

Propósito e valor dos acervos fotográficos ao redor do mundo – hoje e no futuro

Sergio Burgi¹

A HISTÓRIA da formação dos acervos fotográficos no Brasil e na América Latina, ao longo dos últimos cerca de 190 anos – desde a invenção isolada da fotografia no Brasil, em 1833, por Hercule Florence, e o posterior desembarque do daguerreótipo nas Américas a partir de 1839 – fundamenta-se na produção, no acúmulo e na preservação de vastos legados de imagens realizadas por inúmeros autores. Em grande medida, essas imagens foram produzidas com o intuito de construir e reafirmar “comunidades imaginadas”, especialmente no contexto latino-americano marcado pelas guerras de independência e pelos processos de construção nacional. Essa perspectiva é apontada por Paulo Antonio Paranaguá (2025) em seu texto introdutório, “Visões da diversidade”, no livro *História da América Latina em 100 Fotografias*, de sua autoria:

Obviamente, a história das Américas não começou nem com a invenção e expansão da fotografia, na década de 1840, nem com a chegada dos europeus, no século XV. Nossa fórmula editorial – uma história da América Latina, incluindo o Caribe, em 100 fotografias – tende inevitavelmente a privilegiar a história contemporânea. Como lembrete da relevância do passado pré-colombiano e da história colonial, abrimos a seleção com alguns registros de achados arqueológicos. Durante os séculos XIX e XX, a arqueologia privilegiou as civilizações mesoamericanas e andinas. Já no século XXI, a arqueologia

promete grandes descobertas sobre as sociedades amazônicas, igualmente antigas.

Os fotógrafos, tal qual os arqueólogos e os historiadores, participaram da construção dessa “comunidade imaginada”. Em outras palavras, os fotógrafos favoreceram a construção da imagem da nação. Na tranquilidade do estúdio, ao retratar seus clientes, seus contemporâneos, ou então nos cenários tumultuados da reportagem, contratados por revistas, jornais ou agências, nacionais ou estrangeiras, os fotógrafos contribuíram para as representações de sua época, mesmo quando estavam a serviço da propaganda oficial, partidária ou comercial. Apesar de não ser uma história da fotografia, este livro reconhece a evolução técnica, estética e social, bem como as mudanças nas formas de reprodução e difusão das imagens. Algumas anotações nesse sentido orientam o leitor, sem perder de vista o eixo central, que é uma história da América Latina e do Caribe.

O compromisso com a preservação dos acervos fotográficos institucionais, familiares e de organizações comunitárias e populares, assim como com a preservação dos arquivos e da obra de importantes fotógrafos do continente latino-americano, por meio da extensa tarefa de pesquisa, processamento e conservação de seus arquivos de imagens e da documentação associada, fundamenta-se no reconhecimento do papel de-

sempenhado pelo meio fotográfico na sociedade. Essa é uma das contribuições centrais da publicação de Paulo Antonio Paranaguá. Sua pesquisa minuciosa sobre a fotografia na América Latina e seus autores, as numerosas referências bibliográficas incluídas no volume, a criteriosa seleção das cem obras que o compõem e as reflexões sobre o campo da fotografia no continente configuram uma fonte de referência fundamental sobre a fotografia e a história da região, somando-se a já consagrada publicação de 2011 de autoria de Horacio Fernández, *Fotolivros latino-americanos*.

Desde meados do século XIX, a fotografia ampliou significativamente os limites da crítica nas artes visuais ao borrar as fronteiras tradicionalmente estabelecidas entre o circuito artístico, o ecossistema documental e os meios de comunicação visual. Esse processo aproximou os registros históricos do trabalho conceitual e articulou a esfera privada ao espaço público, contribuindo para a gradual estruturação da compreensão da cultura contemporânea em direção àquilo que Vilém Flusser – filósofo tcheco naturalizado brasileiro – formulou em seus ensaios fundamentais sobre o meio fotográfico.

Para Flusser (1985, p.4), a importância histórica da fotografia reside no fato de ela ter introduzido nada menos que uma nova época:

[...] seria possível observar duas revoluções fundamentais na estrutura da cultura, tal como se apresenta, de sua origem até hoje. A primeira ocorreu aproximadamente em meados do segundo milênio a.C., pode ser captada sob o rótulo *invenção da escrita linear* e inaugura a História propriamente dita; a segunda, que

ocorre atualmente, pode ser captada sob o rótulo *invenção das imagens técnicas* e inaugura um modo de ser ainda dificilmente definível.

