

MIRIAM PAULA MANINI

**ANÁLISE DOCUMENTÁRIA DE FOTOGRAFIAS:
UM REFERENCIAL DE LEITURA DE IMAGENS FOTOGRÁFICAS
PARA FINS DOCUMENTÁRIOS**

**Tese apresentada ao Departamento de
Biblioteconomia e Documentação da Escola
de Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo como exigência parcial para a
obtenção do título de Doutor em Ciências da
Comunicação.**

Orientadora: Prof.a Dr.a Johanna W. Smit

SÃO PAULO – 2002

MIIAM PAULA MANINI

**ANÁLISE DOCUMENTÁRIA DE FOTOGRAFIAS:
UM REFERENCIAL DE LEITURA DE IMAGENS FOTOGRÁFICAS
PARA FINS DOCUMENTÁRIOS**

**Tese apresentada ao Departamento de
Biblioteconomia e Documentação da Escola
de Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo como exigência parcial para a
obtenção do título de Doutor em Ciências da
Comunicação.**

Orientadora: Prof.a Dr.a Johanna W. Smit

SÃO PAULO – 2002

COMISSÃO JULGADORA

1. _____

Nome: Prof.a Dr.a Johanna Wilhelmina Smit (Orientadora)

2. _____

Nome: Prof. Dr. José Augusto Chaves Guimarães (UNESP-Marília)

3. _____

Nome: Prof. Dr. Etienne Ghislain Samain (UNICAMP)

4. _____

Nome: Prof.a Dr.a Maria de Fátima Gonçalves Moreira Tálamo
(ECA/USP)

5. _____

Nome: Prof.a Dr.a Nair Yumiko Kobahi (ECA/USP)

RESUMO

A preocupação central deste trabalho é a Análise Documentária que se faz de imagens fotográficas, estejam elas depositadas em acervos institucionais, agências ou bancos de imagens. Ainda que existam métodos e técnicas associados a este tipo de análise e mesmo que se pergunte *quem* está na fotografia, *o que* foi registrado, *onde*, *quando* e *como*, muitas vezes há falhas ou lacunas nas respostas. Por seu conteúdo histórico e valor informacional, o documento fotográfico requer cuidados especiais e um olhar especializado. A descrição e a extração de unidades de indexação (descritores ou palavras-chave) de uma fotografia demandam regras e métodos específicos. A metodologia proposta direciona a análise para o caráter indicial do documento fotográfico, bem como para a função e a importância do referente na determinação da indicialidade. Propomos esta ferramenta enquanto auxiliar do processo de análise da informação fotográfica pois podemos analisar a fotografia em termos de sua recepção, já que o tratamento e a recuperação da informação imagética são questões igualmente relevantes. Outrossim, por não perdermos de vista o referencial teórico da Documentação, apresentamos aproximações relativas ao conteúdo genérico, ao conteúdo específico e ao significado das imagens fotográficas. Nesta perspectiva, de maneira mais conclusiva, observamos qual a forma utilizada por estes conteúdos e este significado para se manifestarem: a Dimensão Expressiva da imagem fotográfica. Em parte reservada à recuperação da informação visual e à recepção de fotografias, apresentamos o cruzamento entre alguns critérios de que o usuário pode lançar mão para escolher uma entre várias imagens segundo o uso que irá fazer dela. Além da análise do referencial teórico referente ao tema proposto, um outro procedimento que se adotou foi a observação da atual situação da Análise Documentária de Imagens Fotográficas em alguns acervos brasileiros e de como se comporta a nossa proposta dentro de alguns exemplos criados.

ABSTRACT

This work focuses on Content Analysis applied to photographic images belonging to different repositories such as archives or image databases. Although there are many fine tools to help with the description and organization of visual documents such as photographs, and even though one asks *who* is in the photo, *what* was pictured, *where*, *when* and *how* that image is represented, the person who is processing the information still finds gaps on answering the representativeness of the image content. Photographic documents are important sources of cultural and historical information and for this reason it requires specialized management. Creating structural metadata on visual documents demands the use of standards and specific practices and, in some cases, authority lists. This methodology here presented leads the analysis toward the indice of the photographic document as so as to the importance and function of the referring on building the indice character. We propose this methodology to give guidance on the interpretability of the meaning of a photographic document in order to find the user information needs. Considering the theoretical matters of the Documentation Science we present approaches related to the generic content, to the specific content and to the meaning of the images. From this perspective and aiming a more conclusive approach, we examine how the content and the meaning of a photographic image manifests itself: its Expressive Dimension. Concerning the user information needs and the accuracy of the information retrieved, there is a cross-reference of some criteria that can be used to choose among several images according to their use. In addition to the proposed theme theoretical reference analysis, another procedure adopted was to observe the current situation of the Content Analysis of Photographic Images in some Brazilian archives, as well as the behavior of our proposal into some examples that were created.

“Na câmara uterina, o reflexo dominante de nossa individualidade impressiona a chapa fetal ou o conjunto de princípios germinativos que nos forjam os alicerces do novo instrumento físico, selando-nos a destinação para as tarefas que somos chamados a executar no mundo, em certa quota de tempo.” (Emmanuel por Francisco Cândido Xavier. *Pensamento e vida*. Brasília: FEB, 1991, p. 55)

Para a Valentine,
porque veio até aqui comigo.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho nasceu há vários anos; por isso, desde sua fase mais incipiente, tenho tentado ser cuidadosa guardando numa lista os nomes que gostaria de citar aqui, a título de agradecimento. Tanto esmero, contudo, não significa que alguém tenha ficado, injustamente, de fora; a estes, além de minha gratidão, devo um pedido de desculpas.

Inicialmente quero agradecer à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, que desde 1998 vem financiando este trabalho. Gostaria, especialmente, de agradecer a atenção de Carmen Weingrill e do Bob, que sempre atenderam com muita gentileza às minhas mais variadas solicitações.

Em segundo lugar, quero mencionar o fato de ter iniciado meu interesse pelo assunto desta tese dentro do Arquivo Edgard Leuenroth, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, onde trabalhei por seis anos, primeiro como bolsista, depois como estagiária e, finalmente, como funcionária na antiga sessão de Iconografia – depois Multimeios. Embora tenha recebido ajuda de muitos dos meus colegas à época, escolho, agora, dois nomes para constar nestes agradecimentos para representar todos eles: o de Ângela Maria Carneiro Araújo, ex-Diretora, e o de Marisa Marques Zanatta, ex-Diretora Técnica.

Faço questão de lembrar, aqui, os nomes das professoras Nair Y. Kobashi e Anna Maria M. Cintra, do Departamento de Biblioteconomia e Documentação da ECA; do professor Virgílio Noya Pinto, também da ECA; do professor José Augusto C. Guimarães, da UNESP de Marília. O anteprojeto desta tese nasceu dentro de uma disciplina que Nair e Zé Augusto ministraram em conjunto e gostosamente na ECA, lá em 1996...

Agradeço, também, aos professores Maria de Fátima G. M. Tálamo, do CBD/ECA, e Etienne G. Samain, do Instituto de Artes da UNICAMP, que

compuseram a banca do Exame de Qualificação, ocasião em que me deram alternativas, sugeriram mudanças absolutamente pertinentes e ofereceram nova oportunidade de reflexão sobre o tema desenvolvido.

Aos colegas do Grupo Ikon, agradeço a atenção, o companheirismo e as boas horas compartilhadas em estudos e discussões regadas a café e biscoitos coloridos: Johanna Smit, André P. Ancona Lopez, C. Denise Gonçalves e Flávia C. Leão.

Agradeço a atenção e a boa vontade dos técnicos, funcionários, gerentes, administradores e diretores dos acervos, que responderam tão prontamente às solicitações da Pesquisa de Campo.

Agradeço imensamente ao meu amigo Paulo Camargo que, por mais de um ano, cedeu espaço e infra-estrutura para que eu pudesse usufruir de um ambiente de trabalho mais adequado.

Aos meus familiares agradeço o amor, a paciência, a compreensão e tudo mais que me proporcionaram este tempo todo, no cumprimento de mais esta etapa. Alceu, Alfredo, Anéris (especialmente), Dan (muito especialmente), Dênis, Hortência, Leda e Márcia: sem o apoio deles teria sido mais difícil... Lua (*In memoriam*), Sol, Celeste e Hélio: cada um deles soube aquecer amorosamente meus pés nas inúmeras horas que passei frente ao computador.

À Elaine M. Zanatta, pelo companheirismo, pela amizade e pela presença perenes.

Aos colos e portos seguros: Edna S. Klein, Godelieve Samain, Maria Elena Bernardes, Maria Lúcia Fagundes, Sandra Lima e Vera H. S. Andrade.

Aos meus queridos amigos e amigas, que bem sabem os inúmeros e importantes motivos de estarem aqui: Sr. Aquino, Augusto, Beth Ceará, Camila Bernardes, Carmen Monari, Carneiro, Cecília Festa, Charlotte, Cíntia Nobre, Cláudia

Tubino, Con, Cristina Pretti, Débora Bueno, Denise Gonçalves, Denise Vaz, Edu Andrade, Elisete Zanlorenzi, Eموke Galembeck, Eneida de Paula, Dona Erica Aquino, Etienne Samain, Fábio Ribeira, Florence B. Pires, Genaro Scriptori, Heloísa Andrade, Jair Braga, Jeziel de Paula, João Bem, Josely Rímoli, José Maria Jardim, Lara Garcia, Leda C. Campos, Lena Freitas, Lígia Belém, Lila, Lili, Lízia, Marcela Z. Ganzarolli, Márcia Dias, Maria José F. Lima, Marina Z. Ganzarolli, Marina Tisato, Marisa Veiga, Mateus Tubino, Maura Nishimura, Maurício Cuchito, Mayra Samain, Mirtes Shibuya, Murilo Machado, Naida Borges, Nina, Orestes, Osvaldo, Paulo Laurentiz (*In memoriam*), Ricardo Aquino, Rô Zanza, Rodrigo Botelho, Ronaldo Entler, Roseli Torres, Sâmia Maluf, Selma Benatti, Sílvia L. Pinto, Tadeu Caveden, Tereza, Terezinha Lourenço, Tiwani Samain, Dona Vera, Verinha Furlan, Vlad, Zoltan e Zuleica Carneiro. Tão bom ter vocês por perto!

À Sílvia H. Lara, pelas boas palavras de encorajamento e, sobretudo, por toda a parte lúdica dos últimos meses: reparador, prazeroso e inesquecível.

Aos irmãos do Cáucaso e do Azerbaijão e aos amigos de mais alto ainda, minha gratidão pela força maior.

Finalmente, meu especial agradecimento à Johanna, que soube ser muito mais que orientadora durante estes anos compartilhados. Obrigada por tudo!

SUMÁRIO

RESUMO	p. 4
ABSTRACT	p. 5
AGRADECIMENTOS	p. 8
INTRODUÇÃO	p. 13
Objetivos.....	p. 15
Justificativa.....	p. 17
Metodologia.....	p. 24
Literatura Utilizada.....	p. 27
1. DOCUMENTAÇÃO E CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO	p. 29
1.1. Informação.....	p. 32
1.2. Documento e Documentação.....	p. 35
1.3. A Ciência da Informação.....	p. 36
2. ANÁLISE DOCUMENTÁRIA	p.37
2.1. O Processo de Análise Documentária.....	p. 39
2.1.1. Resumo e Indexação.....	p. 40
2.1.2. Vocabulário Controlado e Tesouro.....	p. 41
2.1.3. A Recuperação da Informação.....	p. 42
2.2. Lingüística na Análise Documentária.....	p. 44
2.2.1. Texto, Lingüística e Imagem Fotográfica.....	p. 45

3. ANÁLISE DOCUMENTÁRIA DE IMAGENS FOTOGRÁFICAS.....	p. 47
3.1. Resumo e Indexação.....	p. 53
3.2. Legenda.....	p. 58
3.3. O Referente.....	p. 63
3.3.1. Referente e Usuário.....	p. 70
3.3.2. Atributos da Imagem.....	p. 73
3.4. Semiótica e Análise Documentária.....	p. 76
3.5. Dimensão Expressiva.....	p. 86
3.6. Leitura de Imagens.....	p. 93
3.6.1. <i>Studium e Punctum</i>	p. 97
3.7. Análise de Imagens.....	p. 103
4. RECUPERAÇÃO DA INFORMAÇÃO VISUAL E RECEPÇÃO DA	
 IMAGEM.....	p. 118
4.1. Recuperação e Recepção.....	p. 118
4.2. Usos da Imagem e Critérios de Escolha.....	p. 124
CONCLUSÃO.....	p. 149
BIBLIOGRAFIA.....	p. 157
ANEXO 1. A PESQUISA DE CAMPO.....	p. 178
1. Os Questionários.....	p. 185
2. A Realização da Pesquisa.....	p. 188
3. Caracterização Geral das Instituições Pesquisadas.....	p. 194
4. Análise dos Resultados.....	p. 209
5. Tabulação de Dados.....	p. 212
6. Conclusões.....	p. 225

INTRODUÇÃO

“(...) o objecto é a continuação do sujeito por outros meios. Por isso, todo o conhecimento científico é auto-conhecimento.” Boaventura Sousa Santos (Santos, 1996, p. 52)

A preocupação central deste trabalho é a Análise Documentária que se faz de imagens fotográficas, estejam elas depositadas em acervos institucionais, agências ou bancos de imagens. Trataremos de fotografias que representam algo (imagens figurativas), ou seja, imagens abstratas estão fora de nosso escopo.

A Análise Documentária de Imagens deve abarcar regras e conceitos que resultem num exercício adequado de documentação e que representem, ao mesmo tempo, uma segurança quanto à recuperação de suas informações por parte dos usuários de um acervo fotográfico.

É importante destacar que existem métodos e técnicas associados a este tipo de análise, como veremos. Mesmo que se pergunte, no exercício de análise, **quem** está na fotografia, **o que** foi registrado, **onde**, **quando** e **como**, muitas vezes há falhas ou lacunas nas respostas.

Neste ponto, é bom lembrar a importância fundamental da contextualização da imagem, seja qual for o tipo de acervo de que ela faça parte. Certamente, um documento fotográfico de arquivo não deve estar solto dentro do acervo, desligado do seu conjunto de documentos (especialmente os textuais). Tais outros documentos são importantíssimos na construção de sentido das imagens fotográficas (no caso dos arquivos), imagens que, ao contrário do que se gostaria, neste caso, não falam por si mesmas. Entretanto, independente do tipo de acervo do qual faça parte uma fotografia, é necessário aplicar regras eficientes na sua Análise Documentária.

Nossos objetivos estão direcionados para os acervos fotográficos dispersos em museus, arquivos, centros de documentação, bibliotecas, agências e bancos de imagens e que possuem especificidades no tratamento de seus documentos; aqui priorizamos uma finalidade comum a todos eles: a recuperação da informação.

Vamos nos basear nos conteúdos da Ciência da Informação e da Documentação para avançar em nossos objetivos. A Análise Documentária será nosso guia principal e a Semiótica é a ferramenta que estamos propondo enquanto procedimento de análise da informação fotográfica; pretendemos examinar se – e experimentar como – esta ciência dos signos pode auxiliar na Análise Documentária de Imagens Fotográficas.

Certamente que fazer a análise semiótica de uma imagem fotográfica não é novidade. O que esta tese propõe é que se faça uma Análise Documentária icônica, indicial e simbólica de imagens fotográficas. Se temos as contribuições de Shatford (1984, 1986), Shatford Layne (1994) e Smit (1989, 1997b) e de outros autores para proceder à análise de fotografias, o que queremos propor é que se faça algumas perguntas a mais à imagem a ser analisada, por exemplo: “De que ela é o ícone?”, “O que ela indica?” e “O que ela simboliza?”.

Há um outro contexto da Análise Documentária de Fotografias ao qual queremos atrelar este conjunto de observações que é a Dimensão Expressiva da imagem fotográfica¹. Os questionamentos de que partimos são: através de que operações detectamos a Dimensão Expressiva de uma fotografia? Em que medida a Dimensão Expressiva é parte da Análise Documentária de Imagens Fotográficas? De que forma ela é inserida na Análise Documentária de Imagens Fotográficas?

A contribuição que esperamos dar à Análise Documentária de Imagens Fotográficas está no fato de oferecer um outro viés, um outro ideário para efetuar a análise, qual seja o da Semiótica e o do aprofundamento das questões sobre a Dimensão Expressiva.

¹ O conceito de Dimensão Expressiva pode ser encontrado em Lacerda (1993) e em Smit (1996 e 1997b). Ele será desenvolvido no Capítulo 3.

Espera-se que estas e outras perguntas sirvam para melhor enquadrar e melhor contextualizar a fotografia dentro do acervo de que faz parte, favorecendo, principalmente, a recuperação de suas informações.

Outrossim, não perdendo de vista todo o referencial teórico da Documentação, apresentamos aproximações relativas ao conteúdo genérico, ao conteúdo específico e ao significado das imagens fotográficas. Nesta perspectiva, e de maneira mais conclusiva, propomos perguntar **como** estes conteúdos e este significado se manifestam de modo a recuperar imagens integrando a Dimensão Expressiva das fotografias.

Posteriormente verificamos de que maneira esta Dimensão Expressiva pode, de fato, ser recuperada com sucesso através de um dado sistema de informação visual, favorecendo os usuários de fotografias e lhes atendendo satisfatoriamente.

Objetivos

Objetivo Principal

A hipótese de que a Análise Documentária de Imagens carece de uma revisão nos métodos e técnicas que ora aplica e que a Semiótica pode ser uma ferramenta auxiliar eficaz na reformulação dos mesmos será verificada ao longo deste trabalho. A Semiótica nos parece promissora à medida que podemos analisar a imagem fotográfica em termos de sua recepção, já que o tratamento e a recuperação da informação imagética são temas centrais desta tese.

Para verificar tais proposições chegamos a este projeto, que tem como principal objetivo discutir a Análise Documentária de Imagens à luz da Ciência da Informação e da Documentação, visando a examinar e experimentar uma

metodologia de tratamento e uma conseqüente melhora na recuperação da informação contida em tais documentos.

Tal metodologia estará relacionada ao caráter indicial do documento fotográfico bem como à função e à importância do referente na determinação desta indicialidade. Estamos propondo, também, que sejam observados o caráter icônico e o caráter simbólico. Além disso, pretendemos avaliar em que circunstâncias podemos aproveitar a Dimensão Expressiva da imagem fotográfica na extração de unidades de indexação.

