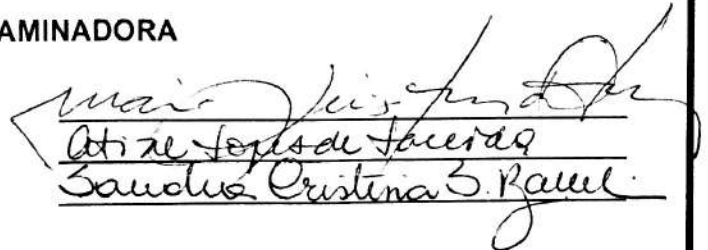


ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Ata dos Trabalhos da Comissão Examinadora da monografia do estudante **Guilherme Zozimo Teixeira Dias** para obtenção do título de Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Integraram a Comissão os Professores **Dra. Maria Luisa Ramos de Oliveira Soares, Dra. Aline Lopes de Lacerda e Ma. Sandra Cristina Serra Baruki**. Aos vinte e seis dias do mês de novembro de 2019 às 14:00 horas, na **Sala de Leitura** da Cidade das Artes, Av. das Américas, 5300 - Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, realizou-se a apresentação pública da monografia pelo estudante. O orientador abriu a sessão agradecendo a participação dos membros da Comissão Examinadora. Em seguida convidou o estudante para que fizesse a exposição do trabalho intitulado: "**O conservador-restaurador de material fotográfico: Os fundamentos do perfil de um profissional polímata**". Finalizada a apresentação, cada membro da Comissão Examinadora realizou a arguição do estudante. Dando continuidade aos trabalhos, o orientador solicitou a todos que se retirassem da sala para que a Comissão Examinadora pudesse deliberar sobre a monografia do candidato. Terminada a deliberação, o orientador solicitou a presença de todos e leu a ata dos trabalhos declarando aprovado com grau 9,0 a monografia do estudante. A sessão foi encerrada e a presente Ata foi lavrada na forma regulamentar, sendo então assinada pelos membros da Comissão Examinadora e pelo graduando.

COMISSÃO EXAMINADORA

Dra. Maria Luisa Ramos de Oliveira Soares
Dra. Aline Lopes de Lacerda
Ma. Sandra Cristina Serra Baruki


Maria Luisa Ramos de Oliveira Soares
Aline Lopes de Lacerda
Sandra Cristina S. Baruki

OBS: A banca solicita a
realização de ampla revisão
do texto.

Rio de Janeiro, 26 de novembro de 2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE E PRESERVAÇÃO
BACHARELADO EM CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

GUILHERME ZOZIMO TEIXEIRA DIAS

**O conservador-restaurador de material fotográfico: Os fundamentos
do perfil de um profissional polímata**

Rio de Janeiro
2019

GUILHERME ZOZIMO TEIXEIRA DIAS

**O conservador-restaurador de material fotográfico: Os fundamentos
do perfil de um profissional polímata**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Escola de Belas Artes da
Universidade Federal do Rio de Janeiro
como parte dos requisitos necessários à
obtenção de grau de bacharel em
Conservação e Restauração

Orientador: Maria Luisa Soares

Rio de Janeiro
2019

Agradecimentos:

Agradeço primeiramente à minha família, sem a qual não teria conquistado tanto e tão pouco ao mesmo tempo.

Ao Marcos, que me mostrou a beleza da academia e a dignidade da universidade. Se alcancei este lugar, é por seu incentivo. Irei sempre cuidar de vocês.

À Márcia, cuja sensibilidade me permitiu enveredar pelo meu caminho sem tropeços, sempre atento as pequenas nuances da vida. Obrigado por me ensinar sobre o bem e o mundo.

À Alessandra, companheira com quem divido minha trajetória a quase uma década, e sem a qual certamente optaria por enveredar caminhos cinzentos ao fel da avareza.

À Maria Luisa, e tal qual o cumprimento ao *spalla*, aos professores e a Universidade Federal do Rio de Janeiro. Profissional e amiga que com a ponta de lança defende bravamente a preservação, tal qual as casas por onde passou.

À Sérgio, Clara, Nazareth e Rachel e Sandra, sempre atenciosos e extremamente disponíveis, consolidaram a base do profissional que sou.

A ciência manipula as coisas e renuncia
habitá-las. Estabelece modelos internos delas e,
operando sobre esses índices ou variáveis as
transformações permitidas por sua definição, só de
longe em longe se confronta com o mundo real.

(MERLEAU-PONTY, 2004. p.13)

Resumo

O registro fotográfico tem raiz profunda no cotidiano contemporâneo. Enquanto enfrentamos o excesso de registros informacionais com grande preocupação, temos através da história da fotografia dezenas de formas de registro sensíveis. Considerando aqui o desenvolvimento de processos fotográficos nos últimos 140 anos, é necessário pensar num custódio com um pé no futuro e outro no passado, e nesse contexto que o conservador-restaurador de material fotográfico é elemento chave. Polímata, este profissional precisa de um arcabouço teórico-prático extenso para observar o objeto em sua complexidade - objeto, registro e símbolo -, as dinâmicas referentes à sua permanência - caracterizado pela práxis da Conservação - e compreender o seu passado - consciente de estar sobre os ombros de gigantes.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. METODOLOGIA	8
3. O DECIFRAR FOTOGRÁFICO	9
3.1. O OBJETO DUAL	9
3.1.1. <i>O universo imaterial</i>	11
3.1.2 <i>O universo material</i>	12
4. A PRESERVAÇÃO DE MATERIAIS FOTOGRÁFICOS: OS PROCESSOS E SUAS SINGULARIDADES.	13
4.1. O CONTROLE SOBRE A DETERIORAÇÃO DE MATERIAIS FOTOGRÁFICOS.	19
4.2 A FERRAMENTA PRINCIPAL NA CONSERVAÇÃO DE COLEÇÕES	22
4.3 CONTEXTO ATUAL DO CONCEITO ADVOCACY EM CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS NO BRASIL	23
5. A HISTÓRIA DA PRESERVAÇÃO DE MATERIAL FOTOGRÁFICO COMO CAMPO DE CONHECIMENTO	25
5.1 PANORAMA INTERNACIONAL	25
5.2. PANORAMA BRASILEIRO:	28
5.2.1 <i>A precursora da conservação de materiais fotográficos: FUNARTE (1973)</i>	29
5.2.2 <i>SPHAN e Fundação Pró-Memória (1979)</i>	29
5.2.3. <i>O Núcleo de Fotografia/FUNARTE e o Programa Nacional de Preservação e Pesquisa da Fotografia (1979)</i>	30
5.2.4. <i>Programa Nacional de Preservação e Pesquisa da Fotografia (1981)</i>	30
5.2.5. <i>Instituto Nacional da Fotografia/Funarte (1984)</i>	31
5.2.6. <i>O desenvolvimento da conservação de fotografias como área de conhecimento: A iniciativa CCPF/FUNARTE (1984)</i>	32
5.2.7. <i>Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos - CPBA (1997)</i>	33
6. O CONSERVADOR DE FOTOGRAFIAS NA CONTEMPORANEIDADE: SOBRE OS OMBROS DE GIGANTES	33
7. BIBLIOGRAFIA	37

1. Introdução

No campo do patrimônio cultural e suas instituições, a conservação e restauração de bens culturais têm grande valor como campo de conhecimento e atuação. É no exercício da profissão de conservador-restaurador que se consolida a mais basilar prerrogativa do campo: a busca da extensão de permanência do objeto, respeitando registros de sua passagem através do tempo.

Tendo como caráter central a prerrogativa de conhecimento interdisciplinar, a formação do conservador-restaurador tende a ser um híbrido de conhecimentos provenientes da análise de materiais, ética, estética e história (PINHEIRO E GRANATO, 2012). Enquanto os tradicionais campos da conservação como Pintura, Escultura e Papel são submetidos com maior destaque às mudanças na transição do profissional tradicional para a História da Arte Técnica (AINSWORTH, 2005) áreas modernas e contemporâneas nascem paralelas ao contexto tradicional de artes. A Fotografia, hoje percebida como bem cultural e objeto a ser preservado e que ainda enfrenta a transição para o contemporâneo se estruturando como informação digital, tem suas raízes na busca por definição e conquista de espaço afluído especificamente no campo da conservação na década de setenta, devido à valorização de registros de época (KENNEDY, 2010). Já em seu início, a pluralidade de processos fotográficos se desdobraram num vasto campo de conhecimento. Apresentando obras de referência e pesquisas recentes - e considerando o advento de redes informacionais - inicia-se então o projeto do cruzamento de conhecimento. É através da análise da produção científica na área que podemos discutir o campo da conservação fotográfica - e a partir daí, ser capaz de perceber futuras demandas.

