1995: 9-26)³⁵.

Ao colocar o corpo no centro da discussão de fenômenos sociais, a historiografia abriu novos caminhos de reflexão sobre os retratos fotográficos. No Brasil, por um longo tempo, o interesse pela sistematização e análise de fotografias desembocou na produção de repertórios documentais fac-símiles, álbuns, coletâneas de coleções particulares e institucionais onde o tema predominante eram as paisagens urbanas. Colada a esta produção de natureza empírica surgem publicações voltadas para o tratamento técnico da imagem fotográfica formas de catalogação, acondicionamento físico, restauração, informatização etc. Uma história da fotografia no Brasil começa a se estabelecer, também nos anos 80, cobrindo os pontos de interesse demarcados pela

33. Este segmento foi elaborado por José Geraldo Simões Jr. e conta com fotografias atuais de Sergio Mekler.

34. Este segmento foi elaborado por Ricardo Mendes.

35. Para uma visão crítica sobre os estudos do corpo ver também os comentários de diferentes especialistas ao texto de Mary Del Priore, publicados na seção Debates da mesma revista (*Anais do Museu Paulista*. v.3. 1995).

produção internacional neste campo específico descobertas, expansão espacial e temporal do suporte fotográfico, desenvolvimento tecnológico, temas recorrentes, biografias de estúdios e fotógrafos, formas de produção e consumo etc.. No entanto, é nos anos 90 que melhor se define o uso da fotografia como fonte de pesquisa para o entendimento de processos sociais de produção de sentido. Se a cidade tem cadeia cativa também nestes estudos, o enfoque de temas relativos à família através da fotografia assume quantitativamente igual relevância (Cf. Carvalho; Lima et al. 1994:253-300).

Neste ponto de intersecção entre uma história social do corpo e uma história social da visualidade, o retrato fotográfico situa-se como uma fonte privilegiada. A passagem da produção dos retratos confeccionados artesanalmente por pintores, ou ainda, na primeira fase da fotografia, por daguerreotipistas e pelos chamados "fotógrafos artistas", para aquela de produção dos retratos em formato *carte-de-visite*, inventado por Disdéri na França de 1854, e do qual os retratos de Militão são herdeiros, informa sobre as transformações da representação do indivíduo nos primórdios da massificação por que passa a nossa sociedade de consumo. A estereotipagem dos retratados está associada às novas relações que se estabelecem entre a representação do corpo e aquela da fisionomia, à representação do feminino e masculino, da família, da infância valorizada na produção intensa de imagens individuais, inclusive aquelas de cadáveres infantis, ou ainda dos negros representados como brancos em fotografias que convivem num imaginário alimentado pelos registros do escravo como figura exótica, tipo de rua etc.; enfim, um grande catálogo de imagens que traz elementos para a análise das formas de produção de identidades.

Nesta perspectiva, o retrato fotográfico passa a ser percebido pelo historiador como parte do processo de constituição do sujeito social, no qual devem ser considerados não apenas os tipos humanos representados, mas o modo como estes se articulam a um repertório de poses e de objetos organizado dentro do estúdio fotográfico de forma a compor personagens diversos. Assim, foi a partir de questões delineadas pelas pesquisas em curso que se considerou a relevância da coleção de Militão Augusto de Azevedo e a pertinência do desenvolvimento e aplicação de um vocabulário controlado que transcendesse os níveis genéricos de simples acesso à imagem, para permitir o mapeamento de padrões de poses constituídos através de mais de 12.000 retratos.

O encaminhamento de formas de descrição específicas para os retratos destas coleções, o que vem de encontro às linhas de pesquisa praticadas pelos profissionais do Museu Paulista, não significa a exclusão de outros caminhos de exploração científica que os retratos e paisagens da coleção permitem desenvolver. Vale a pena ressaltar, por exemplo, que os estudos de representações urbanas encontram nas fotografias de Militão e em suas múltiplas formas de reedição uma fonte importante para a compreensão da prática social de reconstituição do passado, processo através do qual são criados sentidos de continuidade. A sequencialidade presente no álbum comparativo, por exemplo, serve como uma baliza cronológica para a marcação das regularidades e rupturas da vida social. Se olharmos para a longa trajetória dos usos sociais destas imagens, veremos como elas têm sido utilizadas como matéria-prima para a produção de sentimentos de tranquilidade e segurança, e para o exercício das

funções de legitimação, de integração e construção da memória. Os diferentes sentidos que se constituíram a partir das imagens da cidade de São Paulo produzidas por Militão nos anos de 1862-87, em circuitos tão diferenciados como o político, o científico, o educacional e o cultural, permitem que se analisem as formas de apropriação do documento visual. Exemplos desses usos são os documentários arquitetônicos, repertórios fotográficos, ou fac-símiles publicados sobretudo nos últimos 20 anos.

Também a história da fotografia ganha com informações a respeito da organização da produção no estúdio, das relações com fornecedores, dos equipamentos, dos preços e do comportamento do mercado. Os estudos pioneiros de Boris Kossoy (1979, 1981) e mais recentemente de Cândido Grangeiro (1994) trilharam esta vertente. O estudo da estética fotográfica, no viés ainda pouco estudado que é o da compreensão das relações das técnicas de coloração com os padrões de gosto da época, tem na coleção Militão um imenso e variado mostruário de nuances de tonalidades praticadas — as conhecidas viragens.

Os profissionais da área de restauração e conservação fotográfica encontram nesta coleção exemplares das raras chapas de colódio e um manancial de informações sobre o comportamento do papel albuminado, seus fixadores e sobre o contato da fotografia com diferentes corantes e substâncias adesivas.

As coleções Militão e Luiz Gonzaga são suficientemente ricas para cobrir um amplo espectro de preocupações pertinentes a diferentes áreas do conhecimento que vão desde a história social, passando pela história da arte, arquitetura, urbanização, sociologia, até áreas de natureza técnica ou artística.