Objetivos Secundários

Para atingir o objetivo principal, pretende-se:

- analisar o documento fotográfico na sua relação com o texto escrito, ou seja, avaliar se a Análise Documentária de Imagens contempla uma análise conjunta da parte escrita que a acompanha (título, legenda, dedicatórias, etc.);
- verificar, ao final da Análise Documentária de Imagens, se os descritores ou as palavras-chave escolhidos para representar a fotografia retratam o que está na imagem, se representam ou se simbolizam alguma coisa;
- levantar informações referentes às metodologias de tratamento de documentação fotográfica existentes para poder averiguar em que medida existem falhas e carências e também como melhorá-las ou aproveitar o que elas têm de melhor; aqui se incluem as análises de Shatford (1986): DE Genérico, DE Específico e SOBRE², e a concepção de Dimensão Expressiva de Smit (1996 e 1997b);
- aliar concepções da Semiótica a conceitos e definições indicados pela Lingüística, pela Documentação e pela Ciência da Informação. Isto significa reunir toda a base teórica que a Documentação oferece com relação à Análise Documentária de textos escritos, especialmente o apoio da Lingüística, e somar com o arcabouço teórico da Semiótica, já que estamos analisando um outro tipo de linguagem;

² Uma imagem pode ser genericamente DE alguma coisa, especificamente DE alguma coisa e SOBRE alguma coisa, como veremos no Capítulo 3.

- responder às seguintes questões:

- que relações existem entre as palavras – a escrita – que resumem e identificam uma fotografia e a própria fotografia? Ou seja: quais são as melhores palavras para representar tal ou qual fotografia com vistas a ter esta imagem recuperada com eficiência e rapidez dentro de determinado sistema de recuperação de informação visual? Como se constrói a relação entre a imagem fotográfica e esta(s) palavra(s) para as eleger como elementos verbais representantes de elementos imagéticos?

- como podemos transformar a informação que uma imagem fotográfica contém em informação contada através de linguagem escrita tendo em vista, especialmente, a recuperação da informação?

- como não deixar que se percam as características de uma mensagem fotográfica no momento em que ela se transforma em mensagem escrita? Ou seja: como melhor transpor significados do imagético para o verbal levando em conta, simultaneamente, a polissemia da imagem e a efetiva recuperação da informação?

- enfim, como se relacionam o verbal e o visual na Análise Documentária de Fotografias?

Justificativa

O documento fotográfico tem seu lugar definido nos acervos de arquivos, bibliotecas, museus, agências, bancos de imagens e centros de documentação. O conteúdo histórico e o valor informacional de tais imagens, muitas vezes inestimável, têm sido observados por alguns profissionais que estão imbuídos da tarefa de lhes organizar as informações.

O advento da informática apresenta-se como um ponto definitivo – e, algumas vezes, definidor – na verificação da real necessidade de criar procedimentos satisfatórios quanto ao processo de Análise Documentária de Imagens Fotográficas.

Descrever uma imagem fotográfica³ e dela extrair significados lingüísticos pode parecer tarefa simples ou destituída de regras. Entretanto, por mais que estas façam parte da bibliografia⁴, parece haver uma série de dificuldades em definir parâmetros para a extração de unidades de indexação (descritores ou palavras-chave).

“A descrição de uma imagem nunca é completa” (Smit, 1989, p. 102), pois, por mais que se privilegie um detalhamento minucioso na tentativa de dizer verbalmente o que se vê na imagem, sempre haverá algo a se perguntar sobre ela, algo que a pessoa que descreve desconhece, esqueceu ou que lhe passou despercebido.

O ponto de partida para minimizar ou resolver tais problemas talvez seja contextualizar a imagem que se pretende resumir ou indexar. Se, de algo maior (o documento), serão feitas reduções, seleções e condensações, então é necessário que se conheça o contexto do que aparece no documento fotográfico. Na prática, o que percebemos é uma certa dificuldade em prescindir de algo escrito (seja o título, uma legenda ou outros) para proceder à Análise Documentária de Imagens⁵, pois é através da escrita que a contextualização se dá (Schaeffer, 1996a).

E esta contextualização através da escrita é possível não só obtendo informações adicionais da imagem através de dados extra-imagéticos, escritos. O oferecimento dos dados de contextualização – que parte do profissional da informação para chegar ao usuário – também é feito através da escrita, na transposição de estruturas da imagem para as representações documentárias.

³ Para maiores detalhes sobre a descrição da imagem fotográfica, ver Marin (1970) e Smit (1994a).

⁴ Shatford (1984 e 1986), Smit (1989) e Shatford Layne (1994).

⁵ É possível analisar imagens fotográficas que não apresentem textos de acompanhamento, mas a análise desembocaria no DE Genérico de Shatford (1986).

Entretanto, se concordamos que o levantamento de descritores ou de palavras-chave deve ser feito com base em dados concretos da imagem e de seu referente, esta contextualização deve servir mais como ratificação e/ou retificação do que se vê na imagem e menos como base para a Análise Documentária. A análise da imagem é feita; a partir da imagem são eleitas algumas palavras-chave, baseadas no que nela aparece (naquilo que indica o referente da fotografia). O procedimento de contextualização já alimenta a análise da imagem – e é alimentado por ela.

Ao mesmo tempo, são consultados os dados de contextualização – na acepção de Schaeffer, um texto escrito (que, no nosso caso, pode ser uma legenda, por exemplo). As palavras-chave escolhidas podem ser confrontadas com os dados de contexto da imagem para serem ratificadas e/ou retificadas. Outrossim, se este levantamento levar em conta dados menos concretos – mais ligados à técnica, à expressão, à linguagem fotográfica –, podemos chegar a novos termos ou palavras-chave que condigam mais com os interesses de busca e escolha do usuário.

Assim, propõe-se que a contextualização dentro das temáticas principais existentes na instituição seja levada em conta. A grade de análise pode ser elaborada segundo a contemplação efetiva das referidas temáticas, permanecendo o olhar do profissional cronologicamente balizado e tematicamente limitado, mas permitindo uma outra confluência de análise: a “contextualização expressiva” da fotografia. É assim que o conteúdo de uma mesma imagem é descrito de diferentes maneiras por diferentes instituições e atende satisfatoriamente a seus usuários.

Muitos acervos de fotografias são denominados Arquivos Fotográficos, mesmo que de Arquivo nada tenham e sequer façam parte de uma instituição arquivística ou usem os métodos e técnicas da Arquivologia para tratar seus documentos. Esta é uma particularidade notável em muitos acervos fotográficos e pode mesmo ser considerada uma característica, o que explica as dúvidas e os questionamentos recorrentes de seus técnicos, de documentalistas e arquivistas,

enfim, de profissionais da informação com relação ao tratamento das fotografias depositadas nos diversos tipos de instituição (arquivos, museus, bibliotecas e centros de informação, pesquisa e documentação⁶) e até mesmo em agências e bancos de imagens.

A nossa experiência no trabalho com acervo fotográfico se deu em uma instituição que tem por nome de fantasia "Arquivo", mas que é, de fato, um Centro de Pesquisa e Documentação. O nome "Arquivo" permaneceu como homenagem ao seu patrono, pois a instituição, em seus primórdios, abrigava apenas o arquivo pessoal de tal personalidade. Com o crescimento e diversificação de doações, o "Arquivo" sofreu reformulações e passou a se chamar "Centro de Pesquisa e Documentação Social Arquivo...".

Assim, este revezamento entre Arquivologia e Documentação dentro de nossas análises se deve ao fato de ter sido através destes saltos contínuos que tentamos entender a conformação, as possibilidades e a acessibilidade de um acervo fotográfico.

É bom enfatizar que o tratamento aplicado aos documentos, dentro de cada tipo de acervo, não é algo estanque. Há, por exemplo, centros de documentação que optam por aplicar as regras da arquivística na organização e no tratamento dos documentos⁷.

O processo de Análise Documentária, na verdade, pode acontecer com fotografias de qualquer tipo de acervo, visto que se trata da análise do conteúdo de um documento, com o objetivo de selecionar no mesmo as características segundo as quais ele pode ser encontrado ou recuperado quando de sua busca e de manter sob controle a informação nele contida, através de nomeações (uma atividade normalizadora).

⁶ Documentação é diferente de Arquivologia. Arquivos fotográficos têm esta denominação, mas a prática é também documentária; na verdade, eles têm um pouco da Arquivologia e um pouco da Documentação.

⁷ Isto aparece na Pesquisa de Campo (ver Anexo 1).

Afinal, todos os acervos precisam identificar e localizar seus documentos. Contudo, a diferenciação no tratamento de documentos nos diversos tipos de acervo de imagens não é assunto deste trabalho.

Retomando o que está, de fato, mais próximo de nossos interesses, temos que, para se analisar uma fotografia, não se utilizam apenas os dados imagéticos, mas estes são complementados, retificados ou ratificados com informações obtidas em várias fontes: no título, na legenda, em anotações no verso ou mesmo em outros documentos – manuscritos, em geral – que acompanham a fotografia, representando um grande apoio à identificação. Isto, contudo, não deve ser uma regra, pois é a imagem fotográfica que está sendo analisada. Algumas vezes só se pode contar com informações contidas exclusivamente na imagem fotográfica e então são observadas as atitudes das pessoas e/ou a disposição dos objetos ou lugares (dados sobre o De Genérico de Shatford, 1986).

Ao conjunto de informações recolhidas a partir da grade de análise da imagem⁸ pode se somar, às vezes, uma ou outra informação obtida através do repertório do profissional da informação, não devendo isto se constituir numa regra com extremos de liberdade, já que repertório é algo variável de pessoa para pessoa.

Há, também, fotografias que chegam aos acervos com uma identificação (geralmente colada ou escrita no verso) que podemos chamar de legenda, que, diga-se, não está livre de ser circunstancial, ou seja, escrita para atender a determinada finalidade de publicação e/ou exposição. Por outro lado, tem-se a possibilidade de obter a identificação das fotografias de um dado arquivo fotográfico através de depoimento oral do próprio titular ou de algum familiar (doador, por exemplo).

Na maioria das vezes, fotografias presentes em acervos não apresentam

⁸ Que pode ser, por exemplo, o conjunto de questões que se faz à imagem, apontadas por Shatford (1986) e por Smit (1989, p. 110-111): quem (seres), quando (tempo), onde (lugar), o que (ação) e como (técnica). Voltaremos a esta questão.

legenda ou título, o que aumenta o grau de dificuldade na sua identificação e, conseqüentemente, na sua análise (na elaboração de um resumo e na indexação). Estas operações, eminentemente verbais, podem representar um isolamento da fotografia, objeto afastado de sua própria análise, pelo caráter verbal “dessincronizado” de sua mensagem, de seu conteúdo imagético (quando o usuário só tem o resumo e/ou o índice em mãos e não teve acesso, ainda, ao objeto fotográfico). Muitos dos atuais bancos de imagens, entretanto, já trazem as imagens em primeira mão.

Também na maioria das vezes nem se sabe a autoria da legenda. No caso de depoimento oral, presencia-se a um exercício de memória. Como ou por que confiar nestas informações? Por que desconfiar das mesmas, por outro lado?

Não podemos nos esquivar, contudo, de diferenciar dois contextos da relação imagem/texto:

- a imagem fotográfica – o documento fotográfico –, somada a uma outra linguagem (a legenda, por exemplo) é um exemplo de utilização da informação textual reforçada e reiterada por uma informação imagética;
- a imagem fotográfica – o documento fotográfico –, através dos procedimentos da Análise Documentária e seleção de termos de uma linguagem documentária, gera uma informação textual (os resumos e termos de indexação ou palavras-chave).

Em suma, a justificativa desta pesquisa se concentra, primordialmente, nas dificuldades observadas no tratamento documental dos acervos fotográficos. Por seu conteúdo histórico e valor informacional, o documento fotográfico requer cuidados especiais e um olhar especializado. A descrição e a extração de unidades de indexação (descritores ou palavras-chave) de uma fotografia demandam regras e método específicos.

Como se vê, todas estas operações envolvem conceitos e aplicações da Lingüística e da Análise Documentária. Para os profissionais da informação, a

Análise Documentária, enquanto um conjunto de procedimentos, tem também como objeto de estudo todos os instrumentos de representação e de recuperação da informação (como o tesouro, por exemplo) no que diz respeito ao conteúdo dos mesmos.

A ferramenta de tal extração de significados, assim como da representação – e, conseqüentemente, da recuperação da informação – é a Lingüística aplicada à Documentação. No caso da Análise Documentária de Imagens Fotográficas, entretanto, a Semiótica pode ter um papel fundamental.

A Análise Documentária de qualquer tipo de documento é uma releitura do mesmo mediada pela Linguagem Documentária: trata-se de uma transposição de estruturas. Ocorre uma operação de reescritura do documento motivada por transferências de significado. Na leitura podem ser apontados elementos para representar o documento que estavam evidenciados anteriormente de forma imagética.

Os principais problemas que se apontam são: em primeiro lugar, há questionamentos com relação a como escolher as unidades, os elementos de representação; em segundo lugar, é preciso definir os parâmetros que relacionem tais unidades, tais elementos, para garantir a consistência na transposição do imagético para o escrito.

Todos estes movimentos têm a ver com a significação, com o sentido da informação, com as noções de causalidade, de contigüidade e de hierarquia. Trabalhar com Análise Documentária, portanto, é trabalhar também com a semântica e com a gramática da Lógica e é também por isso que aliar a Semiótica a todo este processo vem a ser a proposta fundamental deste trabalho.

Metodologia

Por se tratar de um trabalho basicamente teórico, o principal procedimento metodológico para sua elaboração será a reflexão em torno da bibliografia e do referencial teórico propostos. Entretanto, como se trata da aplicabilidade prática de algumas idéias, um outro procedimento que se deverá adotar é a observação da atual situação da Análise Documentária de Imagens Fotográficas em alguns acervos e de como se comporta a nossa proposta dentro de alguns exemplos apresentados.

Com relação à teoria, aliar as concepções semióticas aos conceitos e definições indicados pela Documentação – e também pela Lingüística – pode significar a possibilidade de aprofundar o entendimento destes contextos e responder a alguns questionamentos recorrentes⁹.

Um dos pontos essenciais deste trabalho é justamente discutir a passagem da imagem para a sua representação escrita, de um código para outro, o que se perde e o que se ganha nesta operação.

Se a Lingüística trouxe sua contribuição à Análise Documentária, notadamente no que se refere à análise de documentos escritos, pensamos que a Semiótica possa nos auxiliar na análise de documentos fotográficos, já que se preocupa não só com os signos lingüísticos, mas com outros sistemas de signos, como as imagens e os gestos.

O termo Semiologia é mais comum na designação dos estudos desenvolvidos por Ferdinand de Saussure¹⁰ e o termo sinônimo Semiótica (que é por nós adotado ao longo deste trabalho) é denominação usada por autores norte-americanos, notadamente Charles Sanders Peirce (1965 e 1999).

⁹ Como os relatados nos Objetivos Secundários, p. 17.

¹⁰ Ferdinand de Saussure (1857-1913), lingüista suíço.

A Ciência da Informação, além de fornecer o contexto geral da discussão, abarcará idéias desenvolvidas nos textos de Shatford (1984, 1986), Shatford Layne (1994) e Smit (1989, 1996 e 1997b) sobre indexação de imagens; uma das principais propostas deste trabalho é somar o que estas autoras nos apresentam à Semiótica de Peirce, no sentido de contribuir com as metodologias de Análise Documentária de Imagens Fotográficas, idéia reforçada pelo que encontramos em Philippe Dubois (1986 e 1999) e Jean-Marie Schaeffer (1996a), que utilizaram a Semiótica peirceana para estudar o ato fotográfico e a fotografia, respectivamente.

O que utilizamos da Semiótica para propor uma Análise Documentária de Imagens Fotográficas, principalmente, é o seguinte: através da tríade peirceana ícone/índice/símbolo, reconhecemos o documento fotográfico como um índice – ainda que ele possa ser um índice icônico ou um ícone indicial, segundo Schaeffer (1996a), um ícone simplesmente ou mesmo um símbolo.

Também consideramos as análises de E. Panofsky¹¹, com seus níveis pré-iconográfico (reconhecimento que um observador faz de um objeto representado), iconográfico (a representação convencionada que conduz a uma significação que é reconhecível) e iconológico (significação implícita que pode demandar criatividade do emissor e imaginação do receptor), como veremos.

Com relação à Análise Documentária (processo, produto, instrumento), vamos nos ater aos aspectos do processo da Análise Documentária de Fotografias. O que nos interessa é a elaboração de representações documentárias (resumo, indexação) de imagens fotográficas. Os produtos (resumos e índices) e instrumentos (listas de assuntos, os sistemas de classificação, o vocabulário controlado, os tesouros, etc.) não estão no centro de nossas reflexões.

Todo este ideário e a experiência com o trabalho em acervo fotográfico

¹¹ Panofsky (1991), Lopez (1997) e Alegre (1998).

norteiam a pesquisa de campo¹². Ela foi realizada em arquivos, bibliotecas, museus, centros de pesquisa e de documentação, agências e bancos de imagens brasileiros. Foram escolhidas instituições nas cidades de Campinas, São Paulo, Petrópolis e Rio de Janeiro.

Os principais objetivos desta pesquisa foram:

- mapear a situação dos acervos fotográficos;
- conhecer o perfil do profissional da informação visual;
- fazer um estudo exploratório de como acontece o contato do usuário de fotografias com o sistema de recuperação de informação do acervo (a recuperação da informação visual e a recepção da imagem).

A metodologia da pesquisa orientou-se basicamente pelos seguintes passos:

- visita aos acervos para contato inicial;
- manutenção de correspondência (via-fax e via-e-mail) para contatos posteriores;
- contato telefônico para os casos em que houve necessidade (urgência, inexistência ou deficiência dos outros meios de comunicação, etc.);
- aplicação de questionário em quatro fases, a saber:
 - Fase 1 → perguntas sobre a instituição, os responsáveis, a localização, a temática, a política e a quantificação do acervo;
 - Fase 2 → perguntas sobre o funcionamento do acervo, a formação dos profissionais da informação envolvidos no trabalho, as fontes de informação e de base para a Análise Documentária das imagens;
 - Fase 3 → questões mais diretas sobre o que se interroga às imagens no momento do tratamento de suas informações;
 - Fase 4 → questões sobre o usuário, a recuperação da informação visual e a recepção da imagem fotográfica.