Este trabalho busca, considerando o campo da conservação fotográfica e a pluralidade de iniciativas nele presentes, identificar conceitos, habilidades e trajetórias percorridas tendo como objetivo pavimentar a construção de um perfil do conservador-restaurador de materiais fotográficos.

2. Metodologia

Foram coletados dados para essa pesquisa através das seguintes etapas: (I) Pesquisa nos sistemas de biblioteca do Museu de Astronomia e Ciências Afins/RJ e Instituto Moreira Salles/RJ. (II) Consulta nas bases de dados Taylor & Francis, Scielo e Springer, e nos motores de busca Science Direct e Google Scholar. Foram utilizados para a pesquisa nas bases de dados os termos “Conservação”, “Conservation”, “Photographic material”, “Photograph”, “Fotografia”, “Advogar”, “Advocacy”, “Defesa”, “Culture”, “Photography”, “Photographs” com triagem a partir da leitura de prefácios e resumos referentes à conservação do objeto de estudo. A coleta de dados aconteceu entre julho de 2018 a julho de 2019. (III) Pesquisa em fonte primária no acervo CCPF/FUNARTE referente a história da iniciativa no campo e demandas identificadas. Coleta de dados em arquivo foi realizada em dezembro de 2018.

A partir dos dados coletados e triados, foi intenção do autor construir um perfil identitário do profissional de conservação-restauração de materiais fotográficos. Este perfil se constrói neste trabalho a partir de quatro capítulos, com os seguintes escopos distintos: (I) O objeto de estudo como produto sociocultural. (II) Diretrizes referentes às técnicas de preservação de material fotográfico. (III) A historicidade do campo, elencando eventos e iniciativas principais para sua consolidação como campo de saber. (IV) A compilação dos dados elencados nos três primeiros capítulos na formação de uma identidade profissional. Tal qual explicitado na estrutura dos capítulos, os três primeiros capítulos tendem a suprir o último, inferindo assim traços necessários para o desenvolvimento de trabalhos em preservação de materiais fotográficos à luz das boas práticas.

3. O decifrar fotográfico

Barthes (2007.p.17-20) considera que, sendo a imagem uma mensagem sem código, isto é, um registro informacional na qual o conteúdo transmitido é rigorosamente o real - diferente das artes tradicionais, onde o objeto representado é necessariamente alterado na construção da obra, como os valores de luz ou de composição imagética - a fotografia durante sua captura é um recorte sem a interferência do fotógrafo, e conseqüentemente, sem espaço para o desenvolvimento de uma mensagem que não seja o instantâneo do real. Assim, o registro fotográfico nasce como um elemento complexo que transforma a relação do homem com o Mundo.

A imagem analisada de Barthes (2007) então apresenta uma dualidade paradoxal: Ela, em si, é um processo de registro informacional sem um código atribuído - o que impossibilitaria um processo de leitura - mas, que contém signos ao retratar algo, que conseqüentemente permite ao observador lê-los. A dinâmica da leitura. Assim, a imagem fotográfica carrega a necessidade de ser decifrada e tem a capacidade de permear o natural representado e o cultural significante, fazendo uso das experiências e símbolos que carrega o observador.

Enquanto Barthes busca compreender a fotografia como um código a ser desvendado, Sontag (1977) percebe a autoridade da fotografia tanto por sua imagem como por ser um vestígio. Em sua

Tais imagens são de fato capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. (Sontag, 2004. p.172).

3.1. O objeto Dual

A partir da necessidade de decifrar a fotografia identificada por Barthes (2007) em um contexto midiático, fora do que se compreende como objeto de arte, é relevante a análise da transição da mídia ao sistema artístico.

Enquanto a análise de Barthes (2007.p.17) considera a fotografia como um objeto sem um código próprio que necessita de um processamento referencial para ser decifrado; já no sistema da arte, esta apresenta duas mais faces a se considerar. A construção do objeto fotográfico como objeto dual, construída por Sontag (1961),

elencar a história da relação do homem com a obra de arte e as diferentes estruturas estabelecidas.

O antigo estilo de interpretação era insistente, porém respeitoso; criava outro significado em cima do literal. O estilo moderno de interpretação escava e, à medida destrói; cava “debaixo” do texto, para encontrar um subtexto que seja verdadeiro. (SONTAG, 1961, p.16.).

Sobre o tempo em que vive o homem moderno, Sontag (1961) afirma:

O nosso tempo é um tempo em que o projeto de interpretação é grande parte reacionário, asfixiante. Como os gases expelidos pelo automóvel e pela indústria pesada que empestiam a atmosfera da cidade, a efusão das interpretações da arte hoje envenena nossa sensibilidade. Numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte. (SONTAG, 1961, p.16).

Sontag (1961) desagrega a máxima da interpretação, da tradução de uma obra de arte como se ela fosse apenas um meio pela qual a mensagem é transmitida para considerar o objeto fruto da produção humana. “A interpretação, baseada na teoria extremamente duvidosa de que uma obra de arte é composta de elementos de conteúdo, constitui uma violação da arte.” (SONTAG, 1961, p. 19). Para também primar pelo respeito e relevância da sensibilidade do indivíduo que contempla e se relaciona com o meio, Sontag (1961) discorre:

“A melhor crítica, e isto não é comum, é do gênero que dissocia as considerações do conteúdo das de forma. [...] Igualmente valiosa seria a crítica que fornecesse uma descrição realmente cuidadosa, aguda, carinhosa da aparência da obra de arte.” (SONTAG, 1961, p. 22).

Para um contexto de busca de significâncias como o pensamento moderno, Sontag (1961) pondera sobre o objeto de arte no caso a fotografia: Um objeto veiculador da imagem e também alvo de análise sobre sua estrutura material. Este olhar é necessariamente pertinente também à preservação, considerando tanto as questões de permanência do objeto que serão discutidas adiante nesse trabalho como seus atributos do campo sensível, como mensagem. É uma análise finamente alinhada com o que é requisitado do conservador-restaurador de materiais fotográficos, que tem diante de si simultaneamente um objeto documental e um objeto de arte. Este movimento permite a compreensão do objeto como detentor de valores intrínsecos e atribuídos, conseguindo sintetizar a necessidade da mirada ao objeto fotográfico.

3.1.1. O universo imaterial

Tal qual Sontag (1961) pontua sobre o cenário artístico na década de 60, ou Barthes (1977) discute o objeto fotográfico em seus códigos e enigmas, é válido perceber o objeto fotográfico como uma proposta técnica moderna que permeia os o universo material e imaterial.

Para compreendermos a dimensão imaterial de um objeto é fundamental observarmos as relações que este tem com os indivíduos ao seu redor. A relação construída pelo indivíduo ou grupo com um objeto é marcada pela atribuição de valor da dinâmica social, e para destrinchar sobre esse atributo, valor pode ser compreendido segundo Colin Renfrew (1988):

Em geral, valor é uma propriedade que é atribuída a um objeto de uma maneira que surge do contexto social em questão, e é, para alguns, geralmente significativa, a extensão arbitrária. Nunca é uma propriedade inerente a um objeto ou material da maneira de tais como propriedades físicas e mensuráveis como dureza, densidade, índice de refração e assim por diante. Não pode ser medido fora de um contexto social. Falamos de valor como se fosse inerente ao objeto ou mercadoria e, ao fazê-lo, criamos uma metáfora ou mascaramos uma realidade. (RENFREW, 1988. p. 158. tradução do autor).

Na análise de um universo atribuído ao objeto etéreo que se explicita a dinâmica de valoração atribuída ao objeto citada por Viñas (2004). Valores são em sua essência resultado do contexto social e da relevância cultural. A importância, o uso e as dinâmicas ao objeto atribuídas são necessariamente relevantes no campo da conservação, são elementos que fundamentam a metodologia a ser utilizada numa ação de preservação e sem que este tenha seus valores contextuais vilipendiados (Viñas, 2004. P.178). Tais dinâmicas são, de forma sintética, um dos pilares conceituais que vem a diferir a abordagem à um objeto de valores predominantemente artísticos - tal qual um objeto de arte concebido especificamente para o sistema de arte - de um objeto como função no entretenimento e na manipulação - como o caso de fac-similes interativos ou ou objetos com funções sociais predominantemente outras além do próprio sistema artístico.