Se anteriormente as ideias e a cultura eram interpretadas predominantemente por meio da escrita, a fotografia passou a introduzir formas inteiramente novas de experiência perceptiva e cognitiva. Segundo Flusser, a fotografia não é apenas uma tecnologia de reprodução de imagens, mas uma técnica cultural dominante por meio da qual a realidade é constituída e compreendida. Nesse sentido, as fotografias devem ser entendidas de maneira radicalmente distinta das “formas de imagem pré-técnicas”, como a pintura e o desenho.

Ainda conforme Flusser, a fotografia inaugura um novo momento na história da comunicação e da cultura ao instituir aquilo que ele denomina imagem técnica – conceito central de seus principais ensaios sobre o tema, como *A filosofia da caixa preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (Flusser, 1985) e *O universo das imagens técnicas* (Flusser, 2011). De origem judaica, Flusser migrou para o Brasil no início da década de 1940, fugindo do nazismo. Estabeleceu-se no país, onde se tornou professor de Filosofia da ciência e Filosofia da comunicação na Universidade de São Paulo e participou ativamente da vida artística da cidade, como colaborador do “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo* e da Bienal de São Paulo, entre diversas outras atividades. Publicou seu primeiro livro, *Língua e realidade*, em 1963. Seu interesse pela produção e pelo fluxo de imagens na sociedade e na cultura contemporâneas intensificou-se a partir da década de 1970 e início dos anos 1980. Sobre esse novo momento

da construção do pensamento e da cultura, Flusser escreveu, na introdução de *O universo das imagens técnicas*:

Este ensaio é sobre o universo das imagens técnicas, o universo que, nas últimas décadas, tem recorrido a fotografias, filmes, vídeos, telas de televisão e terminais de computador para assumir a tarefa anteriormente desempenhada por textos lineares, isto é, a de transmitir informações cruciais para a sociedade e para os indivíduos. Trata-se de uma revolução cultural, cujo alcance e implicações estamos apenas começando a suspeitar. Considerando que os seres humanos dependem mais do conhecimento adquirido do que de informações genéticas, a estrutura por meio da qual a informação é transmitida exerce uma influência decisiva sobre nossas vidas. Quando as imagens suplantam os textos, experimentamos, percebemos e valorizamos o mundo e a nós mesmos de maneira distinta: não mais de forma linear e histórica, unidimensional e orientada para o processo, mas de modo bidimensional, com superfície, contexto e cena. Nosso comportamento também se transforma: deixa de ser dramático para se inscrever em campos de relações. O que ocorre atualmente é uma mutação de nossas experiências, percepções, valores e modos de comportamento – uma mutação do nosso estar no mundo. (Flusser, 2011, p.5)

É nesse contexto que Flusser analisa o papel do fotógrafo-autor em uma sociedade contemporânea saturada de imagens. Para ele, o fotógrafo-autor é o único sujeito capaz de romper o processo sistêmico de mimese do real produzido massivamente pela fotografia, pro-

cesso esse que opera de forma contínua na alienação e na reafirmação do sistema, sustentado pelo caráter figurativo intrínseco da imagem técnica. Sem uma ação crítica de natureza autoral, alerta Flusser (2011, p.60), “a interação atual entre as imagens e os seres humanos levará a uma perda de consciência histórica naqueles que recebem as imagens e, em consequência, também à perda de qualquer ação histórica que poderia resultar da recepção da própria imagem”. Assim, tanto a autocrítica que caracteriza a produção fotográfica contemporânea quanto a leitura curatorial crítica da produção moderna e histórica constituem-se em ações fundamentais para a incorporação da vasta produção imagética no processo cultural contemporâneo de construção do conhecimento crítico.