Cada uma destas fases foi surgindo no decorrer da pesquisa, o que nos

¹² O Anexo 1 traz o relato completo da Pesquisa de Campo, contendo os objetivos, os questionários aplicados em cada uma das fases, os procedimentos, um levantamento dos pontos principais das respostas e os resultados, além das instituições pesquisadas.

fornece um quadro de como a parte teórica, de análise da imagem, e a parte metodológica evoluíram ao longo do tempo.

Durante o andamento da pesquisa, percebemos claramente uma boa receptividade com relação a este trabalho, além de uma grande expectativa referente aos resultados que se poderia obter. Isto evidenciou ainda mais o fato de que instituições, acervos e profissionais da informação reconhecem a carência de estudos e a aplicação dos mesmos na área da informação visualmente orientada.

Em paralelo com a pesquisa de campo e finalizando os procedimentos metodológicos, o que fizemos foi aplicar perguntas a várias fotografias selecionadas ao acaso, e que acabaram por constituir o nosso acervo particular, hipotético¹³. O objetivo destes exercícios é descobrir quais são exatamente as perguntas que se deve fazer às imagens para que, através das respostas obtidas, possa-se construir o conjunto de palavras-chave adequado à pesquisa do usuário. Este conjunto de palavras-chave deve conter, principalmente, termos que dêem conta de representar a Dimensão Expressiva de que cada imagem fotográfica é portadora.

Com relação à Dimensão Expressiva da Imagem Fotográfica, sua conceituação, sua definição e sua localização serão desenvolvidas no Capítulo 3.

Literatura Utilizada

A literatura reunida para apoiar o desenvolvimento desta tese concentra-se basicamente em dois grupos de assuntos: a Ciência da Informação e a Semiótica da Imagem Fotográfica.

O embasamento teórico da área traz ao centro de nossas observações nomes como os de Michael Buckland, Michel Fayol, Jean-Claude Gardin, Richard Bouche,

¹³ O Capítulo 3 mostra como essas análises foram realizadas.

N. J. Belkin, S. E. Robertson, D. C. Blair, B. Dervin, Sara Shatford Layne, Johanna W. Smit, Nair Y. Kobashi, Anna Maria M. Cintra, José Augusto C. Guimarães, entre outros.

Além deste primeiro bloco que está todo relacionado à Ciência da Informação, há um outro que trata de Semiótica e Imagem Fotográfica. Os principais autores que fazem parte deste segundo bloco são Roland Barthes, Philippe Dubois, Jean-Marie Schaeffer, Jean-Marie Floch, Groupe μ e Charles S. Peirce, além de Jacques Meuris, Jan Baetens, Régis Debray e Jacques Aumont, que contribuíram com a abordagem referente à relação verbal/visual (texto escrito e fotografia).

1. DOCUMENTAÇÃO E CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

*“(...) assim como quanto mais se seduz menos se ama, também quanto mais se é ‘informado’ menos se sabe.”
Kingsley Widmer (Apud Wurman, 1991, p. 46)*

Este projeto de pesquisa tem como objetivo discutir a Análise Documentária de Imagens Fotográficas à luz da Ciência da Informação e da Documentação e proceder a uma reflexão semiótica, visando a examinar e experimentar uma metodologia de tratamento e recuperação da informação contida em tais documentos.

O envolvimento do texto escrito na Análise Documentária de Imagens, por exemplo, pode ser avaliado no resumo que se faz da fotografia ou na sua indexação¹⁴. A estrutura essencialmente lingüística do texto escrito conduz necessariamente a análises relativas à palavra e à língua, categorias que se constituem enquanto códigos que, por natureza e função, contextualizam o objeto analisado – neste caso, o documento fotográfico.

Se à Ciência da Informação cabe dar forma à mensagem em função de um determinado canal e com o objetivo fixo da recuperação e comunicação da informação, quando a mensagem é originalmente escrita, basta que dela se preserve a própria referência. Entretanto, se ela é visual, a nova forma que lhe será dada representará o resultado de uma decodificação. Isto representa um duplo movimento de transformação da mensagem.

Antes, porém, de colocar a fotografia em cena, vamos abordar, neste capítulo, questões conceituais da Ciência da Informação e da Documentação.

Uma melhor compreensão da Ciência da Informação enquanto ciência – ou candidata a ciência, “um campo vasto e inexplorado”, nos dizeres de Bouche (1988),

¹⁴ No Capítulo 3 este assunto será abordado.

seu caráter interdisciplinar e a própria definição do que seja informação – pode ser adquirida em Buckland (1991a e 1991b).

A Ciência da Informação surgiu como necessidade de aprimorar processos de organização e recuperação da informação e com o papel de ser aglutinadora teórica da Biblioteconomia, da Documentação, da Arquivologia e da Museologia.

A ênfase de Buckland é sobre a Informação como Coisa: ela está relacionada aos sistemas de informação e aos sistemas de recuperação da informação. A virtude de uma informação ser Informação como Coisa é situacional. O que é ou não informação depende de um consenso, necessário para combinar o que coletar e estocar num sistema de informação baseado em recuperação, em arquivos, bibliotecas e museus.

Buckland refere-se, ainda, à informação como evidência, que é uma prova, marca, sinal, indicação, traço (o que se parece com a definição de índice). A evidência está relacionada à Informação como Coisa através da linguagem dos documentos e na produção de objetos materiais, assegurando a autenticidade histórica de ambos.

A fatia da Ciência da Informação que nos interessa mais exatamente é a Documentação, já que queremos discutir o tratamento e a recuperação da informação de documentos fotográficos.

Para construir nossa própria idéia de Documentação – conjunto de procedimentos para o tratamento da informação de um documento que vai da análise à recuperação – passamos pelas definições de Jean Michel (1993). Michel tem uma visão própria sobre o que seja a Documentação e prefere falar da sua missão, qual seja a de ser uma abertura para o mundo, a chave do sistema informacional; é a base da prospeção e o recurso maior da antecipação da evolução que está por vir. A Documentação representa uma possibilidade de descoberta permanente de territórios desconhecidos; uma forma de se entregar ao

conhecimento exterior, de se interessar pelo outro, por suas idéias e decisões. Sob este ponto de vista, a Documentação torna-se curiosidade, investigação, questionamento, e partilha.

Nos processos documentários, o tratamento da informação dá-se através da execução de uma seqüência sistemática de operações: a descrição das fontes de informação na condição de documentos (catalogação) e a descrição dos conteúdos (análise documentária, cuja finalidade e conseqüência é a recuperação da informação). O tratamento da informação gera produtos que podem ser um número, descritores e/ou resumo, relacionados a uma referência. O processo de análise do conteúdo do documento é importantíssimo para a recuperação da informação pois é dela que resultarão a indexação e o resumo¹⁵.

¹⁵ Cujas função e importância serão vistas no Capítulo 2 (para textos) e no Capítulo 3 (para imagens fotográficas).

1.1. Informação

Para falarmos de informação talvez seja necessário definirmos o que seja, para nós, seu conceito, principalmente porque estamos falando de Ciência da Informação.

Traremos, então, um conjunto de definições que, podemos adiantar, está todo apontando para o que seja a nossa visão de informação e de como ela deve – e pode – ser avaliada, tratada, disponibilizada, recuperada e, fundamentalmente, compreendida e transformada em conhecimento:

Quem melhor fundamenta o que seja informação, sob nosso ponto de vista, é Michael Buckland (1991b), em seu artigo “Informação como coisa”:

- Informação é algo que reduz a ignorância e a incerteza; é a narração de algo e, ao mesmo tempo, aquilo que está sendo narrado;
- Informação como Processo acontece quando aquilo que uma pessoa sabia se transforma através da obtenção da informação (transformação do indivíduo);
- Informação como Conhecimento é aquilo que é percebido (ou resultado) da Informação como Processo. Um caso especial de Informação como Conhecimento é a noção de informação como algo que reduz a incerteza; é a elaboração individual e subjetiva da informação;
- Informação como Coisa é a informação objetivada e registrada; são objetos informativos e instrutivos; são dados, documentos, objetos, eventos¹⁶.

Seguindo este ponto de vista, Informação como Processo seria o ato de pesquisa, Informação como Conhecimento seria o momento de gerar conhecimento a partir das informações contidas no documento e Informação como Coisa seria a

¹⁶ Dados: registros estocados em computador. Documentos: objetos produzidos através de textos. Objetos: fontes de Informação como Coisa; são coletados, estocados, recuperados e examinados como informação. Eventos: também informam, mas não são coletados.

informação registrada, objetivada no documento.

A ênfase de Buckland é – repetimos – sobre a Informação como Coisa: ela é o objeto dos sistemas de informação e dos sistemas de recuperação da informação.

Há uma intenção, nos sistemas de informação, de

“(…) tornar os usuários bem informados (informação como processo) e que haja uma comunicação de conhecimento (informação como conhecimento). Mas fornecidos os meios, o que é tratado e operado, o que é acumulado e recuperado, é informação física (informação como coisa).” (Buckland, 1991b, p. 352)

A virtude de uma informação ser Informação como Coisa é situacional. O que é ou não informação depende de um consenso, necessário para combinar o que coletar e estocar num sistema de informação baseado em recuperação, em arquivos, bibliotecas e museus.

Nas situações de comunicação pode haver mudanças de suporte físico da informação e evolução da forma da mensagem (tradução, indexação, etc.).

De tudo isto é bom guardar, com atenção especial, que os sistemas de informação só podem tratar diretamente com Informação como Coisa.

Quanto ao conhecimento, se ele é algo que pode ser representado através de signo, sinal, dado, texto, filme, então representações do conhecimento são Informação como Coisa.

Enquanto a informação é passiva e socializável, o conhecimento é ativo e individual, além de ser elaborado a partir da informação (seja esta estocada ou não). Ou seja, enquanto a informação é algo dado, o conhecimento é a maneira como se lida com a informação, inclusive na geração de mais conhecimento.

Buckland refere-se, ainda, à evidência, que é uma prova, marca, sinal, indicação, traço. Ela está relacionada à Informação como Coisa através da linguagem dos documentos e na produção de objetos materiais, assegurando a autenticidade histórica de ambos.

Em suma, o objeto da Ciência da Informação é uma informação que é registrada e estocada tendo em vista uma utilidade que lhe foi atribuída e que, por isso, deve ser disponibilizada.

Ao obter a informação e usá-la enquanto conhecimento ou como geradora de conhecimento, o indivíduo dá o sentido final e maior a todo o processo ao qual a informação foi submetida para chegar até ele.

1.2. Documento e Documentação

Documento é a concretização de toda informação registrada (e útil, para ser guardada) – independente de qual seja o suporte desta informação – passível de transmitir conhecimento; é o testemunho da realização da atividade humana.

Os documentos podem diferenciar-se – entre outras coisas – quanto ao tipo de acervo que os acolhe (arquivo, biblioteca, museu, etc.) e quanto à origem (administrativos, históricos, documentários), o que irá indicar sua forma de tratamento.

A Documentação enquanto ciência possui três processos básicos e interdependentes: a seleção (ou coleta), o tratamento (do qual a indexação é uma das etapas) e a disseminação da informação (recuperação e difusão da informação). A seleção ou coleta de documentos ou de informações está relacionada à formação do acervo; o tratamento tem a ver com o processamento técnico do documento, seu tratamento temático e descritivo; já a disseminação ou difusão é a fase final do processo, quando a informação ou o documento é recuperado através de um sistema, geralmente automatizado.

A natureza da Documentação, que tinha somente no papel o seu objeto (suporte) de atuação, vem se transformando em consequência não somente do surgimento de novos suportes ao longo da história (Otlet, 1934), mas também, atualmente, em consequência da inserção de documentos eletrônicos e/ou virtuais na nova ordem das coisas.

1.3. A Ciência da Informação

Após a II Guerra Mundial, a Ciência da Informação surgiu como necessidade de aprimorar processos de organização da informação. Tudo já se disse sobre a Ciência da Informação na busca de uma definição: que ela é a mesma coisa que a Informática, que é uma evolução teórica da Biblioteconomia, que é uma promessa de ciência, que é sinônimo de Documentação, que é a ciência do condicionamento a uma forma e da adaptação a um canal, etc.

O fator que mais dificulta a definição da Ciência da Informação é o seu caráter eminentemente interdisciplinar, que torna complexa a determinação de seus limites, uma vez que reúne idéias da biblioteconomia, da informática, os novos meios de comunicação, a psicologia, a lingüística, entre outras.

Há mais de dez anos, Richard Bouche (1988), do Laboratório de Informática Documentária, da Universidade de Lyon, afirmava ser a Ciência da Informação um campo vasto e inexplorado.

Não temos a pretensão de fazer aqui uma revisão desta última década para reafirmar ou não o que Bouche preconizou em 1988, mas vamos apresentar o que esta “nova” ciência tem de fundamental: no campo da Ciência da Informação, há pelo menos três momentos cruciais relativos à circulação da informação e ao caminho que os documentos percorrem até chegar ao usuário, como vimos.

A entrada de uma informação no sistema é a área de atuação do indexador e o momento em que se processa o tratamento da informação. Já a saída é o ambiente do usuário, o momento da recuperação. Isto é a base que devemos guardar para avançar em nossas análises mais específicas sobre o documento fotográfico.

2. ANÁLISE DOCUMENTÁRIA

*“O sentido de uma palavra não é outro senão a guirlanda cintilante de conceitos e imagens que brilham por um instante ao seu redor. A reminiscência desta claridade semântica orientará a extensão do grafo luminoso disparado pela palavra seguinte, e assim por diante, até que uma forma particular, uma imagem global, brilhe por um instante na noite dos sentidos. Ela transformará, talvez imperceptivelmente, o mapa do céu, e depois desaparecerá para abrir espaço para outras constelações.”
Pierre Lévy (Lévy, 1993, p. 24-25)*

Afunilando um pouco mais para o ponto de nosso interesse, partimos para o entendimento da Análise Documentária, esta ferramenta da Documentação. Os aspectos teóricos e metodológicos da Análise Documentária – a leitura documentária e a elaboração de representações documentárias (resumo e indexação) – puderam ser melhor evidenciados tendo por base Gardin (1973), Kobashi (1989a, 1989b, 1994 e 1996), Fayol (1991), Blair (1992), Lancaster (1993) e Guimarães (1994), todos eles se referindo a documentos escritos.

A Análise Documentária é um conjunto de procedimentos efetuados ao longo de um processo que se inicia com a leitura dos documentos, leitura esta realizada com fins documentários. Esta análise inicial do documento deve ser minuciosa e completa a ponto do profissional da informação ser capaz de elaborar um resumo do mesmo (e esta é uma das formas de representação do documento).

É necessário diferenciar a análise de um documento em três de seus aspectos: processo, produto e instrumento. A análise enquanto processo – que nos interessa mais de perto – é a elaboração de representações documentárias (resumo, indexação). Os produtos desta análise são os resumos e os índices e seus instrumentos são as listas de assuntos, os sistemas de classificação, o vocabulário controlado, os tesouros, etc.

Os estudos sobre Análise Documentária referem-se prioritariamente a textos. Quando se fala em texto sempre pensamos em algo escrito, um corpo de informações constituído por palavras encadeadas com a finalidade de comunicar determinado sentido.

Certamente é deste tipo de texto que trata a Análise Documentária, que tem suas bases fundadas em uma documentação historicamente constituída por materiais escritos, dado que nossa cultura ocidental é toda herdada de uma sociedade europeia intelectualizada e formada através de livros.

Para abordar as fases de tratamento de um documento serão desenvolvidos dois itens: um sobre o Processo de Análise Documentária e outro a respeito de como atua a Lingüística na Análise Documentária; neste último item será introduzida a problemática verbal/visual.

2.1. O Processo de Análise Documentária

No capítulo anterior já foram apresentadas as definições de documento e documentação. Aqui, por outro lado, apresentam-se as suas fases, a sua importância e os seus processos.

A análise e a síntese são duas operações do tratamento temático da informação. A análise é a leitura técnica do documento acompanhada da identificação e da extração de conceitos. A síntese é uma transposição sucinta de conceitos.

A síntese é uma operação de tradução dos conceitos extraídos – e originariamente expressos em Linguagem Natural – para uma linguagem artificial, denominada Linguagem Documentária ou Linguagem de Indexação.

O tratamento documentário do conteúdo (Análise Documentária) visa a elaborar representações condensadas daquilo que é dito em determinado texto. São representações condensadas típicas: o resumo (tem a função de condensação da informação) e a indexação (tem a função de índice, de pista do conteúdo). O resumo é síntese mas não aparece em Linguagem Documentária mas em Linguagem Natural.

Paralela ou posteriormente à elaboração do resumo, é realizada a indexação do documento, que vem a ser o levantamento de descritores (termos controlados) ou de palavras-chave (levantamento livre) que o identifiquem e que servirão como ponto de partida para a posterior recuperação de suas informações. A indexação dá origem aos índices, listas alfabéticas de temas de que trata o documento.

A representação do conteúdo dos documentos deve ser feita de modo absolutamente comprometido com a área de conhecimento na qual eles serão utilizados e com o público-alvo do serviço de documentação. Este processo de

análise do conteúdo do documento é importantíssimo para a recuperação da informação pois é dela que resultarão a indexação e o resumo.

Para entender melhor este processo, vamos apresentá-lo em cada uma de suas fases e procedimentos.

2.1.1. Resumo e Indexação

O resumo é uma operação que consiste em reunir as informações essenciais de determinado texto, bem como as relações que elas mantêm entre si, dando origem a um novo texto, menor, coerente e coeso. Sua função, para alguns acervos, é auxiliar na indexação. Certamente que resumos devem ser mais breves, mais curtos, com relação ao texto original. Na verdade, o resumo é um novo texto.

A receita que se encontra em Fayol (1991) para se elaborar um resumo é a seguinte: eliminação/seleção de informações em função da importância das mesmas, superordenação/condensação das informações e seleção/elaboração de um enunciado temático. Sabemos que isto serve à Análise Documentária de documentos escritos e que no caso da fotografia pode haver diferenças fundamentais.

Para se resumir um texto – consideramos, aqui, também o texto imagético – é preciso, antes de mais nada, compreendê-lo, visualizando sua macroestrutura: “tipo de rede constituída de proposições associadas em função de sua posição hierárquica” (Fayol, 1991, p. 164).

A indexação e a elaboração de resumos preparam a representação do conteúdo temático do documento. Quem faz o resumo escreve uma descrição narrativa, uma síntese do documento; a pessoa que procede à indexação também descreve o conteúdo de um documento, mas o faz usando algum – ou mais que um

– termo de indexação.