Conclusão

Se a pesquisa deve nortear o conjunto de procedimentos relativos à curadoria de acervos para que seja possível evitar desvios que comprometam o próprio sentido de existência do museu universitário, hoje é preciso que as parcerias com os patrocinadores sigam esta mesma orientação.

Os investimentos em projetos culturais seguem, via de regra, a lógica do mercado ou são atraídos pelas isenções fiscais oferecidas pelo Estado. A política de incentivo associada à necessidade de desenhar e cristalizar uma imagem sólida e segura da empresa patrocinadora transformou a cultura em um bom negócio. A mercantilização do conhecimento parece ser um processo inevitável e em certo grau imprescindível para a manutenção das atividades de instituições culturais hoje. Entretanto, a experiência com o projeto Militão mostra-nos que é possível e necessário garantir aquelas etapas da curadoria que são fundamentais para a constituição do objeto em documento, mas que não são o alvo por excelência do interesse publicitário.

Por outro lado, naquilo que o museu oferece de visibilidade e que, portanto, tende a catalisar os investimentos do patrocinador como no caso de exposições, catálogos, vídeos, CD-ROMs etc., a liberdade de interferência externa vai até o ponto em que as funções do museu não sejam obliteradas. Nesse sentido é que se justifica a manutenção dos projetos culturais sob a coordenação de uma curadoria institucional. É preciso não esquecer que a

imagem do patrocinador forma-se sobre uma outra imagem a do museu. E esta última, acredita-se, tem muito mais a ver com responsabilidades sociais do que com necessidades de marketing.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ART and architecture thesaurus*. dir. Tony Peterson. New York: Oxford University Press; Published behalf of the J. Paul Getty Trust. 1990. 3 v.
- BETZ, Elisabeth W. & ZINKHAM, H. *Descriptive Terms for Graphic Materials: Genre and Physical Characteristic Heading* Washington DC: Library of Congress, 1986.
- BETZ, Elisabeth W. *Graphics Materials: Rules for Describing Original Items and Historical Collections*, Washington DC: Library of Congress, 1982.
- BETZ, Elisabeth W. *LC Thesaurus for graphics materials*. Washington DC: Library of Congress, 1988.
- BIANCHINI, Maria Helena S. e FERREZ, Helena Dodd. *Thesaurus para Acervos Museológicos*. SPHAN/Minc, 1987.
- BREFE, Ana Cláudia. *Um lugar de memória para a Nação. O Museu Paulista reinventado por Afonso d'Escragnole Taunay (1917-1945)*. Campinas, 1999. Tese (Doutorado), Universidade Estadual de Campinas (ms.).
- CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954)*. São Paulo, Mercado de Letras, 1997.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de; Carvalho, Maria Cristina Rabelo de; RODRIGUES, Tânia Francisco. *Fotografia e história: ensaio bibliográfico. Anais do Museu Paulista*. São Paulo. n. ser. v.2 p.253-300 jan./dez. 1994.
- DELOCHE, Bernard. *Museologica: contradictions et logique du musée*. Savigny-le-Temple: éditions W. MNES, 1989.
- DEL PRIORE, Mary Lucy Murray. Dossiê: a história do corpo. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. n.ser. v.3. p.9-26 jan./dez. 1995.
- DOOLEY, Jackie M. Processing and Cataloging of Archival Photograph Collection. *Visual Resources*, vol. XI, 1995. pp 85-101.
- FERREZ, Helena Dodd, BIANCHINI, Maria Helena S. *Thesaurus para acervos museológicos*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória. Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos, 1987.
- FÜRST, Hans Jörg. Material Culture research and the curation process. In: PEARCE, Susan M (ed.). *Museum Studies in Material Culture*. London;New York: Leicester University Press, 1989, p. 97-110.

- GARNIER, François. *Thesaurus iconographique. Système descriptif des représentations*. Paris: Ministère de la Culture/ Le Léopard D'Or, 1984.
- GATHERCOLE, Peter. The fetishism of artefacts. In: PEARCE, Susan M (ed.). *Museum Studies in Material Culture*. London/New York: Leicester University Press, 1989, p.73-81.
- GRANGEIRO, Cândido Domingues. *as artes de um negócio: a febre photographica*. São Paulo 1862-1886. Campinas, 1993. 266p. Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual de Campinas.
- KAVANAGH, Gaynor. *History curatorship*. Leicester; London: Leicester University Press, 1990.
- KOSSOY, Boris. *Militão Augusto de Azevedo e a documentação fotográfica de São Paulo (1862-1887): recuperação da cena paulistana através da fotografia*. São Paulo, 1978. 121p. Dissertação (Mestrado) - Faculdade Escola de Sociologia e Política de São Paulo.
- LAURITO, Ilka Brunhilde. Retratos de um photographo. In: *SÃO PAULO. São Paulo em três tempos: álbum comparativo da cidade de São Paulo (1862-1887-1914)*. São Paulo: IMESP, 1982.
- LEMONS, Carlos. *Metamorfose paulistana*. In: *SÃO PAULO. São Paulo em três tempos: álbum comparativo da cidade de São Paulo (1862-1887-1914)*. São Paulo: IMESP, 1982.
- MENDES, Ricardo. *Literatura Técnica (1840-1940): Enciclopédias, manuais, periódicos*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo/SMC-Prefeitura Municipal, 1991/1992. (ms).
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material*. São Paulo: Museu Paulista, nova série, n.2, v.2, p. 9-42, jan./dez. 1994.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Plano Diretor do Museu Paulista da USP*. São Paulo, Museu Paulista, 1990. (ms)
- SILVA, Cássia Maria Mello da (coord.). *Manual para catalogação de documentos fotográficos (versão preliminar)*. Rio de Janeiro: Funarte/IBAC, Fundação Biblioteca Nacional, IBPC/Museu Histórico Nacional, IBPC/Museu Imperial, FGV/Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, 1992. (ms).
- SMIT, Johanna. Análise da imagem: um primeiro plano. In: SMIT, Johanna V. (org.). *Análise documentária: análise da síntese*. Brasília, MCT/CNPq/ IBICT, 1987, p. 99-111.
- SUNDERLAND, John. Image collection: librarians, users and their needs. *Art Libraries Journal* (summer, 1982. p. 41-49).
- TOLEDO, Benedito L.; KOSSOY, Boris. *São Paulo: álbum comparativo da Cidade de São Paulo. 1862-1887*. São Paulo: s.e., 1981.
- TURNER, James M. Subject Access to pictures: Considerations in the surrogation and Indexing of Visual Documents for Storage and Retrieval. *Visual Resources*, vol. IX, 1993. pp 241-271.