Os fotógrafos que atuaram de forma autoral no campo da fotografia ao longo dos séculos XIX e XX elaboraram conjuntos criativos e documentais que revelam a própria estrutura constitutiva da sociedade industrial e de consumo. Essa sociedade foi responsável pela introdução, em larga escala, de elementos de alienação e reificação da vida e do trabalho no âmbito da modernidade. O tema central da economia desse período – a industrialização – remete diretamente à presença do “aparato”, nos termos flusserianos, na sociedade contemporânea. Para Flusser, viver em função dos aparelhos é permanecer sob a superfície das caixas-pretas que obscurecem e enfraquecem os sentidos. Conquistar a liberdade implica, portanto, conscientizar-se das estruturas que regem as imagens, as informações, os programas e os aparelhos. Como afirma Flusser (2009, p.75-6), “a tarefa da filosofia da fotografia é dirigir a questão da liberdade aos

fotógrafos. [...] Filosofia urgente, por ser ela talvez a única revolução ainda possível”. O dilema central reside justamente na produção e no uso crítico das imagens técnicas no mundo contemporâneo: “Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens” (Flusser, 1985, p.7)

A leitura crítica e aprofundada da produção fotográfica histórica, moderna e contemporânea, sob uma perspectiva flusseriana, configura-se, assim, como uma possibilidade efetiva de compreensão crítica das estruturas formadoras da sociedade atual, tanto no plano objetivo da documentação da cultura material quanto no plano mais abstrato da representação criativa e da interpretação simbólica dessas estruturas por meio das imagens. Nesse sentido, a relação hoje estabelecida entre o legado histórico e arquivístico da fotografia e seu papel na historiografia contemporânea precisa ser pensada nos termos amplos formulados por Flusser.

É igualmente fundamental refletir sobre a natureza simultaneamente arquivística e museológica dos arquivos de fotógrafos, produzidos, mantidos e organizados por eles próprios ao longo de suas vidas e carreiras. Esses arquivos cristalizam a dimensão do arquivo fotográfico de autor como obra, como expressão de um trabalho autoral em permanente construção, sustentado por uma prática recorrente de criatividade e investigação que atravessa toda a trajetória do fotógrafo. Ao mesmo tempo, esses arquivos documentam e contextualizam as relações específicas entre as obras fixadas pelo autor em vida e o próprio arquivo,

com suas múltiplas camadas de conteúdo e significado, contribuindo para a compreensão dos processos pelos quais determinadas obras adquirem iconicidade e desempenham papel central na construção da própria história – tema igualmente abordado por Paulo Antonio Parana-guá (2025) em seu livro.

Essa compreensão do arquivo fotográfico de autor como obra aproxima o campo da fotografia do universo conceitual das artes midiáticas, no qual o arquivo e a obra de arte permanecem em constante sinergia por meio de processos contínuos de reinterpretação e ressignificação. Tal entendimento aplica-se de maneira produtiva ao meio fotográfico e aos seus processos de construção de linguagem e sentido, especialmente quando examinados a partir dos arquivos e legados dos fotógrafos. Esse quadro ajuda a explicar o crescente interesse de museus em todo o mundo pela preservação de arquivos de fotógrafos com produção autoral significativa, bem como a difusão dessas obras em grandes projetos expositivos retrospectivos baseados em seus arquivos.

Ao construir leituras imersivas e sensoriais a partir de imagens originais de câmera, negativos e positivos preservados nos arquivos fotográficos – em diálogo com ampliações contemporâneas, tiragens vintage, livros e revistas ilustradas de época – instituições culturais públicas e privadas da América Latina e de outros continentes têm desenvolvido projetos curatoriais de grande relevância. Esses projetos se associam, nas últimas décadas, à preservação e difusão da obra de nomes fundamentais da fotografia latino-americana, como Martín Chambi, Manuel Álvarez Bravo, Lola Álvarez Bravo, Graciela Iturbide, Ho-



Cortésias Archivo Fotográfico Martín Chambi, Cusco, Peru.

Martín Chambi 1930–1935. Autorretrato diante de Machu Picchu, Peru.