Os termos de indexação ou indexadores podem ser de dois tipos: a palavra-chave (termo não controlado retirado de um documento para indicar seu conteúdo) e o descritor (termo utilizado por convenção, que faz parte de um vocabulário controlado, servindo, igualmente, para expressar o conteúdo de um documento e possibilitar sua recuperação).

Os principais objetivos da operação de indexação de documentos é tornar a sua recuperação eficiente, precisa e rápida. Para se planejar um sistema de recuperação de informações com estas características é necessário, antes de mais nada, identificar a organização de que ele fará parte e o tipo de usuário de tal sistema.

A indexação tem duas fases principais: a primeira delas é uma análise conceitual (na qual se avalia qual é o assunto do documento) e a segunda uma tradução (a efetiva transposição do texto original para o texto menor e, no caso das fotografias, transposição do visual para o verbal). A indexação de um documento é a projeção de um universo anteriormente construído: o vocabulário controlado elaborado antes da indexação.

2.1.2. Vocabulário Controlado e Tesouro

A partir da década de 50, contribuindo para aumentar a flexibilidade na operação de representação e recuperação da informação, aparece o tesouro¹⁷.

¹⁷ **Tesouro:** relação de descritores (linguagem especializada + linguagem comum) acompanhados de outras unidades de relação; serve para caracterizar a informação presente nos documentos; é um intermediário entre o documento e o usuário. O objetivo fundamental de um Tesouro é o controle do vocabulário a partir do qual a recuperação da informação adquire consistência e confiabilidade.

Os descritores podem originar-se de um tesouro, que é um tipo de vocabulário controlado, elaborado segundo a política do acervo, o tipo de instituição, os interesses do usuário, etc.

“Um vocabulário controlado é essencialmente uma lista de termos autorizados. Em geral, o indexador somente pode atribuir a um documento termos que constem da lista adotada pela instituição para a qual trabalha. Comumente, no entanto, o vocabulário controlado é mais do que uma mera lista. Inclui, em geral, uma forma de estrutura semântica. Essa estrutura destina-se, especialmente, a:

1. controlar sinônimos, (...);
2. diferenciar homógrafos. (...); e reunir ou ligar termos cujo significado apresentem uma relação mais estreita entre si.” (Lancaster, 1993, p. 14)

Na história da representação temática já existiu o tradicional “cabeçalho de assuntos”. O desenvolvimento de tecnologias de múltiplo acesso fez surgir o uso das palavras-chave que, isoladas¹⁸, começaram a se mostrar inadequadas. Na linguagem documentária, o emprego de descritores tem que ser baseado em conceitos. As palavras-chave evoluíram, então, para termos controlados (na forma e no conteúdo), dando origem ao tesouro, instrumento resultante deste processo.

2.1.3. A Recuperação da Informação

A finalidade de todo o processo descrito é a recuperação da informação, que vem a ser a identificação e a localização das informações pertinentes a uma busca ou pesquisa. Sem a Análise Documentária prévia não existe recuperação confiável

¹⁸ É o caso dos unitermos, que tinham como característica principal a representação do assunto por palavras únicas, extraídas do texto de um documento sem nenhuma forma de controle (Campos, 2001, p. 93).

da informação.

Foskett (1973), ao levantar as características fundamentais de um sistema de recuperação de informações, aponta para os conceitos de revocação e de relevância.

A revocação é a amplificação de resultados de uma pesquisa em termos de quantidade de itens apresentados como resposta à busca do usuário. A relevância é a qualidade, a importância e a utilidade das respostas obtidas, ainda que sejam poucas.

Quanto maior a revocação, menor a relevância. Um sistema de recuperação de informações ideal deverá ter baixa revocação e alta relevância (embora este fator dependa do indivíduo, do usuário). Há, contudo, pesquisas em que ter como resposta uma alta revocação pode ser indicativo útil e interessante para o usuário.

Um fator importante relacionado a estas operações é que a leitura do profissional da informação condiciona a recuperação da informação, mas não condiciona a leitura do documento recuperado, que é feita pelo usuário.

2.2. Lingüística na Análise Documentária

A Análise Documentária serve-se da linguagem, especialmente da Linguagem Documentária, que permite representações de documentos, uma vez que a Linguagem Natural não é controlada.

Kobashi (1996) mostra como se deu a aproximação da Análise Documentária com a Lingüística: existem semelhanças entre os processos documentários e a tradução automática. Jean-Claude Gardin, um arqueólogo francês, é o nome que se pode destacar como sendo o pai da Análise Documentária e o responsável por outras reflexões a ela relacionadas:

“Devem ser a ele creditadas a própria denominação do campo que hoje se conhece por Análise Documentária, a criação das bases fundantes de uma teoria específica sobre os processos documentários e a terminologia adotada pela Ciência da Informação de orientação francesa.

Os aspectos documentários de maior interesse para o referido pesquisador são os processos relacionados à passagem do texto original para a sua representação através de linguagens documentárias.”
(Kobashi, 1996, p. 7)

Estando os propósitos da Lingüística relacionados à palavra, à frase e, conseqüentemente, ao texto, fica evidente o aporte da mesma à Documentação e, em especial, à Análise Documentária, já que esta opera com textos¹⁹ na elaboração de resumos e na indexação de documentos²⁰.

Para compreender o texto escrito não basta ir da frase ao enunciado simplesmente através de um processo de extensão; trata-se de um exercício mais amplo. O texto é um conjunto de letras, que formam palavras, que, combinadas,

¹⁹ Na Análise Documentária de documentos escritos, o texto original (formado por palavras e frases) é diferente da representação documentária (igualmente formada por palavras e frases).

²⁰ Mesmo que os documentos sejam de natureza imagética, como veremos no Capítulo 3.

formam frases. Seu entendimento se dá através da compreensão da maneira como foi construída esta combinação.

2.2.1. Texto, Lingüística e Imagem Fotográfica

A Análise Documentária para documentos textuais foi desenvolvida e nos conduziu a alguns resultados, como temos procurado demonstrar. Com o tempo, nasceu a preocupação em se desenvolver a Análise Documentária de Imagens. Utilizaremos da Análise Documentária já desenvolvida o que puder ser adequadamente aplicado, também, para imagens, notadamente os documentos fotográficos.

De forma semelhante ao que ocorre com o texto escrito, os termos verbais, lingüísticos, empregados para indexar uma imagem fotográfica estão também sob a ação das regras da polissemia, da homonímia e da antonímia; por isso são adotados os vocabulários controlados. Quais seriam as diferenças entre indexar um texto escrito e uma fotografia? Talvez nenhuma se partirmos do resumo escrito da imagem fotográfica para levantar os termos de indexação (como preferem alguns acervos²¹). E certamente há diferenças entre a elaboração do resumo de um texto e o resumo de uma imagem.

Cintra (1999b, p. 6), tratando do texto, levanta algumas categorias textuais. Ao falar de uma delas, a contextualização, faz alusão à importância do título. Uma comparação com o que pode ocorrer com o título de um documento fotográfico foi inevitável.

Para as fotografias temos um dado relevante: a maioria dos documentos fotográficos existentes nas “instituições coletoras de cultura” (Homulos, 1990) chegam sem título, sendo este atribuído (opção de alguns acervos) no momento da Análise Documentária.

²¹ Ver Anexo 1.

Contudo, se pensarmos em fotografias com título, é fácil perceber que ele pode ter a mesma função que tem no texto escrito. Ele conduz o olhar do leitor, seja ele figurativo ou abstrato.

Podemos pensar também no batismo da fotografia. Ocorreria um processo inverso: a leitura da imagem seria feita com vistas a produzir um título, um conjunto de palavras que servissem como ancoragem do olhar e como determinação do sentido em que a leitura do usuário deve ser feita.

Apesar de partirmos da fotografia na Análise Documentária de Imagens, logo chegamos ao texto (resumo e termos de indexação). A operação de leitura imagética ocorre, então, no primeiro plano, sendo o restante do processo da ordem do texto escrito, presidido, então, pela Lingüística e por suas regras.

A Lingüística está restrita à linguagem articulada e as questões da imagem fotográfica requerem um outro viés de análise. Sob este aspecto, a Semiótica parece-nos uma opção promissora.

3. ANÁLISE DOCUMENTÁRIA DE IMAGENS FOTOGRÁFICAS

“As imagens, contrariamente às palavras, são acessíveis a todos, em todas as línguas, sem competência nem aprendizado prévios. E a programação informática une todos os andares da Torre de Babel: Pequim, Nova Iorque e a Cidade do Cabo. No entanto, uma vez que se desliga a tela, resta ter acesso aos olhares interiores que prescrevem cada universo visível.” Régis Debray (Debray, 1993, p. 354)

Smit (1996) chama a atenção para o fato de que os procedimentos aplicados à Análise Documentária de documentos escritos não podem ser meramente transpostos para a Análise Documentária de Fotografias pelo simples fato do estatuto da imagem fotográfica ser diferente do texto escrito e que, além do conteúdo informacional, a Dimensão Expressiva da fotografia deve ser levada em consideração. Dimensão Expressiva é, por assim dizer, a parte da imagem fotográfica dada pela técnica: é a “aparência física” através da qual a fotografia expressa seu conteúdo informacional, é a extensão significativa da fotografia manifesta pela forma como a imagem se apresenta (revelada pela técnica)²².

No sentido de corroborar este conjunto de idéias, pretendemos desenvolver, neste capítulo, questões relacionadas à transposição de métodos e técnicas da Análise Documentária que se opera com textos escritos para a Análise Documentária de Fotografias. Para tanto, desenvolveremos alguns temas, a saber: o resumo e a indexação de imagens fotográficas (especialmente a contribuição de Shatford Layne), a aplicação de análises semióticas à Análise Documentária de Fotografias, o conteúdo informacional e a Dimensão Expressiva da imagem fotográfica, as relações entre visualidade e escrita, a importância e a função da legenda, do referente da imagem fotográfica e do usuário de fotografias.

²² Ver, para mais detalhes sobre a Dimensão Expressiva, o item 3.5.

A Análise Documentária de Fotografias tem por objetivo a identificação do conteúdo informacional da imagem fotográfica. O que ela significa ou expressa compreende um outro processo de identificação que queremos desvendar e entender, pois tem se mostrado como uma lacuna na Análise Documentária de Imagens.

A operação da Análise Documentária de Documentos Fotográficos também deve ser pensada em termos da representação escrita e da posterior recuperação da informação imagética por parte do usuário.

A Análise Documentária de Imagens tem os nomes de Shatford (1984 e 1986), Smit (1989, 1996 e 1997b), Leung (1992) e Shatford Layne (1994) como os principais pontos de referência e reflexão.

No texto de 1984, Sara Shatford apresenta os conceitos relacionados à descrição específica de imagens e as diferenças com relação a outros documentos. Shatford propõe o desenvolvimento de uma base teórica relacionada à imagem justamente para fornecer aos usuários os seus próprios meios de avaliação, adaptação e aplicação existentes.

No texto de 1986, Shatford traz uma proposta de identificação e classificação das temáticas que uma imagem pode conter através da utilização de princípios previamente estabelecidos. É nesta contribuição que ela traz as idéias do *DE Genérico*, *DE Específico* e *SOBRE*²³, além das proposições *Quem*, *O que*, *Onde*, *Como* e *Quando*²⁴.

Já no texto de 1994, Sara Shatford Layne aborda o assunto da indexação de imagens, enfocando o fato de que ela deve ser feita com a finalidade de preparar o acesso às imagens baseado nos atributos das mesmas. Tal acesso deve ser dado a

²³ Uma leitura genérica e específica DE que é a imagem e SOBRE o que é a imagem, como veremos mais adiante.

²⁴ Perguntas gerais relativas ao que aparece na imagem.

imagens isoladas e também a grupos de imagens.

Os atributos aos quais ela se refere são divididos nas seguintes categorias: biográficos, de assunto, de exemplo e de relação. No que diz respeito aos grupos de imagens, será necessário verificar quando eles ocorrem, em que são baseados, qual o nível de detalhamento dos agrupamentos que será necessário e qual a utilidade dos mesmos.

A Análise Documentária de Imagens, como a de textos, inicia-se com a leitura do documento fotográfico com fins documentários. Ela requer do profissional da informação um certo conhecimento prévio (um repertório) sobre o conteúdo da fotografia ou do conjunto maior de que faz parte. Isto, contudo, não deve ser condição ou pré-requisito para a efetiva realização da análise.

A importância desta operação está no fato de que a leitura do profissional da informação prepara a leitura do usuário. Tal preparação envolve, ainda, a elaboração de um resumo e a indexação (esta forma de representar o conteúdo de um documento que, algumas vezes, parte da própria imagem fotográfica e, outras vezes, do resumo que se faz da mesma²⁵).

Estas operações, notadamente quando envolvem a fotografia, um tipo de documento que possui algumas particularidades, necessitam de uma sistematização mais efetiva.

O resumo tem se justificado e se mostra útil em alguns acervos porque os termos de indexação não são extraídos exclusivamente da imagem fotográfica, mas do resumo que se faz da fotografia. Mesmo que o resumo não traga qualquer informação suplementar, ele serve como etapa do processo de indexação.

Título e legenda podem ser indiferenciados, mas resumo não pode ser confundido com legenda, pois resumo é uma etapa do processo de Análise

²⁵ Como observado na Pesquisa de Campo (Anexo 1).

Documentária. A legenda é um dado a mais na Análise Documentária; o resumo é um resultado da Análise Documentária. Nesta perspectiva, a legenda (ou título) quase sempre existirá, pois é nela que aparecem nomes, lugares e datas. O resumo é algo construído, menos conciso, e há uma tendência a se abandonar sua elaboração, principalmente em bancos de imagens digitais, onde ele poderá ser feito apenas mentalmente, também como etapa que fornecerá o levantamento de palavras-chave ou termos de indexação.

Neste capítulo, a Análise Documentária será abordada em seus aspectos teóricos e enfocada sob a ótica do documento fotográfico. Melhor dizendo: queremos avaliar se algumas características da Análise Documentária de textos (é do texto escrito que trata a maior parte da bibliografia existente) são válidas para a Análise Documentária de Imagens, notadamente imagens fotográficas.

A análise de fotografias prevê a transposição de elementos do código imagético para o verbal: parte-se da fotografia e o resultado é verbal (seja no resumo ou na indexação).

Uma narrativa e seu resumo podem contar a mesma história, mas eles serão diferentes em muitos aspectos (além do tamanho). O mesmo é válido para as fotografias: pode-se registrar o mesmo fato de inúmeras maneiras (mudando ângulos e composição, inclusive), mas tais registros serão diferentes, com diferentes enfoques e pormenores. Então, mais difícil ainda será dizer a mesma coisa vista em uma fotografia através de um texto escrito.

A fotografia é uma manifestação visual. Nela sempre há um foco central, uma razão de ser que motivou aquela tomada fotográfica. Há que se considerar, contudo, que este motivo central – e não estamos falando, aqui, da “geografia” da imagem – está cercado de informações que a ele se entrelaçam de diversas maneiras. Pode ser importante saber, por exemplo, que prédio é aquele ao fundo de uma fotografia de corpo inteiro de determinada personalidade. E algumas vezes é também importante considerar o extra-campo: o que girava em torno deste recorte espaço-

temporal que se transformou em fotografia?

Jean-Marie Schaeffer (1996a) menciona o conhecimento lateral do receptor (que podemos comparar com o que temos chamado de repertório). Este conhecimento lateral pode variar: manifesta-se como recordação (mais pessoal) ou como testemunho (mais social).

Então, na realidade, as imagens fotográficas que nos propomos a analisar são informações pobres, se comparadas com o conhecimento lateral que as pode enriquecer. O processo de reconhecimento visual na recepção de uma fotografia pressupõe a existência de um conhecimento que pode não ser somente visual.

A tradução é a própria escolha do termo de indexação, a definição da marca de transposição do visual para o verbal. Aqui, percebe-se exatamente a importância do profissional da informação: ele deve ter um conhecimento mínimo sobre o conteúdo do documento que está analisando, bem como conhecer os interesses dos usuários do acervo e a política da instituição e ter acesso aos mecanismos de controle de vocabulário, quando este existir.

Outras conceituações que devemos considerar para contribuir com as análises são as de Panofsky. Os estudos de Panofsky sobre Iconografia²⁶ e Iconologia²⁷ conduziram-no a análises sobre o tema, a mensagem e o significado de obras de arte segundo três níveis, a saber: Pré-Iconográfico, Iconográfico e Iconológico²⁸.

O nível Pré-Iconográfico é o lugar do tema natural ou primário (factual e expressivo) da obra. Uma descrição pré-iconográfica permite a enumeração dos

²⁶ **Iconografia:** ramo da História da Arte que se preocupa com o tema ou a mensagem contida nas obras de arte, em oposição à sua forma; pode ser considerada uma descrição analítica de imagens (Panofsky, 1991).

²⁷ **Iconologia:** ramo da História da Arte que se preocupa com a descoberta e a interpretação dos valores simbólicos; é uma iconografia interpretativa que trabalha mais com a síntese (Panofsky, 1991).

²⁸ A própria Shatford (1986) assim como Enser (1995) relacionaram cada um destes níveis ao DE Genérico, ao DE Específico e ao SOBRE, respectivamente.

motivos artísticos do mundo das formas puras, portadoras de significados primários ou naturais (Panofsky, 1991, p. 50). Para o caso que nos interessa, a análise pré-iconográfica de uma fotografia conduziria à descrição dos elementos constitutivos da imagem, o referente da imagem.

O nível Iconográfico remete ao tema secundário ou convencional representado na obra: é o lugar em que se liga o motivo artístico (o tema primário ou natural) a assuntos específicos e conceitos manifestos. Este nível de análise depende diretamente do anterior, já que o reconhecimento de assuntos e conceitos pressupõe que se tenha identificado corretamente²⁹ os motivos primários (Panofsky, 1991, p. 50-51). A análise iconográfica de uma imagem fotográfica remete ao reconhecimento de um significado atribuível ao referente (ou motivo fotografado).

Por fim, o nível Iconológico é o lugar dos valores simbólicos, pois remete a significados intrínsecos ou a conteúdos somente detectáveis e/ou observáveis cultural, social, filosófica ou ideologicamente. Ao contrário do nível pré-iconográfico, é onde o autor da imagem mais se afasta do leitor, pois o que desperta neste último é incalculável e inesperado; não é impossível, contudo, que haja perfeita sintonia entre a criatividade do emissor e a imaginação do receptor.