ANEXO I - Telas do catálogo informatizado

MUSEU PAULISTA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Arquivos Acessórios Pesquisas Relatórios Utilitários

MODULO MILITAO

Última atualização: 03/11/99 8148 13067

IC: 16542-0093 Denominação: FOTOGRAFIA/ÁLBUM

Título/legenda: 0653

Autora: AZEVEDO, MILTÃO AUGUSTO DE

N. artístico: MILTÃO

Século: 19 Década: 1870 Data: 1877/04/ Data obs:
 Intervalo: 1877-1878 Quartel: 3 4 Orig. Prod.: SÃO PAULO

Período: 2ª Reinado (1840-1889) Rep. Velha (1889-1930)

Referência/Agente: PHOTOGRAPHIA AMERICANA

Coleção: MILTÃO AUGUSTO DE AZEVEDO Localização: A35PR1

Cópia/Negativo: Técnica: PAPEL ALBUMINADO Original P/B

Dimensões: Altura (cm): 18,40 Largura (cm): 13,50 Página: 004

Anexo: RETRATO COLADO EM PAGINA DO ÁLBUM INDEX PHOTOGRAPHIA AMERICANA 1877-1878, SP:PHOTOGRAPHIA AMERICANA, V.4,60 PÁGS.

Pressione o botão para executar a operação desejada Ins Num 6:33:41

Primeira tela

MUSEU PAULISTA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Arquivos Acessórios Pesquisas Relatórios Utilitários

MODULO MILITAO

8148 13067

IC: 16542-0093

Inscrições: 0653

Histórico: DEPOIS DA MORTE DE LUIZ GONZAGA DE AZEVEDO EM 1928, OS PERTENCES FOTOGRAFICOS DE MILTÃO AUGUSTO DE AZEVEDO, ENTRE ELAS ESTE ÁLBUM, PASSARAM PARA OS CUIDADOS DE MARIA LUIZA, NA DÉCADA DE 1970, POUCO ANTES DE SUA MORTE, MARIA LUIZA DECIDIU DOAR OS GUARDADOS DO PAI E DO AVÔ A SEU SOBRINHO RUY DE AZEVEDO, COM O FALECIMENTO DE RUY DE AZEVEDO, A GUARDA DOS DOCUMENTOS PASSOU AS MÃOS DE SUA IRMÃ, RAQUEL DE AZEVEDO SALLES, EM 1996, A FAMÍLIA VENDEU A COLEÇÃO A FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO.

Estado de Conserv.: MANCHAS DE FUNGOS, PONTOS ESCUROS

Intervenções sofridas:

Recomendações:

Acesso: Restrito

Pressione o botão para executar a operação desejada Ins Num 6:35:35

Segunda tela

MUSEU PAULISTA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Arquivo Ações Pesquisar Relatórios Utilitário

3148 13057

IC: 16542/0093

Nº MP: 0.000 Nº RUSP: 0.000 Nº Processo:

Data/Homol: / / Compra Fonte: RAQUEL DE AZEVEDO SALLES

Data aquis: 1996/01/08 Valor R\$: 2,20 Data da avaliação: 1990/09/10 Avaliação: (US\$): 4,40

Avaliador: CARLOS EUGÊNIO MARCONDES DE MOURA/JOÃO SÓCRATES DE OLIVEIRA/PEDRO VASQUEZ

Circulação:

Descritores: RETRATO,ESTUDIO,HOMEM(1),MULHER(1),CORPO INTEIRO(2),VISTO DE 3/4 DIREITA(2),EM PÉ(1), SENTADO(1),APOIADO(2),PERNA CRUZADA(1),MESA DE APÓIO,RELÓGIO DE MESA,CORTINA, CADEIRA,TAPETE

Bibliografia:

Pressione o botão para executar a operação desejada: Ins Num 6:37:19

Terceira tela

MUSEU PAULISTA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Arquivo Ações Pesquisar Relatórios Utilitário

3148 13057 03/11/98

IC: 16542/0093

Referências no acervo: FITA CASSETE COM DEPOIMENTOS DE FAMILIARES/DOIS ÁLBUNS AZEVEDO, MILITÃO AUGUSTO DE, ÁLBUM COMPARATIVO DA CIDADE DE SÃO PAULO: 1862-1887, SÃO PAULO, S.E., 1887. (BIBLIOTECA DO MP-USP/FOTOGRAFIAS AVULSAS DE AUTORIA DE MILITÃO (ICS.....)/DOCUMENTAÇÃO ARQUIVÍSTICA DAS COLEÇÕES MILITÃO AUGUSTO DE AZEVEDO E LUIZ GONZAGA DE AZEVEDO (ARQ 97.1 E 97.2)

Observações:

Compilador: REGINA MARA TELES/06/12/1996

Data:

Supervisor:

Pressione o botão para executar a operação desejada: Ins Num 6:39:08

Quarta-tela

ANEXO II

VOCABULÁRIO CONTROLADO

GÊNERO

PAISAGEM MARÍTIMA
PAISAGEM NATURAL
PAISAGEM RURAL
PAISAGEM URBANA
PAISAGEM VIÁRIA
RETRATO
RETRATO REPRODUÇÃO
RETRATO MONTAGEM
RETRATO MONTAGEM:DUPLICAÇÃO