Destaca-se aqui as formas em que esses registros de valor se materializam, que nos leva à percepção da obra através do tempo. Quando o conservador-restaurador considera valores relevantes, estes são elementos característicos da permanência da

obra, pertinentes à historicidade do objeto. A história deste e todos os elementos que a constroem e ratificam são fundamentais para a caracterização, assim como eventos que alteram ou causam danos ao objeto vão ser considerados na abordagem realizada pelo conservador-restaurador. Assim posto, um evento na história da obra que venha a alterações, tais como danos em decorrência de sinistros, sejam eles oriundos da ação humana ou natural – seja a prática de vandalismo à objetos ou de desastres naturais - ao objeto podem ser resultado de valores históricos e sociais relevantes e consequentemente vestígios desses danos podem ser preservados devido a sua relevância na história da obra.

Da estrutura das informações pertinentes à compreensão da história do objeto, deve-se considerar uma multiplicidade de valores, tais quais tipologia, proveniência, data de origem, documentação existente, valor monetário, histórico de intervenções, publicações referentes, avaliação técnica e histórico de exibição.

3.1.2 O universo material

Podemos compreender a materialidade no sistema artístico como uma dimensão própria, segundo Sontag (1961), assim sendo também elemento no exercício dualista. Enquanto a dimensão do objeto carrega em si o questionamento do indivíduo frente ao que é transmitido como expressão, a matéria é passível de ser analisada a partir da mirada científica, que pondera sobre valores intrínsecos ao objeto para coletar informações de caráter físico-químico e estritamente pertencentes ao domínio reproduzível da ciência.

Appelbaum (2010) destaca a relevância e contribuição da ciência frente a matéria no campo da conservação, e esta vem se tornando além de um auxílio a própria práxis da profissão, justificando-se na própria compreensão do objeto, garantindo mais uma frente de investigação sobre o objeto, sua formação e consequentemente a sociedade que a gerou.

A ciência contribui para o campo da conservação de três formas. Ela fornece informações, especialmente sobre materiais empregados e suas propriedades; Oferece também técnicas analíticas e de imagem; e de forma geral, ela fornece um método de investigação que pode se aplicar em todas as categorias de informação. (Appelbaum, 2010. p. 42. Tradução do autor).

Assim, o universo da materialidade faz uso direto da metodologia científica e de disciplinas das ciências puras, incluindo mas não restringindo-se à química, física, matemática e suas respectivas ramificações, como também das ciências naturais, como geologia, botânica e zoologia, para se considerar dados de localização, contexto, desenvolvimento do processo, gerenciamento de risco e boas práticas na interação com o objeto (APPELBAUM, 2010).

4. A preservação de materiais fotográficos: Os processos e suas singularidades.

Deve-se considerar os dados coletados de ambos os universos aos quais pertencem a campos de conhecimentos divergentes (Viñas, 2005). Considerando a materialidade, o contexto e a significância atribuída ao objeto permite ao conservador identificar sua história, relevância e mapear seu potencial de permanência.

O texto “Filosofia da Conservação” de José Orraca (1974) busca traduzir as máximas da Conservação para a lida especializada com Fotografias. Orraca (1974) elenca as prioridades na conservação de bens fotográficos – Estas elencadas na tabela a seguir:

TABELA 1: Máximas da Conservação de Fotografias

Em todo museu ou biblioteca, o objeto ou artefato tem importância suprema.	O objeto é de suprema importância. Sua exposição deve ser apenas mediante a discussão sobre o estado da conservação e toda e qualquer atividade tem como fim o bem estar da coleção.
A conservação da coleção, que é a coletânea de condições submetidas à deterioração, é muito mais importante que	A conservação da coleção é mais importante que a própria restauração de um objeto de valor. Visto a possibilidade de perda de um grande acervo apenas devido à preferência pelo acervo.

<p>a restauração de um objeto.</p>	
<p>O conservador-restaurador deve respeitar a integridade artística e histórica de qualquer objeto ou artefato.</p>	<p>O conservador-restaurador deve respeitar a integridade histórica e artística de cada objeto. Isso é a própria permanência do autor do registro como também sobre as pessoas responsáveis por sua preservação - como no caso, colecionadores ou herdeiros.</p> <p>Entre os possíveis casos envolvendo esse conceito está a necessidade de recusa de intervenção caso o tratamento proposto venha a fragilizar mais ainda o objeto ou sua imagem. A necessidade de discussão extensa na instituição ao fenômeno dos álbuns fotográficos, em busca de uma estabilização sem desmontá-los.</p>
<p>O conservador-restaurador deve aderir estritamente à lei de irreversibilidade - Nunca realizar um procedimento que não seja reversível no futuro</p>	<p>O conservador-restaurador não deverá nunca utilizar qualquer técnica ou material que seja irreversível. Sua escolha de materiais que compunham a montagem da fotografia (base de montagem, adesivo, solvente e até considerações sobre viragens).</p>
<p>A aparência do objeto não é o fim do processo de conservação, mas apenas uma consequência.</p>	<p>O processo de conservação tem como objetivo a extensão máxima da existência do objeto. Alterações estéticas neste não são o principal objetivo, mas podem ocorrer no sentido de deixar o objeto mais estável.</p> <p>A atuação do conservador-restaurador puramente na estética do objeto pode acabar por alterar a própria historicidade da fotografia ou do álbum tratado, ao desconsiderar as marcas de</p>

	envelhecimento da obra.
--	-------------------------

Fonte: José Orraca (1974), p.26-33. Tradução do autor.

De forma tangencial à percepção dual do objeto proposta por Sontag (1961), Orraca (1974) sustenta objeto dual. Este é simultaneamente material e imaterial e tem em si valores tangíveis e intangíveis elencados e preservados pelo conservador.

A partir da síntese da ética da conservação no campo fotográfico, a complexidade da prática se instala no primeiro momento: a definição do que é uma fotografia. Apesar de aparentemente simplista, essa questão permite um extenso campo de investigação, sobre o qual relevantes filósofos se debruçaram¹.

Deve-se considerar a estrutura material da fotografia – esta como objeto, não como informação presente num contexto digital. De forma simplificada, um corte estratigráfico pode ser concebido a partir do seguinte modelo retirado de Lavedrine (2007):

Ilustração 1: Modelo de estrutura fotográfica



Fonte: Estrutura da Fotografia. (LAVEDRINE, 2007, p. 6). Tradução do autor.

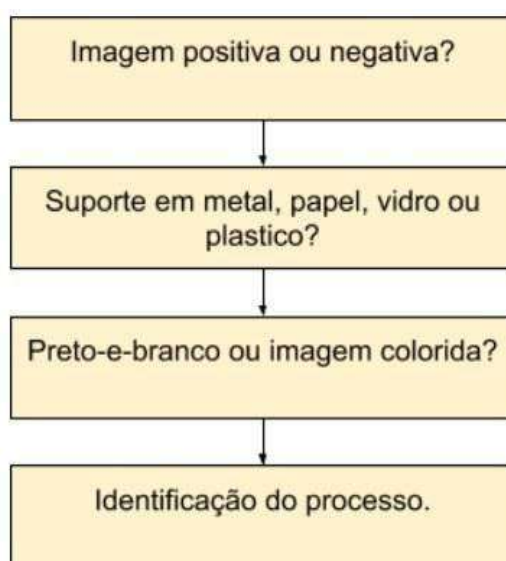
¹ Entre os exemplos de pesquisas de referência na filosofia da fotografia, vale-se destacar: BARTHES, Roland, **A câmara clara**, Lisboa: Edições 70, 2006; FLUSSER, Vilém, **Towards a philosophy of photography**, London: Reaktion Books, 2012.

A partir da estrutura do objeto fotográfico é possível em seguida buscar mapear qual das dezenas de processos o conservador-restaurador está analisando.

Enquanto processos tradicionais de produção seguiram estruturas alinhadas à uma ideia de tradição, a fotografia nasce a partir da experimentação físico-química associada à competitividade de mercado presente na revolução industrial (LAVEDRINE, 2007). Considerando que os primeiros registros de preocupações à conservação desses objetos data da década de 1850 e a quantidade de diferentes processos fotográficos através dos últimos 159 anos (HARDWICH, 1856), é elementar o preparo do conservador na identificação desses processos.