²⁹ O DE Específico de Shatford é constituído pela nomeação/identificação dos elementos constitutivos da imagem.

3.1. Resumo e Indexação

O objetivo da elaboração de resumos e do levantamento dos termos para indexação é a construção de representações de documentos. Trataremos, aqui, da indexação e da elaboração de resumos de documentos fotográficos. Já nos perguntamos, por exemplo, se é possível resumir uma imagem fotográfica (Manini, 1997a). Uma fotografia já é, por definição, um recorte de algo maior, embora isto não signifique que ela seja uma síntese do fato ou do cenário maior que compõe seu extra-campo. Ela é um recorte, mas, após o clique, passa a ser algo inteiro, uma unidade quando de sua construção enquanto linguagem e técnica.

De qualquer forma, resumir uma fotografia, construir um texto escrito que dê conta de representar a imagem é tarefa absolutamente governada pela eleição de alguns elementos, de algumas características, de alguns detalhes a serem resumidos em detrimento de outros.

Quando se resume uma fotografia, não apenas se reduz o seu texto imagético em termos da unidade de conteúdo que ela representa, mas se escolhe³⁰ uma entre várias possibilidades de leitura que uma fotografia permite (a questão da polissemia da imagem).

Já o levantamento de termos para indexação – que é igualmente a transposição do visual para o verbal – pode ser feito a partir da própria fotografia (visual) ou do resumo (verbal) que se faça da mesma – ou, ainda, da legenda que, porventura, acompanhe a imagem. Resta perguntar o que preside esta decisão. Há diferenças entre uma e outra operação? É hábito, nos acervos, usar uma ou outra fonte de termos, sendo que parte das instituições se utiliza tanto da imagem quanto

³⁰ Quando Smit (1996) propõe trabalhar o nível pré-iconográfico (DE Genérico) e, com maiores cuidados, o iconográfico (DE Específico), é porque a escolha é objetivada e a descrição permanece próxima da imagem.

de seu resumo para proceder à indexação³¹.

Uma legenda que acompanhe uma fotografia pode também servir como fonte de extração de termos de indexação. Contudo, se esta legenda for circunstancial (redigida com uma finalidade de exposição temática, por exemplo), os termos também poderão ser circunstanciais.

O processo de elaboração de resumos de imagens fotográficas e de levantamento de termos para indexação (esta forma de expressar o conteúdo de um documento e que será, para nós, mais importante que a primeira) estão na base de nossas preocupações, pois é neste momento que o profissional da informação realiza a tarefa mais importante em termos de análise de conteúdo: é a hora de reunir as palavras que farão com que o usuário se interesse – ou não – pelo documento. Melhor dizendo: é neste processo que se fará a representação do documento de forma concisa e ordenada – a indexação –, momento de grande responsabilidade, pois auxilia na sua utilização e na sua utilidade.

A principal pergunta é: como escolher estes conceitos que serão, de fato, uma ponte entre o usuário e a fotografia? Será útil aplicar a teoria dos signos nesta operação? Como escolher conceitos que representem a Dimensão Expressiva da imagem? Como aparecerão, na pesquisa, na recepção, estes termos?

Ao tentar ordenar passo a passo esta operação, chegamos ao que segue:

1. A uma dada fotografia de um determinado acervo será aplicada a Análise Documentária;
2. Verifica-se, primeiramente, se a fotografia aparece isolada dentro do acervo, o que significa – entre outras coisas – que ela terá menos elementos de comparação e ratificação da sua identificação; ou se a fotografia pertence a um conjunto, ou seja, ela é parte de uma seqüência, de um ensaio, constituindo alguma temática ou documentando algum evento (muito comum),

³¹ A pesquisa de campo traz os seguintes dados: 21,42% dos acervos partem exclusivamente da imagem para fazer a indexação e outros 21,42% utilizam tanto a imagem quanto o resumo feito da mesma (contra 10,71% que usam prioritariamente o resumo).

o que torna sua identificação mais fácil, pois permite comparações, ratificações e até retificações; ou se a fotografia faz parte de um conjunto maior de documentos (caso dos arquivos), em que textos escritos (outros gêneros documentais) confirmam e auxiliam a identificação da imagem ou são ilustrados por ela;

3. Após este esclarecimento, é importante que se verifique a aplicação da teoria dos signos: será preciso olhar para o documento fotográfico e ver nele um índice, um indicativo de que aquilo que está na imagem existiu, foi, aconteceu. A contigüidade física do referente com seu objeto (o que foi fotografado e a própria imagem) – principal característica do índice – leva a uma análise do referente. Nunca será demais lembrar que tal análise deve ter em vista o atendimento das expectativas do usuário do acervo;
4. Uma outra expectativa do usuário pode ser lembrada: o usuário pode procurar de maneira pontual uma fotografia, mas a escolha que ele faz é norteadada, muitas vezes, por outros fatores, mais ligados às suas idiossincrasias ou, por outro lado, o sistema pode lhe oferecer possibilidades inesperadas, dentro daquilo que, para ele, era tão fechado: por exemplo, o usuário sabe que existe um retrato de uma personalidade ao lado de outra (informação importante para ele), mas a recuperação da informação lhe traz vários outros retratos, com as mesmas pessoas, com melhor enquadramento ou expressando melhor aquilo que o usuário quer representar com a imagem. Imaginamos que se possa observar as técnicas empregadas para produzir aquela fotografia (enquadramento – como dissemos –, composição, posição de câmera, etc.) para tentar chegar a aproximações possíveis com relação a estes fatores de escolha após a recuperação de imagens num sistema de informações fotográficas;
5. A confirmação de que a Análise Documentária de determinada fotografia foi realizada a contento talvez seja possível através da verificação dos conceitos escolhidos para representar a imagem e se eles levam a compreender o que, exatamente, aquela fotografia testemunhou, de que ela é o traço, a marca e, paralelamente, de que forma expressa seu conteúdo informacional;
6. Quando contamos única e exclusivamente com a fotografia para levantar os

termos de indexação, o exercício indicial torna-se mais puro pois não há uma contextualização da imagem. Dela só será possível falar em termos do que ela mostra *exatamente* (o De Genérico) e do que expressa enquanto imagem fotográfica. Também, quando temos que nos ater a um conjunto maior de dados, a uma organicidade entre os documentos, não é tão simples ver se a imagem mostra, de fato, aquilo que vemos indicar. Esta consciência, este saber, contudo, tem uma outra origem, que não está na fotografia, mas em outros documentos. Como proceder, neste caso? Deve-se fazer a análise independente das informações “externas” à imagem?

Podemos, por outro lado, pensar em algo parecido com a receita de Fayol (1991)³² para se resumir fotografias:

- a eliminação/seleção de informações importantes: é o estabelecimento de uma hierarquia de informações e relações que deve reter apenas as mais importantes. Com relação às imagens fotográficas, este é o ponto mais importante. Quais seriam as informações mais importantes de uma imagem talvez seja possível detectar, mas como as hierarquizar e estabelecer relações entre elas? Através do espaço ocupado pela informação na imagem? Através do contraste entre uma coisa e outra na composição da fotografia?³³;
- a superordenação/condensação de informações: é a utilização de termos que descrevam as categorias superordenadoras (objetos, personagens, ações, etc.). Esta é uma etapa que se confunde com a anterior. Em um primeiro levantamento sobre quais estruturas superordenam outras na mesma imagem, temos que isto é fornecido pela própria fotografia e pelos dados concretos nela presentes. Quando há um controle de vocabulário, o mesmo direciona o olhar de acordo com a estruturação que foi elaborada para a área do conhecimento. No caso dos textos, a condensação leva para conceitos mais abstratos, mais genéricos, sendo que no caso de fotografias geralmente se considera que os conceitos mais genéricos (por

³² Introduzida no Capítulo 2, no item sobre Resumo e Indexação (2.1.1.), p. 40.

³³ Como no estudo detalhado de uma fotografia apresentado por Barbosa (1983) ou na hierarquização de componentes de uma imagem fotográfica proposta por Lima (1988).

exemplo: poluição) não são produtivos, pois pouco informam sobre o que se pode ver na imagem;

- a seleção/criação de um enunciado temático: composição de uma frase-resumo.

Na Análise Documentária de Imagens Fotográficas há várias particularidades; uma das mais importantes é a de que os termos lingüísticos representam textos visuais – ou imagéticos – e não textos escritos. Resumir uma imagem fotográfica é dizer, de maneira sucinta, o que ela tem de principal. Tal resumo, se a fotografia pertencer a um fundo ou coleção dentro de um arquivo, pode ser elaborado privilegiando a temática maior do fundo/coleção, contextualizando tal documento fotográfico.

Algo de importante que vimos até agora é que as questões atinentes à fotografia e à sua linguagem são primordialmente importantes na primeira leitura que se faz do documento fotográfico para a elaboração do resumo e para a indexação, onde a Semiótica pode atuar junto com a Lingüística. O vocabulário controlado e o tesouro são processos ligados mais à Lingüística, devendo obedecer às regras de seu campo de conhecimento e áreas afins.

É provável que, com o tempo, o resumo de uma fotografia seja elemento dispensável ao pesquisador, já que os bancos de imagens digitais podem trazer a própria imagem para o usuário (acompanhada, geralmente, de uma legenda, que é diferente de resumo). Ele já não precisará do resumo para decidir se quer ver ou não determinada fotografia. Talvez ele queira, num segundo momento da pesquisa, ver o resumo para contextualizar a imagem e definir sua escolha.

Nesta perspectiva, a legenda torna-se o texto mais importante, pois é o primeiro dado de contextualização da fotografia. Vamos, então, a seguir, ver mais detalhes sobre ela.

3.2. Legenda

Através de um mapeamento, chegamos a alguns tipos de texto que podem se relacionar a um documento fotográfico, nos quais também se inclui a legenda.

Informação gerada por outros (externa ao acervo):

- título (original);
- legenda: identificação dada à imagem por ocasião específica de sua utilização (exposição, publicação, etc.)³⁴;
- anotações no verso da fotografia;
- dedicatória (escrita na frente ou no verso da fotografia).

Informação gerada pelo acervo (um arquivo, por exemplo):

- título (atribuído);
- legenda (construída pela instituição);
- resumo da imagem (que pode se utilizar do título, da legenda e de anotações para ser elaborado);
- palavras-chave: representação da imagem através de palavras. A indexação também pressupõe um vocabulário controlado e, assim, a existência de descritores.

É comum aparecer números no verso de algumas fotografias; eles podem se referir a uma ordenação de exposição, a um tombamento anterior em outro acervo, a uma seriação também referente ao grupo a que pertencia (código de publicação, por exemplo), entre outros. Mais raro, mas não impossível, é aparecer uma numeração referente à tomada da fotografia e ao processamento fotográfico, como abertura do obturador/diafragma e tempo de exposição.

³⁴ Título e legenda são formalmente diferentes – concordamos –, mas na prática muitas vezes são indiferenciados.

Um outro tipo de registro encontrado é o carimbo: diz respeito, na maioria das vezes, à agência publicadora ou mesmo ao nome do fotógrafo. Este também costuma aparecer em pequenas etiquetas adesivas. Ambos os procedimentos indicam creditação obrigatória na maioria das vezes em que aparecem.

A dedicatória é também um tipo de anotação, mas pode ocorrer na própria imagem (o que representa um problema para os conservadores do suporte fotográfico) ou no seu verso. A dedicatória traz, igualmente, informações sobre a fotografia, dados da vida do doador ou de outra pessoa, e mesmo a data aproximada da imagem.

A legenda pode conter o título e as explicações relativas à produção da imagem fotográfica. Isto parece ser bem lógico com relação ao que vemos no fotojornalismo, onde a legenda, muitas vezes, aparece com sua primeira frase em negrito ou separada do restante do texto por um hífen: a isto se chama título. O título é algo mais conciso que a legenda, embora possa conter informações tais como nome, data e local num retrato, por exemplo, que não deixam de ser termos explicativos, palavras que mostram a situação e os motivos de tomada de uma imagem e nada mais serão que uma legenda. Então, abordaremos, aqui, a legenda como sendo indiferenciada do título.

A legenda de uma fotografia, quando existe, pode ter sido dada por seu autor, o fotógrafo. Pode, por outro lado, ter sido dada por um colecionador, pelo titular do fundo ou coleção a que pertenceu a imagem (no caso dos arquivos) ou por pessoa que tenha adquirido a fotografia, ou ainda por um editor. Pode, ainda, ter sido atribuída pelo curador de alguma exposição da qual a fotografia tenha feito parte. Visualmente, ela pode aparecer na própria imagem ou escrita no verso da fotografia.

Qualquer que seja a origem desta legenda original, sua intenção inicial é relacionar-se com a imagem fotográfica de modo especial, imprimir à mesma algumas características, *identificá-la*. É mais que ter um nome simplesmente, como

um certo João ou uma certa Maria. A legenda de uma fotografia é condutora do olhar do espectador e pode refletir o seu conteúdo de maneira genérica, específica ou abstrata. É por isto que fotografias sem legenda que fazem parte de um acervo podem receber uma no momento de seu tratamento. Vemos de maneira diferente, por exemplo, a imagem de uma mulher sentada em um escritório se ela tiver como legenda *Mulher sentada à escrivaninha* ou *Susan Sontag*.



Susan Sontag: “Um romance merece ser lido como um aprendizado do coração”.
<http://www.jb.com.br/jb/papel/cadernos/ideias/2001/09/07/joride20010907001.html>, 16/10/2001.

Deve-se levar em conta, também, no momento de batismo da fotografia, o grupo de documentos a que ela está ou pode estar relacionada (no caso de instituição arquivística, na qual, por exemplo, atribua-se legenda às imagens destituídas da mesma).

Keim (1971, p. 67) dá a seguinte definição para legenda: “palavras que acompanham a imagem, situando-a, e devendo ser lidas para que a imagem seja interpretada sem erro” (p. 67) e aponta quais são os quatro elementos principais que devem compor uma legenda: o nome do fotógrafo ou agência e o ano de realização, detalhes técnicos, designação do assunto fotografado e um comentário geral (p. 81).

A legenda de uma fotografia pode ser uma nota explicativa de sua existência; é uma alusão de conveniência que se faz a uma imagem; é, por assim dizer, sua

crônica.

Uma fotografia pode ser interpretada de maneiras diferentes segundo o contexto visual no qual está inserida. É interessante pensar na noção de contexto visual de Keim (1971) em paralelo com a idéia de Schaeffer (1996a) sobre o texto ser um elemento fundamental na contextualização de uma imagem: o contexto é visual, mas a contextualização é feita através do verbal.

A fotografia, apesar de poder ser vista num único golpe, requer um tempo de leitura, assim como o texto escrito. A razão de existência da legenda é, em primeiro lugar, precisar o sentido da imagem fotográfica, seja a título de informação ou de transmissão de uma mensagem.

Os dados sobre o assunto fotografado fornecem as seguintes informações: o que a imagem representa, o lugar, a ocasião, os personagens, a situação, a data. Estes dados podem compor uma ficha de identificação da fotografia, tornando-se primordiais e indispensáveis (preencherão o DE Específico de Shatford, ou seja, a nomeação que especifica o que se vê).

As grandes obras fotográficas recolhidas pelos museus conservam suas legendas originais. Permite-se, no entanto, juntar ao texto clássico algumas novas explicações que, de modo geral, sejam utilizadas como informação para o “novo” público.

É preciso cuidado ao analisar a legenda com relação à fotografia, pois a tendência, parece, é supervalorizar a primeira, quando, na verdade, a importância das duas é complementar. De fato, se há uma idéia de provisoriedade na ligação entre uma e outra, então a imagem é mais importante porque ela está sendo estocada e é nosso objeto principal.

A função da legenda não é legitimar uma imagem, mas contextualizar (Schaeffer, 1996a) o momento da tomada fotográfica e identificar pessoas, eventos,

locais e datas (ou seja: fornecer dados para o DE Específico).

Em suma, a importância destes textos na Análise Documentária de Fotografias está no fato de que as informações que eles trazem podem identificar, ratificar ou retificar informações imagéticas, que podem ser, também, informações sobre o referente fotográfico, assunto do próximo item.

3.3. O Referente

Certamente o referente da imagem fotográfica é importante enquanto informação pois se trata do seu conteúdo. Referente, assunto e conteúdo não são a mesma coisa. O referente (coisas ou fatos do mundo real) é aquilo que um signo designa. Em alguma medida, podemos dizer que uma fotografia mostra este ou aquele objeto, mas dizer que uma fotografia trata deste ou daquele assunto é algo que pode levar a interpretações múltiplas e, por vezes, errôneas. Conteúdo é aquilo que está na fotografia. Percebemos que há uma diferença entre os três conceitos difícil de se estabelecer, mas absolutamente necessária.

Imagem e real também não podem ser confundidos na hora da análise – é preciso estabelecer diferenças entre referente e conteúdo e entre referente e objeto fotográfico.

Se aproximarmos a questão da indicialidade (e da iconicidade e “simbolicidade” também) na leitura para fins documentários da questão da importância e função do referente na Análise Documentária de Fotografias é possível chegar a algumas conclusões.

A Semiótica, nascida da medicina, traz uma interessante analogia: o sintoma como índice de uma doença; nesta perspectiva, a fotografia seria um sintoma da realidade. A fotografia enquanto signo – algo que está no lugar de outra coisa – está no lugar do real, ou seja, do referente: o documento fotográfico está no lugar do “isto foi”³⁵.

³⁵ Barthes (1984, p. 115) afirma que, se algo foi fotografado é porque “isto foi”, “isto aconteceu”, ainda que se tenha representado a cena (a fotografia e seu análogo).

Todo signo reúne, pelo menos, três elementos: um significante (perceptível), um referente (realidade física ou conceitual do mundo) e um significado (Peirce, 1999). No caso do documento fotográfico, são mais prontamente identificáveis o significante e o referente, sendo o significado construído culturalmente e, algumas vezes, por convenção.

Um signo é um significante (ou representâmen) tomando o lugar de um referente (ou objeto) através de uma relação que estabelece um significado (ou interpretante). Um dos critérios de Peirce é o da relação entre significante e referente, donde resultam os três tipos de signo por ele evidenciados: ícone, índice e símbolo.