ESPACIALIDADE

VISTA EXTERNA
VISTA INTERNA
VISTA PANORÂMICA
VISTA PARCIAL
VISTA PONTUAL

TEMPORALIDADE

DIURNA

LOCALIDADE

CIDADE:ESTADO
BAIRRO

LOGRADOURO

CAMINHO
LADEIRA
LARGO
PÁTIO
PRAÇA
RUA
VILA

VISTA INTERNA

ESTÚDIO

ENQUADRAMENTO DA FIGURA

HUMANA{no}
BUSTO
CORPO INTEIRO considerar dos pés à cabeça
MEIO CORPO considerar até o quadril
 $\frac{3}{4}$ DO CORPO considerar até a perna
ROSTO

ÂNGULO DE VISTA DA FIGURA

HUMANA{no}
VISTO DE _ DIREITA
VISTO DE _ ESQUERDA
VISTO DE COSTAS
VISTO DE FRENTE
VISTO DE PERFIL
VISTO DO ALTO

POSTURA {no}

ABAIXADO
ABRAÇADO
AGACHADO

AJOELHADO
APOIADO
BRAÇO CRUZADO
BRAÇO DADO
BRAÇO ESTENDIDO
BRAÇO FLEXIONADO
BRAÇO PARA TRÁS
CABISBAIXO
DEBRUÇADO
DEITADO DE COSTAS
DEITADO DE LADO
DEITADO NO COLO
DEITADO DE BRUÇOS
EM PÉ
ENCOSTADO
INCLINADO
MÃO CRUZADA
MÃO DADA
MÃO NA BOCA
MÃO NA CINTURA
MÃO NO PEITO
PERNA ABERTA
PERNA CRUZADA
PERNA FLEXIONADA
PORTANDO

SENTADO NO COLO
SENTADO

MOBILIÁRIO

BALCÃO
BUFFET
CADEIRA
CADEIRA COM BRAÇO
CADEIRA DE BALANÇO
CADEIRÃO
CAIXÃO (objeto funerário)
CANASTRA
CRISTALEIRA
ESCABELO (banquinho para pôr os pés)
ESPELHO
GENUFLEXÓRIO
MESA
MESA DE APOIO (p/ mesa pequena)
PAINEL-CENÁRIO
POLTRONA
POLTRONA SEM BRAÇO
SOFA

ACESSÓRIOS CENÁRIO

ABAJOUR
AGULHA DE CROCHÊ
ALMOFADA
ALTAR
AMPULHETA
ÂNFORA
ARMA DE FOGO
ARRANJO FLORAL
ÁRVORE GENEALÓGICA
BALAUSTRADA
BASTÃO
BENGALA
BIBELÔ³⁶
BÓIA
BOLSA
BROXA
CACHIMBO
CADERNO
CAIXA DE COSTURA
CAIXA DE PINTURA
CANETA-PENA
CANTIL
CAPACETE
CARTA DE BARALHO
CASTIÇAL
CAVALETE
CERCA
CESTA
CESTA COM FLORES
CHAPÉU
CHARUTO
CHICOTE

CIGARRO
COLUNA
COPO
COPO COM BEBIDA
CORTINA
CRUCIFIXO
DOCUMENTO
ENFEITE DE MESA
ESCULTURA
ESPADA
ESQUADRO
ESTATUETA
FACA
FAIXA
FLOR
FLORES
FRUTEIRA
GAIOLA
GAMELA
GARRAFA
GARRAFA DE BEBIDA
GUARDA-CHUVA
JORNAL
LÁPIS
LENÇO
LEQUE
LIVRO
LOUÇA
LUSTRE
LUVA
MALETA
MANTA (chegar se não é
indumentária)
MÁQUINA DE SORTEIO
MÁQUINA FOTOGRÁFICA
MEIA-COLUNA
MORINGA
MURETA
OBJETO (quando não for possível
identificar)
ÓCULOS
PÁ
PALHETA
PAPEL
PARTITURA
PATINS
PEDRA-CENÁRIO
PELE DE ANIMAL
PENNA
PINCEL
PLANTA
PRATO
PRESÉPIO
PRUMO
QUADRO
RÉGUA
RELÓGIO

36 Usado para qualquer
enfeite sobre o móvel

RELÓGIO DE MESA
ROLETA DE JOGO
SACA-ROLHA
SEGURADOR DE POSTURA
SERROTE
SINETE
SOMBRINHA
TAÇA
TAPETE

TECIDO
TELA
TINTEIRO
TOALHA DE MESA
TRONCO DE ÁRVORE
VASO
VASO COM FLORES
VASO COM TAMPA

VISTA INTERNA (cont.)

SALA DE JANTAR
SALA DE ESTAR
SALA DE MÚSICA
COZINHA
ALPENDRE
LAREIRA

ACIDENTE GEOGRÁFICO/VEGETAÇÃO

VEGETAÇÃO
ARBORIZAÇÃO
CAVERNA
GRUTA
BAÍA
ILHA
MAR
MATA ATLÂNTICA
MORRO
PRAIA
RIO
SERRA DO MAR
VÁRZEA

COMUNICAÇÕES

CANAL MARÍTIMO
ESTAÇÃO FERROVIÁRIA
PONTE
PORTO
TECIDO URBANO
TRILHO DE BONDE
VIA FÉRREA
VIADUTO

INFRA-ESTRUTURA URBANA/RURAL

CALÇAMENTO
CERCA
CERCADO
CONSTRUÇÃO
DEMOLIÇÃO
ILUMINAÇÃO
ILUMINAÇÃO A GÁS
ILUMINAÇÃO ELÉTRICA
MAQUINÁRIO
OBRAS
PAVIMENTAÇÃO
PLANTAÇÃO
CAIXA D'ÁGUA (checar se é doméstica)
EQUIPAMENTO FERROVIÁRIO
PARA-RAIO (checar se é doméstica)
SINALEIRO