No que tange a conservação de objetos fotográficos a descrição e identificação é passo basilar (Pavão, 2004). A partir da compreensão da coleção como grupo, o objetivo individual é analisado em sua materialidade – no caso seu processo formador da imagem. Assim, Lavedrine (2009.p.2) postula questionamentos primários para construir sua metodologia, expressa na ilustração a seguir:

Ilustração II: Identificação de processos de identificação:



Fluxograma do processo de identificação de processos fotográficos (LAVEDRINE, 2009. p.2). Tradução do autor.

A partir dessa análise básica, é possível identificar com moderada precisão processos diversos. Lavedrine (2009) destaca esse processo de identificação como um

ponto central para balizar a tomada de decisões do conservador - e que ao usar o método explicitado na Ilustração 2, o próprio leitor se aceite uma pequena margem de incerteza na identificação, visto que apesar da fotografia identificar os constituintes que constroem o objeto, não necessariamente irá identificar a técnica e os processos envolvidos na sua produção e processamento (LAVEDRINE, 2009. p. 4). A tabela 1 compõe 34 processos que podem resultar a partir do fluxograma de identificação da Ilustração II.

Tabela 1:

Positivo	Monocromia em metal	Heliógrafo
		Daguerreótipo
		Ferrótipo
	Cor em metal	Heliocromia direta
		Hillótipo
	Monocromia em vidro	Ambrótipo
		Transparência monocromática
	Cor em vidro	Fotografia Lippmann
		Transparência tritonal de Lumiere
		Autocromo
	Monocromia em plástico	Transparência monocromática
	Cor em plástico	Transparência colorida
	Monocromia em tecido	Panóptico
	Monocromia em papel	Fotogravura

		Papel salgado
		Impressão direta em albumina
		Impressão indireta por gelatina e prata
		Cianótipo
		Platinotipia ou Paládiotipia
		Carbonotipia
		Goma bicromatada
		Woodburytype
		Colotipia
		Cor sobre papel
Impressão por transferência de corantes (Dye-transfer)		
Cibachrome		
Impressão por processo cromogênico		
Negativo	Monocromia em papel	Negativo em papel
	Monocromia em vidro	Negativo em albumina
		Negativo em colódio
		Negativo em gelatina e prata
Cor sobre papel	Negativo em processo cromogênico	

Tabela 3: Os principais processos fotográficos elencados por Lavedrine. Fonte: Lavedrine (2009), p. 4. Tradução do autor.

Vale salientar que Lavedrine (2009) faz um recorte para os processos mais expressivos e com fins de permitir ao leitor poder transitar de forma visual pelos diversos processos analógicos. Para este é uma leitura necessária mas que o recorte cobre apenas o período analógico fotográfico.

No que tange a fotografia colorida e a transição para o digital, os trabalhos de Pénichon (2013) e Jürgens (2009), tal qual Lavedrine (2009) para o século XIX, é leitura de referência por profissionais e ementa nos programas de formação em conservação fotográfica (HENDRIKS e WHITEHURST, 2003).

Considerada a pluralidade de processos e os potenciais de deterioração, é importante destacar uma estrutura comum na conservação de coleções. Como afirma Orraca (1974) é de importância maior a preservação de uma coleção à um objeto individual. Assim, é um movimento natural do conservador-restaurador se concentrar na estabilidade da coleção à um objeto em especial – E a maior garantia de preservação de coleções, de forma geral, é controlando seu ambiente a partir da conservação preventiva (PAVÃO, 2004).

4.1. O controle sobre a deterioração de materiais fotográficos.

Os principais motivos para a degradação de materiais fotográficos podem ser controlados a partir da conservação preventiva, sendo o controle de umidade e temperatura as principais ferramentas (Pavão, 2004.p.8). Estes objetos, devido à sua fragilidade de suporte ou de instabilidade material, tendem a ter sua degradação diretamente ligada a forma de seu manuseio e as condições climáticas a que são submetidos. Acetatos de celulose, aqui mencionados como exemplo, são suportes plásticos presentes na história na fotografia e popularmente conhecidos por suas características como materiais instáveis e possuem sua expectativa de vida diretamente ligada à degradação - a exsudação de ácido acético, conhecida como

síndrome do vinagre - influenciada pela temperatura - que acelera o processo - tal qual calculado a seguir:

Tabela 4:

Temperatura	Expectativa de vida de um acetato já apresentando exsudação de ácido acético. Considerando umidade relativa 50%.
30°C	2 Anos
20°C	6 anos
10°C	23 anos
0°C	93 anos
-10°C	431 anos

Fonte: Filmcare.org²

Não apenas os suportes instáveis têm suas expectativas de vida diretamente associadas às condições climáticas (Reilly, 1998). A degradação química de filmes que contenham corantes - material orgânico com característica cromática se dá especificamente no material formador da imagem:

Tabela 5

Temperatura	Expectativa de vida de perda de 30% da densidade de corantes mantidos sem exposição à luz. Considerando umidade relativa 50%.
30°C	13 Anos
20°C	44 anos
10°C	169 anos
0°C	713 anos
-10°C	3363 anos

Fonte: Filmcare.org³

² **Storage Calculator for Acetate**, Filmcare.org, disponível em: <https://www.filmcare.org/optimize_collection_standalone>, acesso em: 6 out. 2019.

³ **Storage Calculator for Color**, Filmcare.org, disponível em: <https://www.filmcare.org/optimize_color_collection_standalone#>, acesso em: 6 out. 2019.

A velocidade da deterioração de objetos é principalmente alinhada à degradação química que o mesmo sofre (PAVÃO, 2004). Considerando que quanto maior a temperatura que um objeto está submetido, maior é a energia cinética entre átomos deste, e conseqüentemente mais ágil se dará o processo de alteração da matéria, o que para a conservação de bens culturais pode, na maioria dos casos, ser compreendido como deterioração.

Enquanto a temperatura tem potencial maior para a evolução de degradação química do material fotográfico, a umidade relativa de um ambiente é de extrema importância para a conservação de objetos fotográficos devido ao grande número de componentes higroscópicos presentes nos processos fotográficos através do tempo. Sendo a gelatina e albumina dois compostos orgânicos extensamente utilizados na fotografia - até hoje, no caso da gelatina, empregada - a umidade relativa ao qual o objeto é submetido vem a degradar o objeto através da absorção ou da evaporação das partículas de água associadas à estrutura do objeto, degradando a prata e agindo como catalisador para alteração do estado vítreo para sua apresentação em gel. O oposto também deve ser considerado na preservação de albuminas e gelatinas: a redução de umidade relativa leva conseqüentemente a criação de rachaduras e desprendimento de emulsão da base em gel (MCCORMICK-GOODHART, 1996. p. 711-728). Assim, é necessário considerar também a umidade relativa tal qual a temperatura na intenção de preservação ideal do objeto.

Considerados os dados apresentados, é o controle do clima em que a coleção se encontra a principal forma de garantir sua permanência, podendo desacelerar ou até interromper processos de deterioração.

Transportando essas questões globais para a realidade brasileira, esses parâmetros são desafios diários para a preservação de coleções. Visto que o Brasil é um país de grande extensão na América do Sul, este apresenta configurações variadas no tocante à umidade e temperatura. Considerada a complexidade climática do território Brasileiro (ALVARES et al., 2013), é impossível criar normativas assertivas para instituições de guarda sem uma investigação de seu entorno.

4.2 A ferramenta principal na conservação de coleções

Através do controle e constância de parâmetros de umidade e temperatura de acordo com as necessidades da coleção é possível realizar as ações mais efetivas na preservação de objetos fotográficos. Discute-se, contudo, sobre a sustentabilidade de sistemas de desumidificação e de controle de temperatura em ambientes tropicais, e principalmente da possibilidade de instituições de guardas para adequar tais demandas em seus orçamentos (Maekawa et al. 2011.p.11). Considerar a preservação de coleções através do controle do ambiente são procedimentos custosos devido a necessidade de funcionamento e manutenção constante, e comumente são desconsiderados ou postergados pela gestão da instituição. Para a lida com um problema como orçamento em uma instituição, a necessidade de garantir maior receita é uma tarefa árdua de defesa das vantagens frente à gestão. O termo que melhor ilustra as dinâmicas de defesa dos interesses do campo, apesar de há muito tempo serem discutidos, não apresenta tradução pertinente em português: Advocacy. Sua tradução literal, advogar, é excessivamente associada ao campo jurídico e pouco se conecta com o uso pertinente à preservação de coleções. Assim, é válido explicitar o sentido de Advocacy a da concepção de defender ou apoiar uma mudança em um sistema existente que produzirá resultados permanentes e que beneficiar futuros usuários do sistema (SIESS, 2003. p. XV). Diferencia-se aqui Advocacy de Lobby, este último sendo termo mais conhecido no Brasil. Enquanto Advocacy é uma postura adotada por organizações ou civis com o intuito maior defender uma posição ou sistema, lobby é uma estratégia de advocacy majoritariamente utilizado na construção de legislações ou marcos regulatórios de específico interesse para grupos (DE BRELÁZ, 2007. p. 1-2).