A força da imagem fotográfica está ligada ao caráter dominante do índice, que possui um alto grau de autenticidade ligado ao real. Verificando uma aproximação com o funcionamento do dispositivo fotográfico – o *arché* apresentado por Schaeffer (1996a) –, há uma relação que se estabelece:

“(..) no âmbito da materialidade do *arché*, a fotografia é uma impressão e (...) no âmbito semiótico, ela é um índice. Toda fotografia é igualmente impressão e índice: a distinção não se refere a classes de imagens, mas depende do nível de análise em que é colocada.” (Schaeffer, 1996a, p. 44-45)

Para explicar o *arché* da fotografia, Schaeffer (1996a) parte do que seja a imagem fotográfica enquanto especificidade: resultante do uso absoluto do dispositivo fotográfico; sem isto não há imagem, nem sua gênese ou identidade. São pressupostos técnicos que a possibilitam existir e sua descrição e/ou análise partirá de seu estatuto de impressão: sem ele não há o que analisar.

Este é o *arché*, o dispositivo técnico da impressão da imagem fotográfica, que possibilita a sua efetiva existência material (e visível) e sua elevação – no âmbito,

agora, da Semiótica – à categoria de índice: a fotografia é, primeiramente, impressão e, depois disto, índice; daí a importância do *arché*.

E, lembrando que a Dimensão Expressiva é fornecida pela técnica, então a questão do *arché* (dispositivo técnico da impressão) está intimamente ligada a ela, pois sem ele o “dispositivo técnico da expressão” não existiria.

A fotografia é uma prova de existência, mas não uma prova de sentido (Dubois, 1986, 1999). A especificidade indicial da fotografia traz conseqüências consideráveis às análises consagradas à imagem fotográfica. Uma delas – a que mais nos interessa – está ligada às relações entre o visível, o real e a realidade.

O índice é um signo fundido com a realidade, contíguo a ela; a força da iconicidade, contudo, é a mesma da indicialidade. Joly pretende demonstrar que a iconicidade e a indicialidade, enquanto especificidades da imagem, reforçam-se uma à outra para criarem, juntas, o que se convencionou chamar de “impressão da realidade”, intensificando a confusão (na verdade, co-fusão) ou o amálgama entre visível/real/realidade (Joly, 1994, p. 78).

A título de esclarecimento e/ou diferenciação, poderíamos dizer que a leitura de uma fotografia pode estar ligada ao que ela apresenta e que a análise da mesma está ligada ao que ela representa e significa.

A fotografia é mais fácil de ler que a palavra, no sentido em que ela imita, representa ou copia as atitudes e o gestual próprio e natural do ser humano. Antes de falar e escrever, o homem agiu, “fez” imagens no cotidiano, na realização diária de suas atividades, nos hábitos anteriores do indivíduo. A imagem significa por projeção e a linguagem por convenção.

A fotografia enquanto índice – e toda fotografia é um traço de que “aquilo foi” – tem no referente seu maior e mais importante dado de existência e de definição. Aquilo que foi fotografado é o referente e a existência deste referente é que dá o

caráter indicial à fotografia: “tese da existência” de Schaeffer (1996a), segundo a qual a recepção da fotografia é de algo real e existente no momento da produção da mesma; a imagem fotográfica é sempre um signo de existência – um índice, portanto –, ainda que não se possa reconhecer a pessoa e/ou coisa registrada.

A tese de existência ligada à imagem fotográfica refere-se ao fato da mesma ser sempre um sinal da realidade do referente no momento da tomada fotográfica. Por isso podemos dizer que a tese de existência de Schaeffer está para o “isto foi” de Barthes: a tese de existência liga a imagem àquilo de que ela é a imagem.

Na Análise Documentária de Fotografias podemos perguntar o que a imagem indica sobre o referente, seu dado de existência por excelência. Se a função da Análise Documentária é realizar procedimentos de leitura e representação de documentos com vistas à recuperação de suas informações, para o caso das fotografias tais informações são concernentes ao referente.

No levantamento de descritores (para o caso em que exista um vocabulário controlado) ou de palavras-chave (levantamento livre), estes devem representar o documento fotográfico de modo a:

- oferecer ao usuário palavras e/ou termos que, de fato, nomeiem coisas e/ou pessoas que apareçam na fotografia;
- ao mesmo tempo, estas palavras e/ou termos devem nomear pessoas e/ou coisas que foram identificadas como referente da imagem³⁶.

A Análise Documentária nomeia o que a imagem mostra, o referente, até porque intervêm, ainda, no processo, a política de indexação e a noção de usuário com a qual se trabalha. Ou seja: a Análise Documentária de Imagens Fotográficas não deve nomear o referente, mas nomear aquilo que foi identificado enquanto referente, desde que a política de indexação (que inclui o usuário) e o vocabulário controlado (desde que adotado) sinalizem neste sentido.

³⁶ Numa análise do simbólico isto pode se modificar, pois o simbólico está no referente, mas não é o referente.

A fotografia tradicional é o primeiro tipo de imagem cujo referente é necessariamente real³⁷. Além disso, o referente de outras formas de representação é diferente, ainda que remeta a algo real. Assim, a pintura de um quadro em que apareça um vaso com flores não significa necessariamente que aquele vaso tenha sido copiado de uma existência real; ele pode ser exclusivamente fruto da imaginação, da criatividade e do repertório do artista. Para os documentos fotográficos importa muito esta realidade – ou este realismo – do referente, pois tais documentos registram, testemunham e representam, e podem também ilustrar e exemplificar situações. Barthes tocou especialmente nesta questão quando chamou de referente fotográfico algo não facultativamente, mas necessariamente real colocado diante da câmera fotográfica (Barthes, 1984, p. 114-115, grifos nossos)³⁸.

A história da fotografia pode ser diferente da história do referente: ao usuário pode, eventualmente, interessar mais a parte do referente (depende do que ele procura); a um fotógrafo talvez interesse mais os detalhes da imagem.

A força do referente numa fotografia é grande e incontestável: só falta mesmo dizer que a fotografia é o referente, ou vice-versa. A função do referente na fotografia é dar assunto, motivo e razão de ser à imagem. No caso dos documentos fotográficos, diríamos que a função do referente é ser documentado, ser registrado e indicar alguma coisa.

A maioria dos acervos e profissionais que trabalham com informação tende a considerar o caráter indicial de documentos fotográficos como o mais importante. Já se tornou um hábito enxergar o índice com mais facilidade e naturalidade, pois é através dele que se manifesta o caráter documental e de testemunho do objeto, fato ou indivíduo fotografado: o referente da imagem.

³⁷ No caso da fotografia digital esta afirmação não procede.

³⁸ Schaeffer (1996a) foi além, apresentando a tese da existência do referente.



<http://www.esfera.net/015/plast-magritte.htm>. 23/02/2001.

Só não se pode afirmar que a imagem é o referente porque:

- o referente possui um dado de realidade que a imagem apenas representa (a iconicidade da imagem, ou seja, a imagem sendo o discurso da mimese)³⁹;
- este dado de realidade do referente lhe confere características espaciais e temporais específicas, ou seja, o espaço da realidade é todo o extra-campo da imagem e o tempo que se vê na imagem é sempre pretérito;
- obviamente, também há o fato da imagem ser bidimensional e o referente tridimensional, afinal, nem mesmo a imagem especular é a realidade (embora para ela a questão do tempo – e, por vezes, a de espaço – apresente-se de forma diferente).

³⁹ O pintor René Magritte, em sua obra, apresenta objetos de aparência enganosa, já que não contém objetos, mas somente representações pictóricas de objetos. "Isto não é um cachimbo" ("*Ceci n'est pas une pipe*") provoca a frase pintada por ele debaixo de um cachimbo, que não era mesmo um cachimbo mas somente a pintura de um cachimbo. Ao receber esta imagem ficamos às voltas não somente com um cachimbo, mas com aquele que não está na pintura e é evocado verbalmente, a imagem do cachimbo e a idéia do cachimbo em nossa mente.

Richard (1983) propõe que a Análise Documentária seja realizada através de uma decupagem do universo real ou imaginário ao qual remete o conteúdo das representações; propõe uma análise do conteúdo ao invés de uma análise da forma. O que nós estamos propondo é uma decupagem do universo real através da análise de algo que preferimos chamar de dados concretos contidos na imagem – informações sobre o referente –, ou seja, a análise do conteúdo informacional e também uma análise da forma⁴⁰.

Comparando a análise da imagem com a análise da escrita, Richard lembra que esta possui uma linearidade espacial ausente na imagem, que é, por sua vez, da ordem de um espaço apreendido globalmente, de modo sintético. Esta visão sintética torna difícil a extração de unidades mais finas.

Para fazer constar algo igualmente importante com relação ao referente, tomemos a noção de aura de Walter Benjamin (1987a): a única aparição de um longínquo, por mais próximo que esteja. Benjamin abarca nesta frase toda a noção do referente registrado fotograficamente, o “isto foi” na sua singularidade existencial: nenhum outro clique poderá ser igual. A fotografia é sempre da ordem da impressão digital (cada indivíduo tem a sua, que é pessoal e intransferível): única, representante de um existente distante.

A concepção benjaminiana de aura tem a ver, então, com o princípio da distância possível entre o registro fotográfico e o seu referente. Na verdade, a fotografia possui sua aura única e exclusivamente pelo distanciamento existencial, espacial e temporal do referente, seja o seu passado remoto ou imediato. A noção de aura está presa à captação do tempo e do espaço no documento fotográfico.

Dubois (1999) desenvolve toda uma reflexão a este respeito:

⁴⁰ Que é toda a questão da Dimensão Expressiva, à qual voltaremos ainda neste capítulo.

“A separação é até o que fundamenta qualquer efeito de olhar sobre uma foto. É ela que induz os movimentos perpétuos do sujeito espectador, que não pára, do ponto de vista da imagem, de passar do *aqui-agora* da foto para o *alhures-anterior* do objeto, que não cessa de olhar intensamente essa imagem (bem presente, como imagem), de nela submergir, para melhor sentir seu efeito de ausência (espacial e temporal), a parcela de intocável referencial que ela oferece à nossa sublimação.” (Dubois, 1999, p. 313)

E continua apresentando – por assim dizer – sinônimos ou definições para o referente: algo imaginariamente presente, algo que jamais se poderá tocar, coisa desvanecida substituída por algo metonímico (o todo pela parte), etc. De qualquer forma, tudo que se pergunta a uma fotografia é quase sempre uma pergunta sobre o seu referente. E este referente está sempre retratado num momento que, por definição, já foi.

O modo como uma fotografia reúne informação é representando coisas, eventos e pessoas da maneira como eles foram e não através de símbolos convencionados, como acontece com o texto escrito ou com a pintura. E não só a maneira de reunir informações é diferente, mas também a informação apresentada pela imagem fotográfica difere da mesma informação quando apresentada verbalmente. O dispositivo da imagem fotográfica é diferente do dispositivo do texto escrito.

3.3.1. Referente e Usuário

Na representação da imagem há um referente genérico e outro específico (é o mesmo referente, mas nomeado de forma genérica ou específica), sendo que o reconhecimento deste último não é automático, uma vez que supõe conhecimentos prévios, também específicos. Por exemplo, se vamos resumir ou indexar uma

fotografia, o retrato de uma mulher, o referente genérico é exatamente este: trata-se de uma mulher; outra coisa é saber de quem se trata, seu nome, época e local em que viveu, atividades que exerceu ou quando e onde foi fotografada.

Este seria o conhecimento específico sobre o referente e este saber só nos é dado de duas formas: ou através de nosso repertório ou através de uma legenda (ou outra fonte escrita). Este conhecimento não é dado pela imagem fotográfica, mas é suscitado por ela. Por exemplo, num retrato do tenista Guga pode não estar escrito que ele se chama Gustavo Kuerten ou que seu apelido é Guga, mas nossa memória e nosso repertório são acionados para a obtenção destas informações, que só são importantes porque o retrato dele, hipoteticamente, apareceu em nossas mãos para ser analisado.

Vamos avaliar a importância do referente nos documentos fotográficos sob o ponto de vista da recepção. O usuário de fotografias pode ver importância tanto no referente da imagem quanto este pode lhe passar despercebido.

O usuário de fotografias é diferente do usuário de textos escritos: isto é ainda mais verdadeiro se este usuário vai utilizar a fotografia não como exemplo ou ilustração, mas como objeto de sua análise.

Suponhamos um historiador interessado em ilustrar a biografia de uma personalidade. Para este usuário, o referente da fotografia tem mais importância que a própria imagem. Esta será mera ilustração de algo mais importante: a história do referente.

Um outro exemplo é o de um antropólogo observando fotografias de um determinado grupo étnico. Da mesma forma, a ele interessará o referente: os costumes, os gestos, a atitude, a vestimenta, os utensílios, etc.

Num terceiro exemplo, imaginemos um fotógrafo observando uma fotografia

feita por Henri Cartier-Bresson⁴¹: a ele pouco interessará o referente – sobre o qual, aliás, pode até querer inventar uma história – e mais chamará a atenção a própria imagem, a sua expressão, a técnica (a composição, o ângulo, etc.).

Estes exemplos são de três imagens diferentes observadas por três pessoas diferentes, mas talvez a recepção de uma mesma fotografia por pessoas diferentes também tenha um efeito particular sobre cada um deles. Contudo, a indexação ou a Análise Documentária será a mesma para todos os tipos de usuário. Então, para o profissional da informação será importante identificar a imagem fotográfica.

Contudo, certamente entre uma boa fotografia e outra menos interessante ele ficará com a primeira. Isto só vem corroborar a tese de Smit (1996) sobre o fato de que a Análise Documentária da imagem é a análise do conteúdo informacional somada à análise da Dimensão Expressiva da fotografia (a técnica, o enquadramento, o efeito,...).

Quando Shatford Layne (1994, p. 584) afirma que uma imagem pode ser genericamente DE alguma coisa, especificamente DE alguma coisa ou SOBRE⁴² alguma coisa, o que está sendo observado para responder a estas perguntas é a imagem, mas o SOBRE pode também ser deduzido a partir do referente, ou de características atribuídas ao mesmo.

Então, o profissional da informação deve sempre estar preocupado em observar o referente e em obter informações sobre o mesmo, pois ele é uma fonte importante das informações necessárias à indexação, à Análise Documentária da Imagem Fotográfica e ao atendimento das expectativas do usuário.

Será importante observar, igualmente, os casos em que há uma ausência total de informações sobre o referente e só se poderá analisar a fotografia de maneira genérica, identificando as formas – do referente – e as nomeando.

⁴¹ Fotógrafo nascido em Chanteloup, França, 1908.

⁴² SOBRE: conceitos e sentimentos abstratos que podem ser deduzidos a partir dos elementos constitutivos da imagem (Shatford, 1986).

3.3.2. Atributos da Imagem

O objetivo da Análise Documentária de Fotografias é dar acesso às imagens através de seus próprios atributos; tal acesso deve ser, de preferência, a várias imagens e não a uma imagem isolada (Shatford Layne, 1994, p. 583):

“Algumas vezes, grupos de imagens precisam basear-se em atributos do que é representado nas imagens e não nos atributos das mesmas. Isto significa que é mais importante indexar os atributos do que é representado na imagem do que indexar os atributos da imagem.” (Shatford Layne, 1994, p. 585)

Na perspectiva de Shatford Layne, a indexação baseada em atributos biográficos da imagem (dados do autor, título, tempo e local em que foi feita a fotografia), autoria e título nunca devem figurar como termos de indexação (palavras-chave, no caso), porque são dados descritivos e não de conteúdo – embora devam ser campos recuperáveis na busca. O título pode servir como fonte de termos desde que esteja na imagem aquilo que ele indica como palavra-chave. São irrelevantes também o histórico das andanças da imagem, seus proprietários e seus custos⁴³.

Com relação aos atributos de assunto, Shatford Layne (1994) relembra sua categorização dos aspectos de uma imagem (presentes em Shatford, 1986): uma imagem pode ser específica ou genericamente DE alguma coisa (apresenta o referente da imagem, algo concreto) ou SOBRE alguma coisa (o significado da imagem, abstrato).

Na distinção entre o DE (Genérico e Específico) e o SOBRE, temos que o DE é mais objetivo e consensual; já o SOBRE mais subjetivo e de consenso limitado, estando esta limitação vinculada à polissemia da imagem e ao repertório do observador. O SOBRE é tudo o que não é a imagem em si, embora ele “esteja” na

⁴³ Isto para efeito da Análise Documentária; de resto, obviamente são informações importantes.

imagem.

Shatford parte da categorização de Panofsky (níveis pré-iconográfico, iconográfico e iconológico⁴⁴) para desenvolver suas considerações a respeito do DE e do SOBRE. Ela os distingue da seguinte maneira: uma análise iconográfica possibilita que se identifique especificamente DE que é uma imagem, mas também torna possível a percepção de alegorias, personificações e símbolos para analisar SOBRE o que é uma imagem.

“Esta distinção entre *De* e *Sobre* no nível iconográfico não deixa precisamente em paralelo a distinção entre *De* e *Sobre* no nível pré-iconográfico. Pré-iconograficamente, a diferença foi estabelecida entre significado objetivo e subjetivo; aqui temos algo mais complexo: diferença entre significado objetivo e significado mítico, abstrato ou simbólico. (...) a mesma imagem pode ser iconograficamente *De* (uma pessoa específica) e iconograficamente *Sobre* (uma pessoa mítica, um conceito abstrato).”
(Shatford, 1986, p. 44)

Segundo Shatford, o DE é mais fácil de analisar que o SOBRE, já que a variedade de interpretações de alguns símbolos pode dar margem a diferentes SOBRES iconográficos.

Para responder DE que é uma imagem, usa-se o nome de pessoas, lugares, objetos e ações; já para o SOBRE, as respostas são nomes que descrevem emoções e conceitos abstratos.

⁴⁴ Conforme descrito na p. 52, o Pré-Iconográfico está para a descrição, assim como o Iconográfico está para a análise e o Iconológico para a interpretação. Nesta perspectiva, a diferença entre descrição e análise está no grau de reconhecimento do assunto retratado (que é maior na análise); a diferença entre análise e interpretação está no caráter sintético desta última.

Shatford divide o DE em duas subcategorias: o DE Genérico e o DE Específico. Não há uma comparação estanque entre as categorias de Shatford (DE Genérico, DE Específico e SOBRE) e as de Panofsky (Pré-Iconográfico, Iconográfico e Iconológico) porque o DE Específico, por exemplo, não é analítico (como o Iconográfico), mas é uma nomeação mais específica. A proposta de Shatford não espelha as categorias de Panofsky de forma tão automática porque o DE Genérico e o DE Específico incorporam elementos do Pré-Iconográfico e do Iconográfico

Para manter o ponto de vista de analisar o documento fotográfico a partir de dados concretos, devemos abordar especialmente dados DE uma imagem.