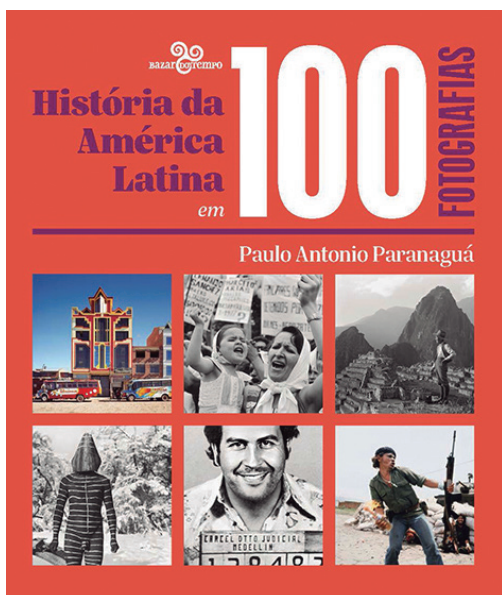


Martín Chambi 1929. Festa na fazenda La Angostura, Peru.



Cortesia Antropos Institut de Sankt Augustin, Atelier EXB, Colônia, Alemanha.

Martin Gusinde 1923. Ulen, o bufão masculino da cerimônia do Hain, ritual de iniciação que marca a passagem dos selknam à idade adulta, Terra do Fogo, Chile.



PARANAGUÁ, P A. *História da América Latina em 100 fotografias*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2025. 312p.

racio Coppola, Marc Ferrez, Chichico Alkmim, José Medeiros, Maureen Bissilliat e Claudia Andujar, entre outros, apresentados ao público por meio de exposições realizadas tanto no continente quanto internacionalmente.

Paralelamente, o vasto legado de imagens fotográficas preservadas em arquivos institucionais, familiares, de organizações da sociedade civil e de comunidades periféricas, quilombolas e de povos originários – muitas vezes de autoria desconhecida – constitui-se em conjuntos igualmente significativos de registros imagéticos. Esses acervos possibilitam múltiplas leituras e interpretações de seu conteúdo documental e figurativo e demandam pesquisas e contextualizações capazes de recuperar, ao menos parcialmente, seus sentidos de origem. Tal esforço requer a convergência de olhares comprometidos com uma interpretação decolonial do arqui-

vo, como aquela hoje desenvolvida por pesquisadores negros e indígenas que atuam junto a instituições, comunidades e arquivos da sociedade civil.

Assim, tanto os arquivos de fotografos que documentam suas trajetórias e suas extensas produções imagéticas preservadas através dos originais de câmera em seus arquivos, quanto as fotografias históricas colecionadas, arquivadas e preservadas em museus, arquivos, bibliotecas, instituições culturais, comunidades e famílias constituem-se num legado que permanece ativo e continuará a desempenhar papel central no processo contínuo de construção do pensamento crítico nos campos das artes visuais, da cultura e da história. Campos esses profundamente transformados pelo meio fotográfico ao longo dos últimos quase duzentos anos – transformação que, por si só, atesta de forma inequívoca o propósito e o valor dos acervos fotográficos ao redor do mundo, hoje e no futuro.

Referências

- FERNÁNDEZ, H. *Fotolivros latino-americanos*. Trad. Gênese Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 256p., 816 il.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*: Ensaios para uma filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____. *Filosofia da caixa preta*: Ensaios para uma filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.
- _____. *Into the universe of technical images*. Introduction by Mark Poste, translated by Nancy Ann Roth. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- _____. *Pós-história*: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

KOSSOY, B. *Hercule Florence: 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. 3.ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 2006.

KOSSOY, B.; SCHWARCZ, L. M. *Um olhar sobre o Brasil: a fotografia na construção da imagem da nação, 1855–2003*. Madrid: Fundación Mapfre; Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. 464p.

KRACAUER, S. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 2016.

PARANAGUÁ, P A. *História da América Latina em 100 fotografias*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2025. 312p.

Disponibilidade de dados de pesquisa

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Declaração de conflito de interesse

Não há conflito de interesse declarado.

Editores

Sérgio Adorno e Dario Luis Borelli

Sergio Burgi é coordenador e curador de Fotografia do Instituto Moreira Salles desde 1999. Formado em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo em 1981, com mestrado em Conservação Fotográfica pela School of Photographic Arts and Sciences do Rochester Institute of Technology SPAS/RIT (NY, EUA). Foi coordenador do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Fundação Nacional de Arte, no Rio de Janeiro, entre 1984 e 1991. @ – sergio.burgi@ims.com.br / <https://orcid.org/0000-0002-4033-1256>.

Recebido em 22.12.2025 e aceito em 5.1.2026.

¹ Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, Brasil.