Considerada a própria noção de cultura defendida na Constituição Federal vigente (BRASIL, 1988) conter em seu corpo de texto a garantia de acesso, valorização e difusão de manifestações culturais diversas, é inevitável que a política seja também ferramenta das dinâmicas de preservação, e esta deve ser compreendida e utilizada ativamente em favor do patrimônio cultural.

A manifestação do conceito de advocacy ainda não possui uma questão central nem uma articulação organizada entre os profissionais de conservação-restauração do

Brasil, se refletindo na inexistência de bibliografia brasileira acerca do tópico. É possível identificar movimentações organizadas e estudos de casos extremamente produtivos pelo mundo. Entre essas iniciativas, é fundamental elencar a defesa e as atividades elencadas por Norris (2015), com uma estrutura similar ao pilar da extensão existente na Universidade: fornecer o que é desenvolvido na academia à sociedade – ou no caso, nos demais continentes.

Não é apenas na esfera de desenvolvimento de políticas públicas que a advocacy se manifesta, mas também na prática da profissão e na lida com colegas e até nas redes sociais. A conscientização e postura do profissional que consolida seu impacto e conseqüentemente seu campo. Siess (2003, p. 90-117) constrói uma exemplar articulação sobre a crise do profissional da ciência da informação - popularmente conhecido como bibliotecário - elencando habilidades fundamentais a nível individual para desenvolver a advocacy de forma efetiva. Considerada a ausência de análises no corpo brasileiro referente a essa metodologia e ponderando também a proximidade do bibliotecário ao conservador-restaurador no contexto institucional, é extremamente válido considerar as habilidades elencadas. A capacidade de capilarização da rede profissional de contatos; a formação continuada como principal motriz do exercer profissional; a proatividade e conseqüentemente a estratégia de alcance dos resultados de seu trabalho à instâncias superiores e sociedade civil; além de, o alcance profissional fora de sua instituição, através de associações profissionais ou grupos externos com fins de desenvolvimento profissional, seja a nível ainda de formação - dando palestras em universidades - como dividindo conhecimento através de publicações especializadas.

4.3 Contexto atual do conceito advocacy em conservação e restauração de bens culturais no Brasil

É importante apresentar um particular recorte do campo da conservação no Brasil para compreendermos onde chegamos e porque estamos aqui. Apesar de sua relevância tão antiga quanto a própria concepção de relevância cultural e de planos de aquisição institucionais, o conservador-restaurador (por muito tempo apenas chamado

de restaurador) se configura como um profissional puramente técnico, de perícia técnica-manual elevada e com um ofício aprendido, com pouco espaço para articulação política institucional (Castro, 2008.p.28). A este restaurador foi atribuída a responsabilidade de manter o acervo da instituição apresentável e útil para o público, trabalhando fora do olhar do público e distante da tomada de decisões.

A organização política do campo se dá de forma efetiva a partir da década de 1936, com o decreto-lei nº 25 instituindo a proteção do patrimônio cultural e consolidando a formação do primeiro órgão de preservação. Resultado das cartas patrimoniais nacionais e internacionais, neste documento ficam garantidos espaços para consolidar estruturas organizacionais que consolidariam uma dinâmica eficaz de pressão e defesa dos interesses de preservação do patrimônio cultural - tal qual a Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores de Bens Culturais, em 1980 e a Associação Brasileira de Encadernação e Restauo em 1988 - e estruturas departamentais com mais poder nas instituições de guarda e de ensino - O Laboratório de Conservação de Documentos Gráficos, , na Fundação Casa de Rui Barbosa, e a criação da formação em conservação e restauração no Centro de Estudos de Conservação e Restauração na Universidade Federal de Minas Gerais, em 1980. Assim, menos de 40 anos dividem as primeiras iniciativas de organização sociopolítica sólida no Brasil à atualidade.

Dentre os capítulos principais da consolidação política do conservador-restaurador, tem-se dois eventos principais: a proposição do Projeto de Lei 9063/2019 (CHICO ALENCAR, 2017), arquivado em 31/01/2019 e o Projeto de Lei 1183/2019 (FERNANDA MELCHIONNA, 2019), ainda em tramitação. Estes buscam consolidar e regulamentar a atuação profissional da área, garantindo segurança jurídica e respaldo legal no exercer da profissão.

Isto, contudo, não afirma uma presença sólida e organizada dos esforços político-sociais em defesa da própria conservação-restauração de bens culturais. Apesar de esforços pontuais de sucesso, a própria profissão, desconhecida fora do contexto institucional e cultural, pouco apresenta iniciativas de apelo ao cidadão comum - e por vezes até institucionais, considerando o universo acadêmico frente a produção científica

e contribuição à universidade - ainda busca reconhecimento profissional, legislativo e social.

Por fim, considerar o espaço a se aprimorar nunca deve ofuscar os esforços até então desenvolvidos. Reconhece-se na conservação de bens culturais em geral o papel hercúleo das universidades no ensino, pesquisa e extensão do campo, forjando laços com instituições nacionais e internacionais de renome. A mais difícil responsabilidade do campo é identificar tendências para o futuro e conseqüentemente formar novos profissionais.

5. A história da preservação de material fotográfico como campo de conhecimento

Antes da apresentação do recorte temporal a justificativa da escolha do período a se discutir. Tal qual nas diversas especialidades do campo do patrimônio, a preservação se dá por valores e relações com a comunidade e o campo da história da arte técnica (AINSWORTH, 2005). De forma generalista, é a validação de uma comunidade para com o objeto a ser estudado, atribuindo-lhe valor cultural simultaneamente ao interesse científico.

Escrever sobre a preservação de determinado objeto de memória já é uma empreitada multifacetada, na qual deve se considerar o objeto como fenômeno social, como processo técnico e também sua composição matéria. Assim, construir uma história da preservação da Fotografia é, para o autor, uma investigação demasiadamente extensa e que o presente trabalho apenas busca contribuir com uma observação preliminar.

5.1 Panorama Internacional

Deve-se considerar no campo da conservação fotográfica a preocupação com a permanência existe de forma paralela à própria consolidação do processo fotográfico. O desenvolvimento de boas práticas e guias de produção de registros fotográficos, a preocupação com a preservação do registro não se dava inerentemente à preservação do registro já realizado, mas ao desenvolvimento de processos fotográficos mais estáveis, justificando a velocidade e variedade de processos fotográficos.

Ainda durante o nascimento da prática fotográfica pela Europa, o processo de daguerreotipia se consolida durante a própria discussão sobre permanência de registros

de luz; mas ainda sim por esse registro ser formalmente único, sem possibilidade de reproduções. Vaillat (2010, p. 238-240) já considerava potenciais aceleradores do processo de oxidação, elencando questões rudimentares no que hoje compreendemos como conservação preventiva e propunha metodologias de restauração de originais.

Entre iniciativas no tratamento de objetos fotográficos ainda durante sua gênese no século XIX, é relevante identificar esforços primeiros de investigação científica da análise de materiais e condições de degradação. Até então é identificado como pioneiro na aplicação da teoria e metodologia científica as investigações de Hardwich (1856), ao analisar o processo de degradação de positivos fotográficos ao submetê-los à condições climáticas de alta umidade. O experimento se deu no confinamento e exposição à altas condições de umidade relativa 92 positivos fotográficos sobre papel em garrafas de vidro seladas. Após o confinamento em aproximadamente 90 dias, os resultados visuais dos positivos fotográficos foram então analisados atribuindo também a sua composição química e conseqüentemente levantando hipóteses de como se deu as diferentes reações do objeto com o clima submetido.

Dado as primeiras iniciativas acerca da preservação de materiais fotográficos ocorrerem em meados do século XIX, percebe-se, segundo Cartier-Bresson (1987), duas direções de investigação: compreender os motivos da prata em positivos se deteriorarem para mitigar esse efeito ainda durante a produção e identificar processos fotográficos menos suscetíveis a deterioração em comparação ao uso dos sais de prata.