Vamos observar o seguinte processo na Análise Documentária de Fotografias: perguntar à imagem DE que ela é genérica e especificamente uma representação; em seguida, perguntar SOBRE o que ela é. Finalmente, perguntar como⁴⁵ a imagem expressa o conteúdo. Assim poderemos responder a respeito da Dimensão Expressiva da imagem.

⁴⁵ Este **como** não deve ser confundido com aquele da lista de perguntas *o que, quem, quando, onde* e *como*. Este *como* da lista refere-se a como estão distribuídos na imagem os personagens e/ou fatos. O novo **como** é uma pergunta a ser feita a respostas já dadas sobre o DE Genérico, o DE Específico e o SOBRE. Trata-se de outra leitura, que se sobrepõe – ou que se justapõe – às primeiras, e que designará a Dimensão Expressiva da Imagem.

3.4. Semiótica e Análise Documentária

Peirce (1999) afirma que Lógica é apenas um outro nome que pode se dar para a Semiótica e apresenta três formas de raciocínio:

- Indução → através de inferências, chega-se a uma conclusão. Parte-se do particular para o geral. Pensamos que, da mesma forma, o Ícone acompanha a lógica do pensamento indutivo (a parte pelo todo: metonímia);
- Dedução → através dele se examina o estado de coisas colocado a partir de uma premissa. Parte-se do geral para chegar ao particular. Nós relacionaríamos o Índice ao pensamento dedutivo, uma vez que ele indica (faz deduzir alguma coisa);
- Retrodução ou Abdução ou Hipóteses → adota-se uma hipótese, pois todas as suas possíveis conseqüências podem ser experimentalmente comprovadas. O símbolo parece ser desta mesma natureza (há uma convenção, uma regra).

A cada uma destas formas de raciocínio – como vemos – está relacionado um tipo de signo:

- Ícone → apresenta semelhança ou analogia com o sujeito do discurso e estabelece uma relação de razão entre o signo e a coisa significada; aparece na forma de proposição e não possui correlações de generalidade;
- Índice → trata-se de um signo que atrai a atenção para o objeto principal sem o descrever e que estabelece uma ligação física direta com a coisa significada; aparece como inferência e, como o ícone, não apresenta generalidade nas relações;
- Símbolo → é um nome ou descrição que significa seu objeto por associação de idéias; a mente associa o signo com o objeto numa relação de evidente generalidade; aparece na forma de nome.

Sob esta perspectiva é que poderíamos observar o documento fotográfico

como um ícone, um índice ou um símbolo. A análise da imagem sob este ponto de vista projetaria outros olhares sobre o documento fotográfico. Certamente conseguiríamos categorizar imagem por imagem na tríade peirceana: uma fotografia é um Ícone (por se assemelhar à realidade), a fotografia de uma pomba branca é um símbolo da paz, e a idéia indicial do “isto foi” está presente em toda e qualquer imagem.

Servindo-se da teoria peirceana dos signos, Dubois (1986) propõe uma análise semiótica da fotografia que caminha por estas três concepções: a fotografia como espelho do real (Ícone), a fotografia como prova do real (Índice) e a fotografia como transformação do real (Símbolo).

Interessa, aqui, verificar em que categoria se encontra o documento fotográfico. Melhor dizendo: interessa avaliar se – e como – estas três categorias, ou uma ou duas delas, pode(m) fazer incidir novos pontos de vista sobre a Análise Documentária de Fotografias. Antes de arriscar uma alternativa, parece útil uma observação mais atenta das idéias que propõe Dubois.

Dubois coloca que, com a fotografia, já não se pode pensar a imagem fora do ato que a torna possível. Então, é impossível dissociar o conteúdo da imagem de sua contextualização histórica (em se tratando, especialmente, de um documento fotográfico), assim como é importante associar a forma (técnica) da fotografia à sua expressão.

O ato fotográfico não é só o momento da tomada, o clique do fotógrafo, mas a produção da imagem, a recepção e/ou a contemplação da mesma. Assim sendo, esta abordagem da recepção de que fala Dubois será fundamental para analisar o documento fotográfico não só sob a perspectiva da Ciência da Informação, mas também pelo da Semiótica.

Dubois se propõe a fazer um apanhado histórico das idéias que foram construídas a respeito da relação da imagem fotográfica com o referente nela

representado. Para tanto, ele articula três abordagens possíveis da imagem fotográfica, baseadas na teoria peirceana dos signos.

Em primeiro lugar Dubois coloca a fotografia como ícone, ou seja, a fotografia como espelho do real, recorte espaço-temporal, analogia referencial. Esta categoria se utiliza do discurso da mimese e coloca a fotografia numa relação de semelhança com o referente; é uma representação na medida em que se cobre de verdade e de autenticidade. A fotografia icônica é vista como um análogo do real, como já se observou em Barthes (1984, p. 15, p. 114 e segs., p. 127-129).



V. I. Lênin em fotografia impressa, em seu gabinete no Kremlin, lendo o periódico Pravda, fundado por ele em maio de 1912. Moscou, outubro de 1918. Fundo Jornal Voz da Unidade do AEL/IFCH/UNICAMP.

<http://www.arquivo.ael.ifch.unicamp.br/imagem-aber9.htm>, 17/01/2001.

Neste exemplo para o ícone, o registro de Lênin lendo o jornal espelha a realidade deste personagem no momento da tomada: é um recorte de espaço-tempo e a imagem é análoga ao real fotografado.

Já a segunda categoria proposta por Dubois é a fotografia indicial. Trata-se da fotografia como marca do real, marca no sentido de traço, de prova, de sinal da realidade. Esta categoria dá à fotografia a qualidade de ser vestígio, marca, registro de uma realidade. Inseparável de sua existência referencial, ela testemunha: trata-se de uma representação por conexão física com o referente⁴⁶.

⁴⁶ Ela é mais fatual que as outras categorias, mas não menos válida no sentido histórico.

A fotografia como índice utiliza o discurso da referência para fazer ver a realidade inegável de uma imagem, apesar da consciência dos inúmeros códigos envolvidos em sua construção.



Nome: Vânia Lilian Peroto, Nascimento: 12/6/1968. Função: Escrivã. Período: 17/7/1989 até 10/02/1995.
http://www.fjaunet.com.br/fundacao/funcionarios/historico/livro12/Vania_Lilian_Peroto.htm,
04/12/2001.

Na acepção utilizada ao longo deste trabalho, qualquer fotografia é um índice. Este retrato 3 X 4 cm indica que esta é a escriturária Vânia: é a marca, um traço, uma prova da realidade da funcionária naquele momento; há uma conexão física entre o fotografado e a sua imagem.

A fotografia como símbolo é uma outra categoria: trata-se da fotografia como transformação do real. A fotografia como símbolo é aquela sobre a qual recaíram elementos tais como ideologia, cultura, sociedade, estética e até mesmo técnica (um conjunto de códigos); é uma representação por convenção. O discurso de que se utiliza é o do código e o da desconstrução, já que está ligada à idéia de transposição, de análise, de interpretação e de transformação do real, uma codificação cultural da imagem.

O exemplo para o símbolo é uma fotomontagem (imagem a seguir), na qual um homem solta flores pela boca, numa evidente transformação da realidade através da fabricação de um referente ou da criação de um efeito que se faz de referente. Sobre esta imagem recaiu o elemento técnica: uma reconstrução da composição da fotografia.



Primavera. Duane Michals.

<http://www.pdn-pix.com/legends3/michals/15.html>, 30/10/2001.

O índice refere-se à realidade, à dimensão ontológica da fotografia, à sua essência, absolutamente pertencente à indicialidade. O ícone e o símbolo remetem a dimensões diferentes – e distintas entre si –, mais da ordem do representacional e, por isso, ilimitado: é indício⁴⁷ e não índice.

Barthes (1984) tornou absoluta a questão da mimese fotográfica com a sua ideia do análogo: a imagem não é o real, mas seu análogo perfeito, uma mensagem sem código. Entretanto, a grande contribuição de Barthes é justamente a de ter trazido a concepção da gênese automática da mensagem sem código que é, para ele, a fotografia.

A Ciência da Informação trabalha com representações; através de suas operações, conceitos representam documentos, termos representam textos escritos ou imagéticos (entre outros).

A fotografia, por sua vez, pode ser tida, também, como uma representação. Ela, enquanto recorte de espaço-tempo pode ser tomada como parte da realidade, como representação do real. Entretanto, para isto concorrem as três categorias de

⁴⁷ Índice: prova cabal; Indício: sinal, prova circunstancial (ver item 3.6.1. *Studium e Punctum*).

Peirce e não apenas o índice. Ele mesmo já dizia que nenhuma de suas três categorias existe em estado puro e que cada uma se apóia nas outras, de uma ou de outra maneira.

Entretanto, continuando nossas observações acerca do ícone, do índice e do símbolo e do seu envolvimento na Análise Documentária de Fotografias, vejamos agora de que maneira cada um deles se relaciona com o referente da imagem.

A relação que a imagem fotográfica indicial mantém com o referente é marcada pelos princípios da conexão física (principalmente espacial, mas, por vezes, também temporal⁴⁸), da singularidade, da designação e do testemunho. As noções de sentido e existência colocadas por Dubois para a fotografia em geral são também importantes para o caso do documento fotográfico. A fotografia enquanto índice afirma a existência de seu referente (o DE Genérico e o DE Específico de Shatford), mas não diz coisa alguma sobre ele, a não ser aquilo que é dado aos olhos ver; seu significado não é priorizado (o SOBRE de Shatford).

A primeira e a mais importante consequência teórica da categoria indicial é que a fotografia, tomada em seu princípio de marca, é sempre necessariamente singular. Também por sua gênese, a fotografia testemunha ontologicamente aquilo que dá a ver: a fotografia certifica, ratifica e autentica (e isto não tem a ver com o seu significado ou sua autenticidade probatória).

Já a imagem fotográfica icônica mantém com o referente uma relação de mimese, de representação e analogia, marcada pelo fator semelhança. A fotografia como ícone relaciona seu referente com realidades semelhantes e exige do profissional da informação ou do receptor um repertório mais largo (remete mais ao DE Específico).

A imagem fotográfica simbólica, por sua vez, amplia ainda mais a atuação – e a liberdade – de quem a analisa ou observa, pois mantém com o referente uma

⁴⁸ Ver exemplo da fotografia da garrafa, mais adiante.

relação de convenção, estabelecida através de conexões filosóficas, culturais, ideológicas, sociais, etc.

E finalizando a questão da produção ou gênese do ato fotográfico, é bom lembrar que antes e depois dele, do momento da tomada em si, existiu uma realidade que conduziu à tomada e, depois dela, outros acontecimentos – especialmente culturais – terão ou continuarão tendo lugar. Estas são questões levantadas por Philippe Dubois e reforçam o aspecto temporal da fotografia.

Schaeffer (1996a), por sua vez, trata da imagem fotográfica mais como signo de recepção que de emissão, lançando a idéia do ícone indicial. Ele inicia, de fato, sua defesa do ícone indicial definindo os limites da imagem fotográfica: aquém estaria o fotograma e além estaria a radiografia. Enquanto o fotograma é impressão direta, contato com o suporte, contorno do referente, a radiografia é projeção, trespasse, reflexo. É entre estes dois pólos que se movimenta o índice fotográfico “na função analógica de sua realização icônica” (Schaeffer, 1996a, p. 55).

Ao analisar mais de perto o documento fotográfico sob o prisma da Semiótica, nesta perspectiva de Schaeffer, chegamos a algumas observações. Schaeffer (1996a) trata do signo fotográfico, mas fala da fotografia enquanto registro, enquanto conceito, enquanto procedimento; portanto, não limita sua análise a um tipo ou outro de fotografia. No nosso caso, há um recorte: pensamos sempre na fotografia enquanto documento⁴⁹, pertencente a um acervo de imagens, detentora de uma informação – espera-se – devidamente contextualizada. A qualidade de ser um documento, entretanto, não tira dessa fotografia o caráter de procedimento, o caráter de ser, enfim, uma fotografia simplesmente.

Quando buscamos ou observamos uma fotografia, é primeiramente a imagem em si que nos interessa e, secundariamente, seu modo de emissão, sua autoria, etc. Entretanto, não só interessa seu conteúdo, mas a forma como este conteúdo é

⁴⁹ Lembrando que o Índice é uma categoria que dá à fotografia a qualidade de ser vestígio, marca, registro de uma realidade. Inseparável de sua existência referencial, ela testemunha: trata-se de uma representação por conexão física com o referente.

expresso: de alguma maneira é a este conjunto que observamos quando olhamos para uma fotografia.

Para buscar com mais exatidão os vestígios icônicos e indiciais da fotografia, Schaeffer escolhe a melhor definição do que esta venha a ser: imagem do tempo. Verifica-se a verdade desta afirmação ao analisar o registro que a fotografia faz do tempo: ela só o faz através de uma extensão espacial. Usamos como exemplo a fotografia de uma garrafa com seu conteúdo pela metade; deduzimos que em momento anterior à tomada fotográfica, aquela quantidade ausente foi consumida, derrubada ou despejada: o espaço vazio da garrafa indica o tempo passado e o consumo da bebida. Neste caso, o ícone fotográfico (garrafa pela metade da fotografia a seguir) induz uma conclusão: torna-se o índice perfeito do tempo (a conclusão, a marca, o sinal da passagem de tempo).



Plissart, Marie-Françoise. Droit de regards. Paris: Minuit, 1985, p. 77. Roman-photo.
<http://www.fdcw.unimaas.nl/blok35/411.html>, 16/10/2001.

Nesta fotografia retirada de uma narrativa fotográfica seqüencial, a garrafa na mão da menina aparece sem parte de seu conteúdo: dentro da história, esta relação de tempo passado e tempo presente é muito importante; esta fotografia narra quem esteve ali (alguém que tem por hábito beber) antes (tempo passado).

O ponto alto, entretanto, da contribuição de Schaeffer é o quadro que resumimos a seguir, sem, porém, esgotar as análises possíveis em torno dele. O

quadro mostra as oito estratégias comunicacionais da imagem, ou seja, protocolo de experiência, traço, testemunho, descrição, recordação, lembrança, mostra e apresentação.

Schaeffer modalizou as combinações entre Tempo e Espaço, Indicialidade e Iconicidade e Entidades e Estados de Fato. Enquanto a Indicialidade e a Iconicidade têm a ver com a natureza do representâmen (o significante), e Tempo e Espaço se referem ao Interpretante (o significado), Entidades e Estados de Fato são distinções sugeridas pelo Objeto (o referente)⁵⁰.

	Entidades	Temporalidade (+)	Espacialidade (+)
Estados de fato		Espacialidade (-)	Temporalidade (-)
Índice (+)		Traço	Descrição
Ícone (-)	Protocolo de Experiência		Testemunho
Ícone (+)		Recordação	Apresentação
Índice (-)	Rememoração		Mostração

(Schaeffer, 1996a, p. 66)

Se tomarmos a fotografia de Lênin (da p. 78) para introduzir nesta grade de análise, sendo esta fotografia um exemplo de ícone, então a imagem de Lênin seria da ordem da recordação e da rememoração (em termos de tempo) e da

⁵⁰ Lembrando que um signo é um significante ou representâmen tomando o lugar de um referente ou objeto através de uma relação que estabelece um significado ou interpretante (Peirce, 1999).

apresentação e da mostração (em termos de espaço). A recordação e a rememoração são estados reflexivos em que se coloca o receptor: há uma garantia de reconhecimento temporal. A apresentação e a mostração dão ênfase à coisa que é mostrada: o recorte espacial é apresentado.

A mulher da fotografia 3 X 4 cm (da p. 79), no papel de índice, estaria na categoria de traço e de protocolo de experiência (em termos temporais) e de descrição e testemunho (em termos espaciais). O traço e o protocolo de experiência servem como uma prova, através da fixação do tempo, enquanto descrição e testemunho são da ordem de um análogo espacial.

O índice fotográfico está mais relacionado ao que Schaeffer chama de protocolo de experiência, traço, testemunho e descrição (onde se localiza a informação fotográfica), enquanto o ícone fotográfico refere-se mais à rememoração, à recordação, à mostração e à apresentação (lugares da mensagem fotográfica). Há mais a presença de temporalidade no traço, no protocolo de experiência, na recordação e na rememoração, ao passo que à espacialidade estão mais ligados a descrição, o testemunho, a apresentação e a mostração.

O documento fotográfico pode pretender imitar a realidade (ícone) e pode até ambicionar transformá-la (símbolo); entretanto, ele é muito mais testemunha da realidade (índice), registro de seu referente, com o qual mantém uma contigüidade física. Esta noção de contigüidade, ainda que suplantada pela questão do tempo que respira entre o ato fotográfico e a transformação do resultado – a imagem – em documento, investe, contudo, à fotografia o caráter de registro histórico.

Em suma, as idéias que Schaeffer apresenta apontam para questionamentos específicos dentro deste trabalho como, por exemplo, para a possibilidade do documento fotográfico poder ser categorizado não apenas como um índice, mas como um índice icônico ou um ícone indicial⁵¹.

⁵¹ Nesta perspectiva, o Capítulo 4. Recuperação da Informação Visual e Recepção da Imagem traz uma análise e um quadro referentes a Usos e Critérios de escolha de imagens onde as estratégias comunicacionais apresentadas por Schaeffer são a eles comparadas.

3.5. Dimensão Expressiva

No texto *Propostas para a indexação de informação iconográfica*, Smit (1997b) menciona as instituições coletoras de cultura enquanto depositárias de documentos fotográficos.

No caso das Bibliotecas, o tratamento unitário empregado com os livros dificilmente se encaixaria às fotografias. Nos Arquivos, o tratamento das séries documentais leva à análise da função dos documentos; contudo, o documento fotográfico tem uma função e também um conteúdo informacional. O conteúdo informacional, muitas vezes, sobrepõe-se à função⁵². Nos Museus, as fotografias são tratadas como objeto, um objeto informativo. A fotografia tem, contudo, a sua lógica, que pode ser justaposta à lógica de cada tipo de instituição.

Segundo Smit, a lógica da fotografia está em que ela manifesta um conteúdo informacional; tal conteúdo foi obtido com a concorrência de uma série de intenções. O documento resultante do processo pode ser tratado e recuperado, independente do tipo de instituição que o estoca.