EDIFICAÇÕES/USOS/FUNÇÕES

ARMAZÉM
BANCO
CAPELA
CEMITÉRIO
CONFEITARIA
EDIFICAÇÃO COMERCIAL
EDIFICAÇÃO PÚBLICA
EDIFICAÇÃO RELIGIOSA
EDIFICAÇÃO RURAL
EDIFICAÇÃO SOBRADO
EDIFICAÇÃO TÉRREA
ESCOLA
FARMÁCIA
FAROL
FAZENDA

FORTE
GALPÃO
GARAGEM
HOSPEDARIA
HOSPITAL
HOTEL
IGREJA
INSTITUTO
LIVRARIA
LOJA
LOTÉRICA
MERCADO PÚBLICO
OFICINA
PANIFICADORA
PAPELARIA
REDAÇÃO DE JORNAL
RELOJOARIA
RESIDÊNCIA
RESTAURANTE
SAPATARIA
SEMINÁRIO
TEATRO
MIRANTE

PAISAGISMO/MOBILIÁRIO URBANO

TORRE
ANÚNCIO
ARBORIZAÇÃO URBANA
BANCO
BANHEIRO PÚBLICO
BARRIL
CABO DE AÇO
FIAÇÃO
CHAFARIZ
CHAMINÉ
COQUEIRO
CORETO
CRUZ
ENTULHO
ESPELHO D' ÁGUA
ESTÁTUA
FONTE
GRADIL

JARDIM PRIVADO
JARDIM PÚBLICO
LAGO
LENHA
MONUMENTO
MURO
PLANTAÇÃO
PORTEIRA
PORTÃO
POSTE
QUIOSQUE
RELÓGIO
TIJOLO
TÚMULO
FARDO
TELHADO
ATERRADO

ARQUITETURA/SERVIÇOS DOMÉSTICOS

GALINHEIRO
ESTUFA
QUINTAL
ALPENDRE

ELEMENTOS MÓVEIS/TRANSPORTES

AUTOMÓVEL:
BARCO A REMO
BARCO A VAPOR
BARCO A VELA
BONDE ELÉTRICO
BONDE TRAÇÃO ANIMAL
CANOA
CARRO DE BOI
TRANSPORTE ANIMAL
TRANSPORTE MANUAL
NAVIO
TREM
CHARRETE
VAGÃO
BICICLETA

37. As relações de parentesco vêm discriminadas no histórico de cada fotografia

38. Quando não foi possível especificar laços de parentesco e houver mistura de gêneros e faixas etárias.

39. Quando não foi possível especificar.

0 Para os casos de fantasias.

41. Para os casos de farda.

42. Para os trajes religiosos onde não se identifica o ritual

SEXO/FAIXA ETÁRIA (nº)

BEBÊ
 CRIANÇA
 HOMEM
 IDOSO
 IDOSA
 MENINA
 MENINO
 MULHER
 MULHER GRÁVIDA

GRUPOS

GRUPO FAMILIAR³⁷
 GRUPO DE PESSOAS³⁸
 GRUPO DE ADULTOS
 GRUPO DE ALUNOS
 GRUPO DE ALUNOS
 PROFESSORES
 GRUPO DE AMIGOS
 GRUPO DE CRIANÇAS
 GRUPO DE HOMENS

RAÇA

NEGRA

CONDIÇÃO FÍSICA/ESTADO DE VIDA

ANÃO
 CADÁVER
 ANOMALIA FÍSICA

PERSONAGENS/PROFISSÃO

ALFAIATE
 AMBULANTE
 ARTISTA³⁹
 ATOR/ATRIZ
 BAILARINA
 CANTOR/CANTORA LÍRICA
 MÚSICO
 PINTOR
 POETA
 ASTRÔNOMO

BARBEIRO
 BEDEL
 CASEIRO
 CLÉRIGO
 COMERCIANTE
 COZINHEIRO
 DELEGADO FISCAL
 EMPRESÁRIO
 ENGENHEIRO
 ENGOMADEIRA
 ENGRAXATE
 FOTÓGRAFO
 FUNCIONÁRIO PÚBLICO
 JARDINEIRO
 MÉDICO
 MILITAR
 NATURALISTA
 E POLÍTICO
 PROFESSOR
 PROFESSOR DE MÚSICA:CANTO
 PROFESSOR DE MÚSICA:PIANO
 TABELIÃO
 TRABALHADOR
 TRANSEUNTE
 TROPA

ANIMAIS

BOI
 CACHORRO
 CARNEIRO
 CAVALO
 GALINHA
 GATO
 PAPAGAIO

BRINQUEDOS

ANIMAL DE PELÚCIA
 BAMBOLÊ
 BICICLETA
 BOLINHAS DE GUDE
 BONECA
 CARRINHO DE BONECA
 CHARRETE

CORDA
CORNETA
JOGO DE DAMAS
RAQUETE DE TÊNIS
RODA
TRICICLO

INDUMENTÁRIA

FIGURINO⁴⁰
UNIFORME⁴¹
TRAJE RITUAL RELIGIOSO⁴²
TRAJE DE PRIMEIRA COMUNHÃO
BATINA
HÁBITO
MORTALHA
TOGA
VESTIDO NUPCIAL

INSTRUMENTO MUSICAL

ACORDEÃO
CLARINETA
PANDEIRO

ANEXO III

PROJETO MILITÃO *

Curadoria

Solange Ferraz de Lima
Vânia Carneiro de Carvalho

Pesquisa e Documentação

Cláudia Moi
Regina Mara Teles
Renata Barbosa Garbellini
Juliana Firmo dos Santos estagiária
Montserrat Moreno estagiária

PIANO
VIOLINO
VIOLÃO

RITOS E EVENTOS

ALMOÇO
ANIVERSÁRIO
BATIZADO
BODAS DE PRATA
CARNAVAL
COMEMORAÇÃO MILITAR
PARADA MILITAR
FALECIMENTO
PIC-NIC
PRIMEIRA COMUNHÃO
VIAGEM
AULA

NOMES PRÓPRIOS

ANDRADA E SILVA (JOSÉ
BONIFÁCIO DE)

Maquete de São Paulo

Miyoko Makino

Aureli Alves Alcântara

bolsista/CNPq

Lara Borriero Milani bolsista/CNPq

Suporte de Informática

Luciano Antônio Beraldo

Conservação e Restauração

Yara Petrella coordenação

Jerônimo Dantas Barbosa

José Camilo dos Santos

Marcos Antônio Steiner

Sônia Maria Spigolon

Wladimir Mário Herdina

* Patrocínio da
Fundação Roberto
Marinho e Rede Globo.
A coordenação do projeto na Fundação
Roberto Marinho ficou
sob a responsabilidade
de Sílvia Finguerut.