O desenvolvimento da tecnologia utilizada na fotografia nos meados de 1880 também permitiu sua redução de custo e conseqüentemente sua trivialização. Além das capturas complexas e fruto de trabalho técnico, a simplificação de seus sistemas de captura a impulsiona para formas utilitárias de uso, tais quais em publicidade, moda e registros pessoais.

A partir da produção dos processos fotográficos reproduzíveis (isto é, através de negativos que permitem imprimir um positivo em série) o uso da imagem fotográfica não apenas potencializa seu uso, mas também reduz a própria fotografia como produção cultural. Ao inundar a sociedade com imagens, estas passaram a ter caráter predominantemente documental ou pedagógico, sem interesse curatorial ou artístico.

Nesse contexto, a fotografia se torna, em si, um processo cada vez mais mundano - e conseqüentemente mais descartável - onde apesar dos movimentos individuais colecionistas, esta é uma imagem consumível em uma sociedade cada vez mais voraz por imagens (SONTAG, 2004).

Segundo Cartier-Bresson (1987), é devido a esse desenvolvimento técnico a partir da tentativa e erro em busca de extensão da permanência da imagem que é possível a fotografia se consolidar também como prática profissional.

A autora ainda explicita que relevância da fotografia como produção cultural acontece gradativamente entre os anos 40 e 60, apesar de começar a integrar de forma tímida coleções de museus a partir da década de 20. Neste recorte, a criação do departamento de fotografia no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 1940 se mostra o primeiro passo efetivo à consolidação da fotografia como necessitante de um debruçar curatorial. É nessa valorização como produção cultural que também nasce um recorte de mercado especializado em fotografias. Segundo Cartier-Bresson (1987), esse mercado considera não apenas os diferentes processos de impressão (impressão original, impressão vintage, reimpressão, duplicação e etc.) como também características intrínsecas do objeto (aspectos formais e técnicos e estado de preservação).

5.1.1 O campo da conservação antes e depois de Brandi: Desdobramentos na fotografia

É importante fazer um destaque na cronologia internacional da conservação fotográfica para elucidar a principal mudança no conceito de conservação ao que se refere a preservação de patrimônio cultural no século XX e XX. Até então, tal qual as iniciativas de intervenção em objetos fotográficos tinham como objetivo principal a melhora estética ou a leitura das informações do objeto da forma mais clara possível. Nessa perspectiva, em prol de se resolver o problema de permanência da fotografia com tratamentos químicos, muitas vezes nocivos à imagem numa análise à longo tempo.

As discussões sobre patrimônio de forma internacional ocorreram a partir do início do século XX, e desenvolveram publicações de métricas e diretrizes para a conservação de patrimônio histórico-cultural – conhecidas como cartas patrimoniais. Apesar da primeira resolução nesse modelo, a Carta de Atenas, nascer em 1931, as

discussões se iniciaram por monumentos históricos e urbanísticos. A Carta de Veneza, de 1964 se destaca como a primeira carta responsável por cunhar o campo da conservação e restauração em suas competências formais.

Apesar de se debruçar sobre monumentos e arquitetura, a Carta de Veneza é construída também a partir da reflexão sobre A Teoria da Restauração, de Cesare Brandi, publicada pela primeira vez em 1963. Brandi (2013) tem como objetivo principal a proposição de um conceito de preservação que considere três pilares da interpretação de um objeto: a historicidade, no qual o objeto, através do tempo e da história, ganha diversos significados em sua interação com o homem; a estética, que envolve a percepção do observador à obra e os elementos nela representados, e a materialidade, que condiz a própria fatura do objeto original. Nessa estrutura proposta a tomada de decisão sobre a intervenção em um objeto se consolida a práxis da conservação moderna: a mínima intervenção no objeto, a necessidade de se poder identificar a intervenção, e esta ser realizada com materiais passíveis de serem removidos mantendo o objeto original íntegro.

É a partir da década de 1970 que a conservação fotográfica começa a se constituir como campo, tendo seus pioneiros pavimentado a compreensão sobre a fotografia não apenas como resultante de informação mas como objeto em si. (ROMER, 2010. p. 107-109).

É válido pontuar o nascimento de um laboratório de grande relevância: o da George Eastman House, fundado em 1975 e que em através dos vinte anos seguintes consolida reputação mundial, tendo contribuído para a formação de profissionais internacionalmente, inclusive brasileiros. Este mesmo laboratório, entre os anos de 1999 à 2009 foi responsável por receber um dos mais importantes programas de residência da área: o George Eastman House Residency Program.

5.2. Panorama Brasileiro:

Na seleção do recorte de iniciativas para este trabalho, destaca-se dinâmicas e esforços institucionais na esfera federal, a partir da dinâmica da fotografia não apenas

como registro documental, mas representativa da cultura e merecedora de políticas públicas.

É de interesse do autor deste trabalho destacar que a historicidade da conservação fotográfica ainda é campo fértil para futuras pesquisas. É de destacado interesse o incentivo à futuras análises que recubram o início das discussões sobre acervos fotográficos e desdobramentos destes nas esferas municipais, estaduais, na prática do colecionismo privado e em instituições de guarda. Tal investigação, muito mais abrangente e laboriosa que a própria proposta deste trabalho, é digna de especial atenção e está longe de se esgotar como questão norteadora.

É válido ter como início do debate em território nacional a promulgação do Compromisso de Brasília (BRASIL, 1970). Neste, tanto a União como os representantes por Estados e Municípios ali presentes frisaram as necessidades e desafios que o serviço de preservação do patrimônio cultural, DPHAN, e a conseqüente necessidade de capitalizar os esforços

5.2.1 A precursora da conservação de materiais fotográficos: FUNARTE (1973)

Nesse contexto, é válido aqui explicitar a construção e desenvolvimento de um dos mais importantes movimentos de políticas culturais: A Fundação Nacional das Artes, criada a partir do Plano de Ação Cultural - Iniciativa desenvolvida no fim da ditadura militar, em 1973. Inicialmente concebida como uma agência de financiamento de projetos culturais, se tornou cada vez mais relevante no setor cultural brasileiro, conseguindo uma impressionante capilaridade do fomento em território nacional. A atuação e o impacto da Funarte no campo cultural é inegável através dos anos 70 e 80, e ainda assim a Fundação vem a ser extinta em 1990 durante o governo Collor.

5.2.2 SPHAN e Fundação Pró-Memória (1979)

A Fundação Nacional Pró-Memória, criada pela Lei 6.757 de 17 de dezembro de 1979 e subordinada ao Ministério da Educação e Cultura foi instituída para atuar em sincronia com a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), este

criado pelo decreto nº 84.198, de 13 de Novembro de 1979. A dinâmica dos órgãos era construída a partir das responsabilidades normativas e de coordenação incumbidas ao SPHAN, enquanto a Pró-Memória era responsável pela gestão de recursos e operacional das iniciativas. A Fundação Pró-memória tinha como finalidade:

“... dar agilidade ao órgão administrativo da política de proteção ao patrimônio cultural, SPHAN, gozava de relativa liberdade para a obtenção e administração de recursos, os quais podiam ser adquiridos por meio de repasses orçamentários públicos, mas também por doações provenientes de quaisquer entidades públicas ou privadas. Além disso, como fundação, a Pró-Memória podia contratar funcionários de forma mais ágil do que os órgãos públicos da administração direta.” (Rezende et. al, 2015).

A extinção do esforço conjunto SPHAN/Pró-Memória se dá em 1990 com a Lei Nº 8.029, de 12 de abril de 1990, na qual também é extinta a FUNARTE e o Ministério da Cultura, assim reorganizando o SPHAN no Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural (IBPC).

5.2.3. O Núcleo de Fotografia/FUNARTE e o Programa Nacional de Preservação e Pesquisa da Fotografia (1979)

No mesmo ano da formação do SPHAN é formado o Núcleo de Fotografia da Funarte, que teve como prerrogativa inicial desenvolver exposições na Galeria de Fotografia, na rua Araújo Porto Alegre 80, sede da Funarte no Rio de Janeiro. O núcleo se manteria em atividade por cinco anos, desenvolvendo exposições coletivas e individuais e mapeando a produção fotográfica em diversas regiões.

Em 1982, Pedro Vasquez (1954 -) assume a coordenação do Núcleo de Fotografia, articulando já de início na transformação do Núcleo em um Instituto Nacional da Fotografia (INFoto), ratificado na Portaria nº 207, de 18 de maio de 1984.

5.2.4. Programa Nacional de Preservação e Pesquisa da Fotografia (1981)

Os esforços do Núcleo de Fotografia se consolidam na Portaria nº13 de 16 de outubro de 1981 (FUNARTE, 1981) na qual a Secretaria da Cultura, Subordinada ao Ministério da Educação e Cultura, consolidam o Programa Nacional de Preservação e Pesquisa da fotografia. A iniciativa nacional já era desdobramento da articulação do Núcleo de Fotografia, que desenvolveu um predecessor projeto de preservação e pesquisa da Fotografia.

No que tange à objetivos principais do programa nacional, tem-se 1) Identificação dos principais acervos fotográficos existentes em arquivos, museus e demais instituições culturais; 2) Orientar as instituições de guarda através de normativas técnicas de trabalho e 3) a criação de um Centro de Conservação e Preservação (posteriormente CCPF) que atenda às necessidades de pesquisa sobre estabilidade e preservação da documentação fotográfica existente e que preste serviços técnicos especializados no campo. Teve-se como justificativa para o Programa os seguintes pontos elencados, entres outros objetivos e necessidades:

O isolamento da produção contemporânea das diversas regiões do país; A carência de canais de debate, amostragem e intercâmbio de idéias, obras e ações; A ausência de reflexão e pesquisa sobre a fotografia enquanto linguagem artística e a prática generalizada de tratála exclusivamente como ‘documento iconográfico’. O crescente despreparo de formação dos fotógrafos e técnicos em atividades correlatas; a inadequação de técnicas, materiais, equipamentos à realidade nacional; o estado deplorável do rico acervo fotográfico - em todo o país - em deterioração ou sob ameaça de perdas definitivas; a inexistência de política cultural específica para fotografia. (FUNARTE, 1986)

5.2.5. Instituto Nacional da Fotografia/Funarte (1984)

O processo se aprimora na esfera federal a partir da portaria nº207 de 18 de maio de 1984 do Ministério da Educação e Cultural (FUNARTE, 1984), na qual é criado o INFoto/Funarte, Instituto Nacional da Fotografia da Fundação Nacional de Arte, estruturado em três vertentes de atuação: a coordenadoria de exposições, responsável pelo trabalho já desenvolvido pelo Núcleo de Fotografia; a coordenadoria de ensino e Pesquisa, responsável pelo desenvolvimento de conhecimento produzido no INFoto e sua disseminação; e a coordenadoria de Preservação e Pesquisa da Fotografia, responsável pelo desenvolvimento de pesquisas e atividades de multiplicação desse conhecimento.

Na publicação de apresentação do projeto, Pedro Vasquez destaca que “Seria impensável apresentar uma proposta de política cultural no campo da fotografia que não tivesse entre suas prioridades a preservação dos acervos existentes ou em produção.” (FUNARTE, 1986, p. 6).

5.2.6. O desenvolvimento da conservação de fotografias como área de conhecimento: A iniciativa CCPF/FUNARTE (1984)

Enquanto se desenvolvia a valorização da fotografia através de políticas culturais e como expoente cultural a ser preservado, a estrutura para a preservação desse acervo se mostrará drasticamente precária. A escassez de profissionais com conhecimento no campo, a falta de infraestrutura nas instituições de guarda e a inexistência de um centro de pesquisas de referência se configuraram como o principal obstáculo para o campo (BARUKI, 2007).

o INFoto e a FUNARTE, em parceria com a Fundação Nacional Pró-Memória, cria o Centro de Conservação e Preservação Fotográfica através de um termo de cooperação técnica, como parte do Programa Nacional de Preservação e Pesquisa da Fotografia.

O CCPF nasce com o propósito de difusão da conservação. Sem intuito de constituir acervo mas como um provedor de apoio técnico e financeiro para acervos já existentes no Brasil, ele se consolida como polo de formação e fomento de iniciativas de preservação de acervos.

Tendo a inauguração de sua sede no bairro de Santa Teresa em 1987, o centro foi o principal agente no campo da preservação de materiais fotográficos, atendendo centenas de acervos e mais de mil profissionais treinados através de cursos, oficinas e treinamentos. É válido associar diretamente aos colaboradores e servidores vinculados ao CCPF ao legado da capilarização de métricas de preservação de materiais fotográficos serem discutidos no Brasil (BARUKI, 2007, p. 108). Esse papel como ponta de lança no campo da conservação fotográfica pode ser percebido como uma particularidade da história em comparação demais campos da conservação no Brasil: o fomento centralizado na Funarte como centro nacional de divulgação, capacitação e preservação de coleções fotográficas por todo o país, com um papel de multiplicador de conhecimento em prol de coleções. Não fora a partir da própria universidade, ou de demandas iniciais de uma instituição, mas sim a partir de um projeto de política pública em si (BARUKI, 2007).

5.2.7. Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos - CPBA (1997)

Resultado da fértil articulação institucional para a preservação de acervos documentais nasce o projeto de Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos - CBPA, conduzido por Solange Zúñiga e Ingrid Beck. O projeto, desenvolvido em parceria com a Commission on Preservation and Access e apoio da Andrew W. Mellon Foundation e da extinta Fundação Vitae, tinha como objetivo a disseminação de textos técnicos sobre conservação preventiva e apresentou duas fases, sendo a primeira a compilação, tradução e disseminação de textos técnicos, e a segunda uma pesquisa com as instituições alcançadas, coletando informações de acervos documentais no país.

Segundo Becker (2001, p. 5):

Em 1997, o Projeto traduziu e publicou 52 textos sobre o planejamento e o gerenciamento de programas de conservação preventiva, onde se insere o controle das condições ambientais, a prevenção contra riscos e o salvamento das coleções em situações de emergência, a armazenagem e conservação de livros e documentos, de filmes, fotografias e meios magnéticos; e a reformatação envolvendo os recursos da reprodução eletrônica, da microfilmagem e da digitalização. (BECKER, 2001, p.5).

6. O Conservador de fotografias na contemporaneidade: Sobre os ombros de gigantes

Considerado seus apenas 50 anos formais no Brasil como trabalho mas de grandíssima pertinência na defesa e luta em favor da preservação da memória cultural - a nível nacional e internacional - o profissional a ser cunhado requer, em si, uma formação polímata. Deve-se considerar que a formação de conservadores-restauradores de forma geral ainda ruma para o reconhecimento e regulamentação formal à nível nacional, a ausência da conservação de material fotográfico como especialização a ser seguida – está eventualmente existente como apenas uma disciplina ou programas de formação dentro da universidade

É de grande pertinência para o profissional conservador-restaurador de material fotográfico a capacidade de ponderar a sua relevância sendo responsável pela materialidade do objeto e pelo seu impacto e valores atribuídos pela comunidade e instituição como manifestação cultural.

Nesta questão, é imprescindível considerar não apenas os esforços de fortalecer o campo e a defesa do patrimônio cultural através de políticas públicas, mas também forma-los como representantes e divulgadores da importância de seu trabalho. O campo da conservação fotográfica tem uma particular capacidade em sua forma de conectar a humanidade: Seu potencial de conectar o futuro e o passado é uma ferramenta de intercâmbio cultural e reforço de identidade, e que apesar da fotografia ser rica fonte de informações – tanto como objeto como imagem registrada - esta sofre devido sua evidente fragilidade e de um escasso arrecado de financiamento para fins de permanência desse acervo (Norris, 2015, p. 90). Em um contexto onde o financiamento público se torna cada vez mais rarefeito para o campo da cultura, Norris (2015) propõe uma maior comunicação entre os sistemas de angario de verbas – usualmente direcionados ao setor público – para o terceiro setor e iniciativas privadas, tanto de fundações relacionadas aos fins dessas obras como para o setor corporativo, que também tem grande potencial de investimento à projetos que venham a se alinha com sua missão (Norris, 2015, p. 94).

Partindo da compreensão de conceitos, é válido compreendermos memória inicialmente como a capacidade de reunir experiências e percepções de valor individual, essenciais para a construção de uma identidade de um grupo, e a identidade como o sentimento de pertencimento a determinado grupo ou sistema de valores, diferenciando-se do outro a partir da afirmação de si (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2013. p. 6-9). Sobre memória e identidade, a discussão desenvolvida por Le Goff (1996) e demais pensadores do homem em sociedade é pertinente se aqui recortada em sua síntese, visto que a discussão desta não é o principal objetivo deste capítulo. Assim, o autor parte do postulado de Hall (2005) acerca da memória ser composta por fragmentos dispersos, oriundos de lembranças individuais alinhadas ou não à realidade para a partir dos fragmentos na história, construir a identidade. Le Goff (1996) que pontua a memória como um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje.