Anna Luisa Sarti estagiária

Assessoria
Centro de Conservação e Preservação
Fotográfica/Funarte

Exposição

Coordenação de Projeto e Produção
Arte 3

Projeto Museográfico
Ana Helena Curti
Claudia Warrak designer gráfica
Fábio Montenegro
Fernando Rodrigues arquiteto

Supervisão de Montagem
Atelier Damiranda
Fernando Rodrigues

Montagem
Cristina Lunardi
Iara Machado
Miguel Paladino
Paschoal Moiso
Roberval Layus
Rogério Canela
Yancamill Kulock

Cenotécnica
Felipe Tassara
Leonardo C. de Oliveira
Maurício Zelada

Assistentes de Produção
Cláudia Polito
Eloá Civolani

Fotografia
José Rosael
Rômulo Fialdini maquete
Sérgio Burgi

Iluminação
Somlux

Sonorização
Tunica pesquisa, criação, mixagem
e edição
Aline Meyer mixagem e edição
Paulo Ivo locução
Casa do Ouvidor, Estúdio Tesis
gravação

Comunicação Visual
Insign

Bureau Gráfico
Pigmentum

Serigrafia
Claudio Ramallo

Molduras e Passepartouts
Moldulak

Folder/Design Gráfico
Inventum Design e Soluções
Gráficas

Multimídia

Produção
ATR Multimedia

Textos
Glória Kalil

José Geraldo Simões Júnior
José Sebastião Witter
Ricardo Mendes
Sérgio Burgi
Solange Ferraz de Lima
Vânia Carneiro de Carvalho

Fotografia
José Rosael
Sérgio Burgi
Sérgio Mekler

ANEXO IV - Imagens e descritores das coleções Militão e Luiz Gonzaga



Livro de controle, 1879-1885 (v.6, p.257)
Coleção Militão Augusto de Azevedo
Acervo Museu Paulista-USP
Reprodução Sérgio Burgi / José Rosael

Casal (anônimo)
década de 1880
Coleção Militão Augusto de Azevedo
Acervo Museu Paulista-USP (IC 16544-1579)
Reprodução Sérgio Burgi / José Rosael

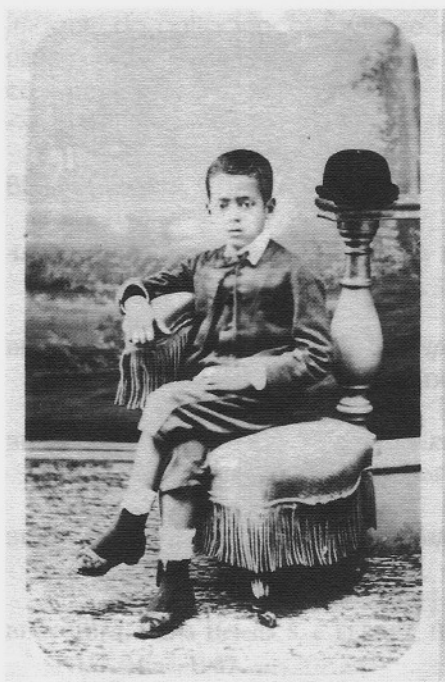
Descritores:
retrato, estúdio, homem (1), mulher(1), corpo
inteiro(1),
corpo inteiro(2); visto de _ direita(1), visto de _
esquerda(1), em pé(1), sentado(1), apoiado(2),
perna cruzada(1), mesa de apoio, painel-cenário,
poltrona sem braço, tapete



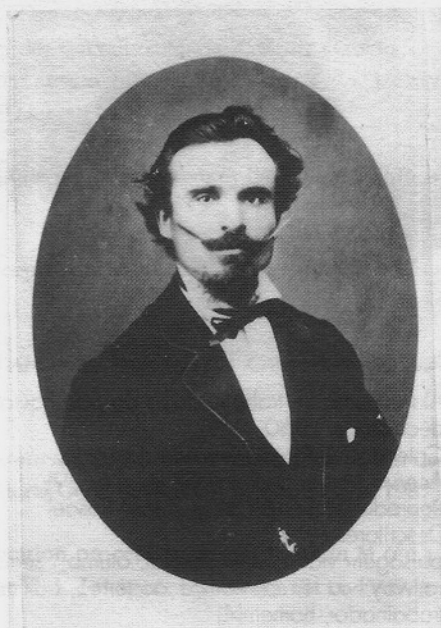
Aldeamento de trabalhadores da São Paulo Railway (ferrovia Santos-Jundiaí)
década de 1860

Coleção Militão Augusto de Azevedo
Acervo Museu Paulista-USP (IC 16729)
Reprodução Sérgio Burgi / José Rosael

Descritores:
paisagem viária, vista parcial, diurna, serra do mar:sp, vegetação, mata atlântica, obras,
railway, via férrea, edificação térrea, edificação sobrado, cerca, equipamento ferroviário,
trabalhador, homem(4)



Menino (anônimo)
década de 1880
Coleção Militão Augusto de Azevedo
Acervo Museu Paulista-USP (IC 16544-0715)
Reprodução Sérgio Burgi / José Rosael
Descritores:
retrato, estúdio, menino(1), corpo inteiro(1),
visto de frente(1), sentado(1), perna cruzada(1),
apoiado(1), poltrona sem braço, balaustrada,
chapéu, painel-cenário, tapete.