Na construção do mosaico figurativo que é o profissional conservador-restaurador de fotografias, a primeira composição se faz na lida com o

próprio objeto. O objeto que ao profissional chega imbuído de valor econômico ou social (Appadurai, 2013. p. 3-63) passa ter sua relevância ou obsolescência considerada a partir de características materiais e imateriais - que variam de objeto a objeto. Assim, na necessidade de trânsito entre conceitos e subjetividades, um vasto conhecimento nas diferentes configurações que compõem a fotografia através dos séculos é a fundação de um profissional que venha a regir a passagem do objeto no tempo.

A segunda composição a ornar esse mosaico é a consolidação das melhores práticas, tais como estar atento e contribuir ao trânsito de conhecimento, prezar a preservação dos objetos sobre sua égide de forma consistente e garantir a maior estabilidade possível dessa permanência material e imaterial. Essa permanência – como anteriormente discutido - não é dada unicamente por aplicação de técnicas ou metodologias de conservação-restauração, mas também pelo conceito chave: *advocacy* pela preservação.

O terceiro grupo – a historicidade institucional do campo - pode ser compreendido não apenas como integrante na composição do mosaico, mas como suporte para as demais composições de fragmentos. É através da história - tanto do processo como do campo - que se justifica e se baseia a identidade de um grupo. A partir do elenco de momentos principais dignos de registro e memória que se constrói uma memória capaz de resistir ao esquecimento. A pesquisa na própria história da conservação fotográfica é ainda uma investigação pouco exercida e seu início se apresenta majoritariamente em fonte primária. Entre os principais polos de conhecimento para uma pesquisa de historicidade do campo, é sempre pertinente destacar o pioneirismo do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica.

O resultado da união de composições supracitadas arranja os fragmentos de forma a se perceber a silhueta de um conservador-restaurador ideal, que pode ser delineado: com grande arcabouço nas ciências sociais - tal como história da arte, sociologia e filosofia - sendo capaz de compreender o objeto como manifestação cultural de inúmeras facetas; um profissional que, além do arcabouço técnico-científico acolhido durante sua formação e trabalho, seja também versado em habilidades de gestão de projetos e saiba lidar com papéis de liderança e negociação de forma independente: A ele caberá a ser o principal intérprete e defensor das necessidades

particulares de permanência dos variados processos fotográficos; Um indivíduo consciente de sua posição como profissão, dos responsáveis pelo desenvolvimento da profissão até a atual configuração e dos desafios herdados do passado.

7. Bibliografia

- AINSWORTH, Maryan W. From Connoisseurship to Technical Art History: the evolution of the interdisciplinary Study of Art. **The Getty Conservation Institute Newsletter**, v. 20, n. 1, 2005.
- APPADURAI, Arjun. Introduction: Commodities and the politics of value. *In: The social life of things: commodities in cultural perspective*. 11. print. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2013, p. 3–63.
- APPELBAUM, B. Conservation Treatment methodology. Butterworth-Heinemann. Oxford, 2007
- BARTHES, Roland. . The Photographic Message. *In: Image, Music, Text* Ed. and trans. Stephen Heath. New York: Hill, 1977. p.17.
- BARUKI, Sandra. CONSERVAÇÃO E PRESERVAÇÃO DE FOTOGRAFIAS. *In: Mast Colloquia 9*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST, 2007.
- BECK, Ingrid. Armazenagem e Manuseio. *In: Armazenagem e manuseio*. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos, 2001.
- BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. Cotia, SP: Ateliê, 2013.
- BRASIL. **Carta de Brasília**. Brasília: 1º Encontro dos Governadores de Estado, Secretários Estaduais da Área Cultural, Prefeitos de Municípios Interessados, Presidentes e Representantes de Instituições Culturais, 1970.
- BRASIL. Constituição Federal. Disponível em:
<https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/con1988_03.07.2019/art_215_.asp>.
- CASTRO, Aloísio Arnaldo Nunes. A trajetória histórica da conservação-restauração de acervos em papel no Brasil. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora – Instituto de Ciências Humanas, 2008. (Dissertação – Mestrado em História).
- CARTIER-BRESSON, ANNE. A new discipline: Preservation and Conservation of photographs. *In: Issues in the Conservation of Photographs*. Los Angeles: 2010, p. 58–67.
- CHICO ALENCAR. Projeto de Lei 9063/2017. Disponível em:
<<https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2161957>>

>.

DE BRELÁZ, Gabriela. Advocacy das Organizações da Sociedade Civil: Principais Descobertas de um Estudo COMparativo entre Brasil e Estados Unidos. *In*: Rio de Janeiro: EnANPAD, 2007, p. 16.

FERNANDA MELCHIONNA. Projeto de Lei 1183/2019. Disponível em:

<<https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2193266>

>.

FLUSSER, Vilém. **Towards a philosophy of photography**. London: Reaktion Books, 2012.

FUNARTE. Plano trienal de metas. Instituto Nacional de Fotografia. Rio de Janeiro, 27 de maio de 1986.

FUNARTE. Portaria nº207. Rio de Janeiro, 18 de maio de 1984

FUNARTE. Portaria nº13 . Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1981

HARDWICH, Thomas Frederick. On the Action of Damp Air upon Positive Prints. *In*: **Issues in Conservation of Photographs**. [s.l.], 2010, p. 2–7.

HENDRIKS, Klaus B.; WHITEHURST, Anne. **Conservation of photographic materials: a basic reading list**. Ottawa, Ontario: National Archives of Canada, 1988.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL.

Educação, memórias e identidades: Enlaces e Cruzamentos. *In*: **Educação Patrimonial - educação, memórias e identidades**. Átila Bezerra Tolentino. João Pessoa: Casa do Patrimônio de João Pessoa, 2013, p. 6–9. (Cadernos temáticos, 3).

JÜRGENS, Martin C. **The Digital Print: Identification and Preservation**. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2009.

KENNEDY, Nora. The Coming of Age of Photograph Conservation. *In*: **Issues in the Conservation of Photographs**. Los Angeles, 2010, p. 88–97.

LAVÉDRINE, Bertrand. **Photographs of the past: process and preservation**. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2009.

LAVÉDRINE, Bertrand; GETTY, Conservation Institute. **A guide to the preventive conservation of photograph collections**. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2003.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996.

MCCORMICK-GOODHART, Mark H. The allowable temperature and relative humidity range for the safe use and storage of photographic materials. **Journal of the Society of Archivists**, v. 17, n. 1, p. 7–21, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. Cosac e Naify, 2004, p. 13.

NORRIS, Debra Hess. All you need is love? In: SOIMA: Unlocking Sound and Image Heritage, 2005.

ORRACA, José. Philosophy of Conservation. *In: Issues in Conservation of Photographs*. [s.l.], 2010, p. 26–33.

PÉNICHON, Sylvie. **Twentieth-century color photographs: Identification and care**. Los Angeles, California: Getty Conservation Institute, 2013.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; GRANATO, Marcus. Para Pensar a Interdisciplinaridade na Preservação: algumas questões preliminares. *In: SILVA, Rubens Ribeiro Gonçalves da (Org.). Preservação documental: uma mensagem para o futuro*. Salvador: Edufba, 2012, p. 23–40.

REILLY, James M.. Storage Guide for Color Photographic Materials. Rochester: 1998

REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; THOMPSON, Luciano. Fundação Nacional Pró-Memória. *In: Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. Rio de Janeiro, Brasília: [s.n.], 2015.

ROMER, Grant B. What is a Photograph? *In: Issues in the Conservation of Photographs*. Los Angeles, 2010, p. 107–109.

SIESS, Judith A. **The visible librarian: asserting your value with marketing and advocacy**. Chicago: American Library Association, 2003.

SONTAG, Susan. Against Interpretation *In: Against Interpretation and Other Essays* New York: Dell, 1961

SONTAG, Susan. Sobre Fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Storage Calculator for Acetate. Filmcare.org. Disponível em: <https://www.filmcare.org/optimize_collection_standalone>. Acesso em: 6 out. 2019.

Storage Calculator for Color. Filmcare.org. Disponível em: <https://www.filmcare.org/optimize_color_collection_standalone#>. Acesso em: 6 out. 2019.

VAILLAT, Eugéne. Process of Restoring Stained and Oxidized Old Prints to their

Original Condition. *In: Issues in the Conservation of Photographs*. Los Angeles:
2010, p. 238–240.