Homem (anônimo)
década de 1880
Coleção Militão Augusto de Azevedo
Acervo Museu Paulista-USP (IC16544-1602)
Reprodução Sérgio Burgi / José Rosael
Descritores:
retrato, estúdio, homem(1), busto(1),
visto de frente(1)



Largo do Riachuelo (atualmente, parte da praça da Bandeira)
1862

Coleção Militão Augusto de Azevedo
Acervo Museu Paulista-USP (IC 16550.0004)

Reprodução Sérgio Burgi / José Rosael

Descritores:

paisagem urbana, vista parcial, diurna, largo do riachuelo, são paulo:sp, edificação sobrado, edificação térrea, edificação comercial, córrego, transporte animal, cavalo, tropa, homem(2), menino(2)/Maria da Glória Cruz de Azevedo, esposa de Luiz Gonzaga de Azevedo, com Luiz Gonzaga de Azevedo Júnior



Porto de Santos
década de 1860

Coleção Militão Augusto de Azevedo
Acervo Museu Paulista-USP (IC 16551-0009)

Reprodução Sérgio Burgi / José Rosael

Descritores:

paisagem marítima, vista parcial, diurna, santos:sp, porto de santos, mar, barco a vela, tecido urbano, vegetação



Maria da Glória Cruz de Azevedo,
esposa de Luiz Gonzaga de Azevedo,
com Luiz Gonzaga de Azevedo Júnior
Imagem de álbum da família
Coleção Luiz Gonzaga de Azevedo
Acervo Museu Paulista-USP (IC 16548.0011)
Reprodução Sérgio Burgi / José Rosael
Descritores:

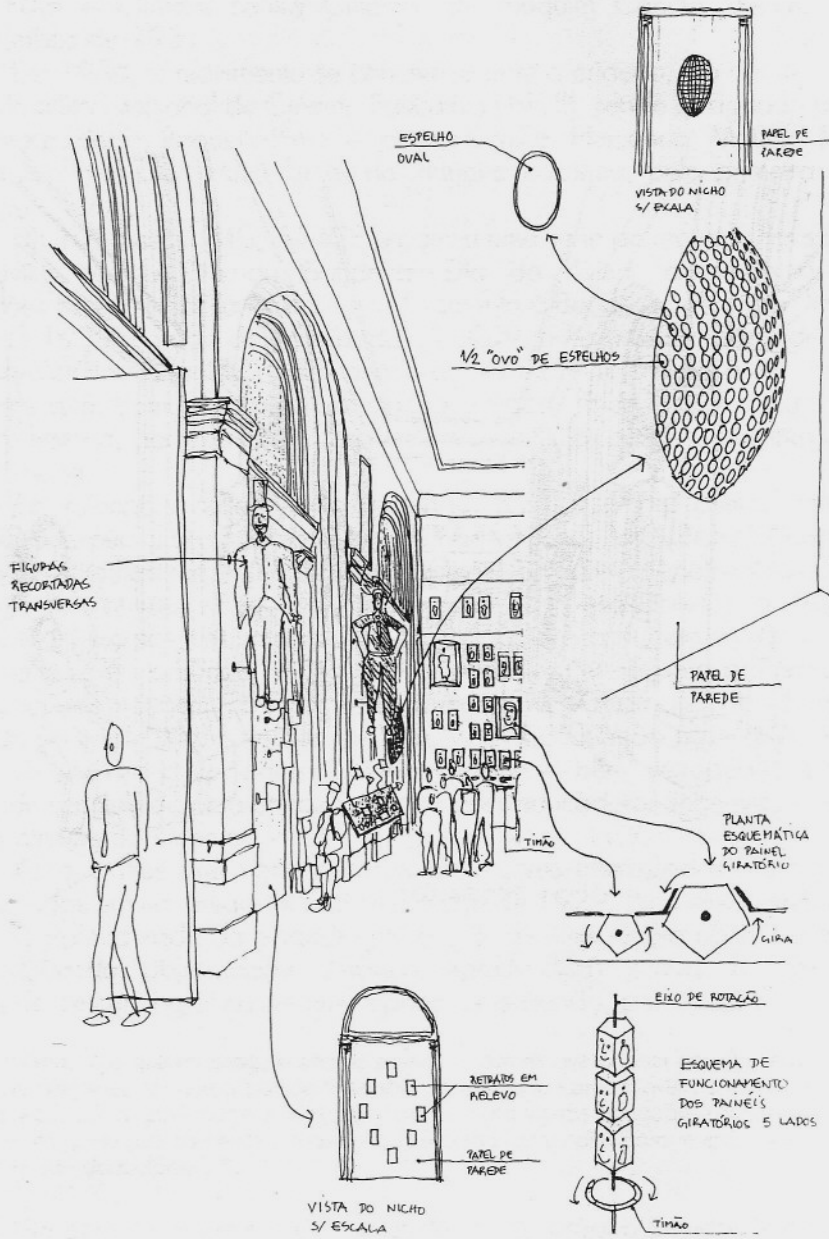
retrato, menino(1), mulher grávida(1), corpo inteiro(2), visto de 3/4 esquerda(2),
em pé(1), sentado(1), braço flexionado(1), abraçado(1), banco, brinquedo: animal de
pelúcia, mãe e filho, azevedo junior (luiz gonzaga de)(n. 1), azevedo (maria da glória cruz
de)(n. 2), paisagem urbana, vista externa, diurna, edificação térrea, residência, jardim,
arborização

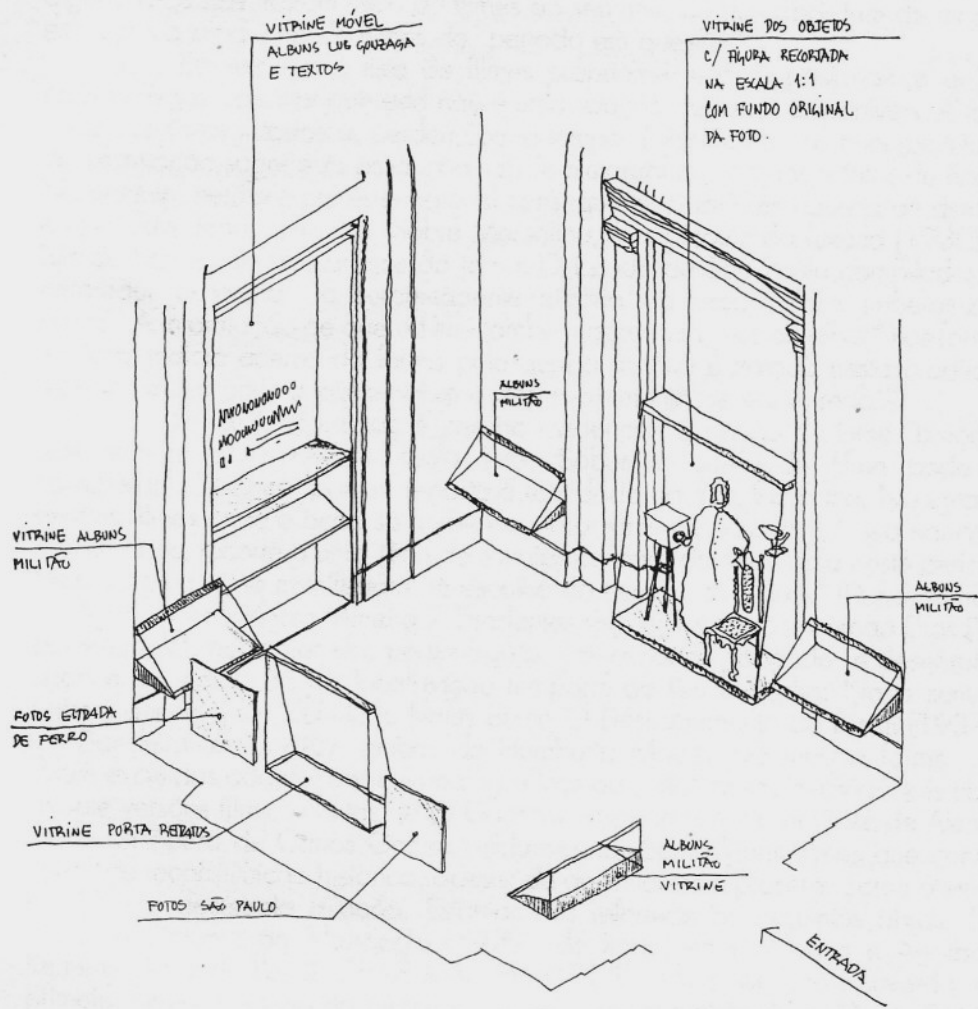
ANEXO V - Estudos da sala principal (sala 1) e da sala dos originais (sala 2) *.

* Autoria de Fernando Rodrigues segundo projeto museográfico de Ana Helena Curti, Cláudia Warrak (designer gráfica), Fábio Montenegro e o próprio Fernando Rodrigues (arquiteto).



PERSPECTIVA 1 SALA 1





AXONOMETRICA ORIGINALS SALA 2

Fotografia no Museu - o projeto de curadoria da coleção Militão Augusto de Azevedo

**Vânia Carneiro de Carvalho
Solange Ferraz de Lima**

O objetivo do presente texto é apresentar a coleção fotográfica de Militão Augusto de Azevedo pertencente ao Museu Paulista da Universidade de São Paulo e discutir os procedimentos documentais adotados para o seu tratamento. São analisados aspectos metodológicos de modo a evidenciar um conceito específico de curadoria, no qual as tarefas de documentação, conservação física e exploração educativa e cultural são orientadas pela pesquisa.

UNITERMS: Museu histórico. Fotografia: São Paulo, século XIX.

Photography at the Museum - the curatorial project of Militão Augusto de Azevedo's photography collection

**Vânia Carneiro de Carvalho
Solange Ferraz de Lima**

This paper aims at discussing the curatorial proceedings followed in the physical conservation and cataloguing of Militão Augusto de Azevedo's photographic collection (acquired in 1996 by the Museu Paulista da Universidade de São Paulo). Some aspects of the methodological approach are analysed in order to highlight a specific concept of curatorship, in which documentation, conservation and educational tasks are guided by research.

UNITERMS: Historical Museum, Photograph: São Paulo, 19th Century.

A representação da história no cinema brasileiro (primeira metade do século)

Eduardo Victorio Morettin

O A. levantou três tipos de filmes cinematográficos no Brasil, referentes à história nacional, do começo do século ao fim do Estado Novo: filmes apresentando figuras e eventos históricos, também incluindo temas religiosos (1906-1944), adaptações literárias (1910-1931) e filmes de objetivos patrióticos e militares (1917-1930). Como prefácio à sua lista, ele discute os atributos genéricos do cinema histórico no Brasil, como um gênero, além dos objetivos dos filmes educacionais do período.

UNITERMS: Cinema histórico: Brasil, 1^a. metade do séc.XX.

Historical representation in the Brazilian cinema (first half of the XXth.century)

Eduardo Victorio Morettin

The A. has recorded three sorts of movie pictures in Brazil related to national history, from the beginning of the century until the end of the Estado Novo in the forties: movie pictures featuring historical characters and events, also including religious subjects (1906-1944), adaptations from literature (1910-1931) and patriotic-militaristic movies (1917-1930). As a preface to the list he discusses the general attributes of the Brazilian historical cinema as a category, as well as the purposes of the 'educational movie pictures' of the period.

UNITERMS: Historical movie pictures: Brazil, first half of the XXth.century.