Neste sentido, há um questionamento importante:

“por que a bibliografia da área da informação preconiza o tratamento da fotografia exclusivamente pelo que esta mostra, ou seja, pelo seu conteúdo informacional (...) desprezando sua Dimensão Expressiva?”
(Smit, 1997b, p. 2)

Nosso breve estudo sobre os usuários de fotografias⁵³ demonstra que a eles

⁵² Smit, no trabalho *A perspectiva interdisciplinar da informação no contexto da Ciência da Informação*, apresentado no XII Congresso Brasileiro de Arquivologia, em João Pessoa, em 1998, trata deste assunto.

⁵³ Ver Pesquisa de Campo (Anexo 1).

interessa tanto o objeto fotografado quanto a Dimensão Expressiva da imagem⁵⁴.

E Smit categoriza três parâmetros de análise:

- o que a fotografia mostra (o conteúdo informacional);
- como a fotografia mostra (a forma usada para mostrar tal conteúdo: a Dimensão Expressiva);
- onde a fotografia mostra (o documento fotográfico enquanto objeto físico).

A Dimensão Expressiva de uma fotografia é algo ligado à forma da imagem – que se encontra em justaposição ao seu conteúdo informacional. Os métodos tradicionais de indexação de imagens preocupam-se com a recuperação baseada no conteúdo. Há a necessidade, entretanto, de se considerar também a recuperação da informação visual baseada na forma.

“(...) a fotografia apresenta esses dois aspectos: imagem e objeto. Acrescentaríamos ainda um outro, estreitamente relacionado à imagem, e que diz respeito à sua expressão. Essa expressão seria a forma como uma imagem é mostrada, estando ligada a uma linguagem que lhe é própria e que envolve a técnica específica empregada, a angulação, o enquadramento, a luminosidade, o tempo de exposição, entre outros. Essas três dimensões do registro fotográfico – conteúdo, expressão e forma – é que constroem, em última instância, a mensagem que informa.” (Lacerda, 1993, p. 47)

⁵⁴ O estudo de Armitage e Enser (1997), por sua vez, demonstra a atenção focalizada no conteúdo da imagem, ainda que modalizada pela forma.

Johanna W. Smit vem apontando para o conceito de Dimensão Expressiva desde seu texto “A análise da imagem: um primeiro plano” (Smit, 1989), onde fala de “informações técnicas”; passando também por ele em “Novas tecnologias e bancos de imagens” (Smit, 1994a) e no artigo “A representação da imagem” (Smit, 1996), no qual se encontra a seguinte definição de expressão fotográfica (que preferimos chamar de Dimensão Expressiva): “forma adotada para expressar o que se quer transmitir pela imagem” (Smit, 1996, p. 34); até chegar ao texto “Propostas para a indexação de informação iconográfica” (Smit, 1997b), onde incorpora a Dimensão Expressiva à Análise Documentária de Fotografias.

A importância de se considerar a Dimensão Expressiva na Análise Documentária de Imagens está no fato de que o ponto decisivo de escolha de uma fotografia (a partir de um conjunto de imagens recuperadas num sistema de recuperação de informações visuais) pode estar justamente na forma como a mensagem imagética foi construída para transmitir determinado conteúdo informacional⁵⁵.

Em outras palavras, o sistema oferece um sem-número de fotografias com determinado conteúdo informacional e o que vai presidir a escolha de uma ou mais fotografia(s) pelo usuário é a sua Dimensão Expressiva.

O que constrói ou dá vida à Dimensão Expressiva é a técnica fotográfica utilizada na produção da fotografia: aqui temos um caso evidente de produção interferindo na recepção.

Um exemplo seria a fotografia de um líder tomada de baixo para cima; o resultado ofereceria toda uma imponência, uma sensação mesmo de liderança e de poder do personagem visto como alguém maior, engrandecido.

⁵⁵ Na Pesquisa de Campo (Anexo 1), 42,84% dos acervos que responderam a esta pergunta consideraram que os usuários escolhem a imagem pela expressão de seu conteúdo.

O contraponto também é verdadeiro: uma massa de operários fotografada de cima para baixo; a noção de pequenez de cada indivíduo e, ao mesmo tempo, o coletivo dando a idéia de massa estariam acomodados na imagem, passariam a idéia de união e da obrigação de ter que reivindicar, de ter que pedir ou exigir sempre estando em grupo. Um outro exemplo é o *close*; ele pode dar dramaticidade ou suscitar emoções variadas. Isto é, posição da câmera = técnica = Dimensão Expressiva.

Em termos de composição de uma imagem fotográfica, é necessário observar os lados da fotografia; a divisão do espaço segundo os elementos que o compõem; a relação de quantidade de elementos presentes no lado esquerdo e no lado direito, a parte de cima e a parte de baixo; o peso entre claros e escuros ou cores fortes e cores claras; o uso do retângulo que contém a fotografia (formato mais usual) no sentido horizontal ou no sentido vertical; a importância (ou não) daquilo que ocupa o centro da imagem; a textura da mesma; a presença de elementos que componham/construam linhas geométricas; grande contraste entre claro e escuro; o excesso ou a falta de iluminação; o que está no foco e o que está desfocado; isso tudo e muito mais é composição, e muito importante na leitura de uma fotografia.

A composição interfere na expressão da fotografia, pois através dela construímos naturezas mortas, por exemplo. Da mesma forma, a lente é importante para o retrato e para a paisagem. Não é, entretanto, somente através destas técnicas que se obtêm estes efeitos, assim como estes e outros efeitos não são obtidos exclusivamente através destas técnicas.

O equipamento também interfere na expressão: uma lente grande-angular pode dar uma sensação de deformação à imagem; uma teleobjetiva oferece pouca profundidade de campo. Da mesma maneira, o formato do filme utilizado – 35 mm (o mais comum, usado comercialmente), 6 X 6 cm, 3 X 4 cm (fotografias de documentos) – participa desta construção. Há uma interferência formal: muito da técnica concorre para que o conteúdo informacional aconteça.

Uma tabela de categorias e suas variáveis para a análise da imagem a partir de como a fotografia expressa seu conteúdo informacional, sugerida por Smit (1997b), está reproduzida a seguir:

categoria	variáveis
imagem	“retrato”, “paisagem” fotomontagem efeitos especiais (estroboscopia, alto-contraste, etc.)
ótica	utilização de objetivas (<i>fish-eye</i> , grande-angular, teleobjetiva, etc.) utilização de filtros (infravermelho, ultravioleta, etc.)
tempo de exposição	instantâneo, pose, longa exposição
luminosidade	luz diurna, noturna, contraluz
enquadramento e posição de câmera	enquadramento do objeto fotografado (vista parcial, geral, etc.) enquadramento de seres vivos (plano geral, médio, americano, <i>close</i> , detalhe, etc.) posição da câmara (câmara alta, câmara baixa, vista aérea, submarina, subterrânea, de microscópio eletrônico, etc.) etc.

(Smit, 1997b, p. 6)

A tabela a seguir, baseada na anterior, traz algumas sugestões de alteração. Esta nova tabela dará origem, por sua vez, à inserção da Dimensão Expressiva na grade de Análise Documentária de Imagens Fotográficas⁵⁶.

⁵⁶ Conforme veremos no item 3.7.

RECURSOS TÉCNICOS	VARIÁVEIS
Efeitos Especiais	<ul style="list-style-type: none"> - fotomontagem - estroboscopia - alto-contraste - trucagens - esfumação - etc.
Ótica	<ul style="list-style-type: none"> - utilização de objetivas (<i>fish-eye</i>, lente normal, grande-angular, teleobjetiva, etc.) - utilização de filtros (infravermelho, ultravioleta, etc.) - etc.
Tempo de Exposição	<ul style="list-style-type: none"> - instantâneo - pose - longa exposição - etc.
Luminosidade	<ul style="list-style-type: none"> - luz diurna - luz noturna - contraluz - luz artificial - etc.
Enquadramento	<ul style="list-style-type: none"> - enquadramento do objeto fotografado (vista parcial, vista geral, etc.) - enquadramento de seres vivos (plano geral, médio, americano, <i>close</i>, detalhe) - etc.

Posição de Câmera	<ul style="list-style-type: none"> - câmara alta - câmara baixa - vista aérea - vista submarina - vista subterrânea - microfotografia eletrônica - distância focal (fotógrafo/objeto) - etc.
Composição	<ul style="list-style-type: none"> - retrato - paisagem - natureza morta - etc.
Profundidade de Campo	<ul style="list-style-type: none"> - com profundidade: todos os campos fotográficos nítidos (diafragma mais fechado) - sem profundidade: o campo de fundo sem nitidez (diafragma mais aberto)

Esta tabela, além de não ser exaustiva ou completa nos seus propósitos, está aberta às conseqüências e resultados das transformações tecnológicas, como a fotografia digital e suas peculiaridades. Certamente outros estudiosos da fotografia sempre terão uma sugestão para alterar uma ou outra de suas colunas. O que de objetivo queremos aproveitar dela, como já dissemos, é a forma como irá alimentar a grade de Análise Documentária de Imagens Fotográficas. A proposta inicial é que o profissional da informação observe, na fotografia, os elementos da primeira coluna e identifique quais variáveis da segunda coluna aparecem como técnica ou característica formal da fotografia. Em seguida, pode-se nomear o que estas técnicas fazem a fotografia expressar. Antes disso, contudo, será útil avaliar questões referentes à leitura de imagens.

3.6. Leitura de Imagens

O que uma fotografia mostra não pode ser diferente do que o profissional da informação vê. Entretanto, o referente pode dizer muito pouco ao profissional da informação; o seu repertório pode não incluir dados sobre o referente, mas, se o referente foi identificado, a leitura do profissional da informação é feita sobre o que a imagem mostra (os elementos constitutivos da imagem, o DE Genérico e o DE Específico).

Uma maneira de proceder à leitura do documento fotográfico é comparar a imagem que está sendo observada a uma outra já existente no acervo: daí teremos, para auxiliar na leitura, uma análise do visual – suposta adequada – já com a transposição para o verbal.

Quaisquer que sejam, entretanto, as fontes destas informações sobre a fotografia, o profissional da informação está construindo um outro significado, ele está efetuando uma transposição de estruturas.

Na verdade, o que deve aparecer na Análise Documentária de Imagens são informações contidas na fotografia: a indicialidade da imagem e dados concretos sobre o referente. Tais dados podem ser ratificados através de outros documentos, escritos ou iconográficos, mas a primeira informação deve partir exclusivamente da imagem que se analisa.

O fotógrafo utiliza a linguagem fotográfica para se expressar, e esta parte relacionada à produção e às técnicas da imagem fotográfica também interessam à Análise Documentária. A representação daquele conteúdo aparece como realidade (a “coisa” – o texto, a imagem – de Buckland, 1991b): o referente da imagem “foi”, “existiu”. O objetivo do profissional da informação deve ser analisar exclusivamente a imagem – e sua contextualização, obviamente – e aproveitar do referente tudo que possa auxiliar nesta análise.

Em nossas análises também estaremos nos ocupando do ato fotográfico, da criação da fotografia e de detalhes técnicos que envolvem a decisão do fotógrafo na hora da tomada. O momento da representação, que surge como uma realidade, é que pertence mais fortemente às nossas preocupações.

Pensando sobre o que indica uma fotografia, pode-se tentar ler uma imagem através do ponto de vista do fotógrafo, definindo enquadramento, atentando para a composição, observando o ângulo escolhido. O fotógrafo, ao produzir uma imagem, está construindo significados, está dando origem à Dimensão Expressiva da fotografia.

A leitura do profissional da informação é, contudo, uma reconstrução, que deve ser bem menos pessoal que a construção de significado do fotógrafo, e muito cuidadosa, já que é esta leitura que dará acesso aos documentos.

É através da leitura do profissional da informação que serão elaborados o resumo e a indexação do documento fotográfico. A leitura que o fotógrafo faz da realidade é uma e a leitura a que o profissional da informação procede é outra. O fotógrafo pode se preocupar com o receptor/leitor de sua imagem numa medida muitas vezes diferente da preocupação que o profissional da informação deve ter com o usuário de documentos fotográficos.

Na construção de significados realizada durante a leitura de uma imagem fotográfica acreditamos ocorrer dois processos, que são a análise e a síntese, e eles se dão da seguinte maneira:

- a análise ocorre em primeiro lugar, pois a fotografia – ao contrário do texto – dá-se a ver inteira, através de uma visualização que pode durar segundos; seria uma leitura de superfície, identificando os elementos constitutivos da imagem, e que chamaremos de primeiro nível (= DE Genérico);
- a síntese vem depois, uma vez que as informações serão reunidas para que ela aconteça; tais informações são, então, de origem não só visual,

mas também textual; seria uma leitura em profundidade e que chamaremos de segundo nível, nomeando elementos constitutivos da imagem ou conceitos abstratos que podem ser deduzidos a partir da mesma (= DE Específico e SOBRE).

É óbvio que preconceitos, crenças, costumes e opiniões pessoais devem ser evitados na leitura de quaisquer documentos. No caso de fotografias, isto parece agravar-se à medida que elas podem fazer brotar um sem-número de interpretações e de outras imagens na tela mental de quem as lê, fazendo com que a polissemia da imagem real dê vazão a uma polissemia de imagens só existentes no imaginário do leitor. O texto pode produzir este mesmo efeito, mas de modo menos intenso.

Na ação dos leitores de fotografias, o profissional da informação lê para o usuário. O usuário lê diferente, pois enquadra a imagem numa outra perspectiva (a saber, sua necessidade informacional daquele momento). O papel do profissional da informação é mesmo dar acesso à informação através de uma organização: mediar.

O objetivo das duas leituras é diferente: o objetivo da leitura do profissional da informação é tornar o conteúdo do documento acessível, é socializar este documento; a leitura do usuário é guiada por objetivos individuais (de pesquisa, ilustração, etc.).

Ao usuário cabe fazer da fotografia o uso que bem entender, desde duplicar informações, reforçando com uma fotografia um dado já registrado através da escrita, até, em alguns casos, fazer da imagem fotográfica seu objeto de pesquisa⁵⁷.

⁵⁷ Ver, para maiores detalhes sobre pesquisa de imagens, Manini (1997c) e, para um exemplo de utilização da fotografia como objeto de pesquisa, De Paula (1998).

A leitura do usuário (cientista social, historiador ou antropólogo, entre outros), quando se utiliza da fotografia como ilustração ou objeto de análise, será feita sobre algo previamente interpretado pelo autor, pelo fotógrafo, ou seja, o usuário efetuará a sua leitura de uma imagem que é, por sua vez, a leitura (ou escrita...) que um fotógrafo fez de um dado acontecimento ou pessoa.

Portanto, interessa-nos tanto a recepção da imagem (para o usuário, ponto principal e final do processo de Análise Documentária) quanto sua produção, já que a Dimensão Expressiva é dada pela forma, pela técnica de construção da imagem (desde que apareça na recepção). A produção enquanto fenômeno de recepção determina o eixo de reflexão da Análise Documentária de Imagens.

Na observação do documento fotográfico, sabemos que “aquilo foi”, mas sabemos também que pode haver inúmeros pontos de vista sobre o conteúdo da imagem. A imagem é polissêmica por definição: o que escolher? Sob uma perspectiva arquivística, o conjunto maior em que esteja contida a fotografia é o primeiro – senão o único – indicador de qual rumo se deve tomar⁵⁸.

A polissemia da imagem fotográfica aponta em várias direções e o profissional da informação deve fazer uma escolha: tal escolha não é, obviamente, aleatória; ela pressupõe critérios e método para ser feita. Ao fazer a opção, o profissional da informação renuncia ao restante do leque. Outrossim, idiosincrasias, conhecimento enciclopédico e repertório entram em jogo.

É possível escolher o que há de mais importante em termos informacionais como resultado desta leitura da fotografia? Sim, pelo menos sob a ótica da Ciência da Informação; é possível selecionar o que há de mais importante no conteúdo, ainda que para isto seja necessário saber algo mais sobre o conjunto documental do qual faz parte a fotografia (para ratificar informações), a instituição a que pertence e

⁵⁸ Sob o ponto de vista da Documentação, a análise do conteúdo é necessária tanto em Arquivologia como na Documentação; para esta, a questão da procedência do documento não importa (ou importa menos que na Arquivologia).

a política de seu acervo. Por exemplo, se a imagem do prédio da Hospedaria dos Imigrantes pertencer a um acervo arquitetônico, o termo que designa seu estilo será, provavelmente, mais pertinente à Hospedaria do que se a imagem pertencesse ao acervo do Museu da Imigração.

E, finalmente, parece ser possível representar tal conteúdo informacional para que ele possa ser utilizado documentariamente, e acreditamos que esta seja a operação que mais se assemelha ao processo descrito para textos escritos, uma vez que a fotografia, o documento “original” já foi lido e sua leitura configura uma codificação lingüística.

Quanto à operação do resumo da imagem fotográfica, já relatamos como ela se dá⁵⁹. Igualmente, a seleção de termos de indexação em documentos fotográficos já foi abordada, ainda que de passagem⁶⁰.

3.6.1. *Studium e Punctum*

Para pensar melhor a problemática da Análise Documentária de Fotografias numa perspectiva de incrementar a recuperação da informação, trazemos uma aproximação dos conceitos de *Studium*...:

“(...) é o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, ‘estudo’, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular.”
(Barthes, 1984, p. 45)

... e *Punctum*, propostos por Roland Barthes (1984):

⁵⁹ No Item 3.1. Resumo e Indexação.

⁶⁰ Ver também exemplos de indexação nas imagens apresentadas no item 3.7. Análise de Imagens.

“Nesse espaço habitualmente unário, às vezes (mas, infelizmente, com raridade) um ‘detalhe’ me atrai. Sinto que basta sua presença para mudar minha leitura, que se trata de uma nova foto que eu olho, marcada a meus olhos por um valor superior. Esse ‘detalhe’ é o *punctum* (o que me punge).” (Barthes, 1984, p. 68)

O *Studium* e o *Punctum* são elementos descontínuos e heterogêneos; isto quer dizer que um não começa nem termina no outro (embora sem o *Studium* o *Punctum* não exista) e que eles não se misturam. Dentro da estrutura que é a fotografia, eles compõem uma espécie de dualidade; há uma co-presença destes dois elementos.

O *Studium* remete à fotografia enquanto campo e objeto de estudo; através dele, por exemplo, podemos responder às perguntas *Quem/O que, Onde, Como e Quando*, pois é o que a imagem mostra, o referente (dimensão indicial). O *Punctum*, por sua vez, “altera e fere” o receptor (mais ligado aos aspectos icônicos e simbólicos da imagem, além dos expressivos).

Enquanto o *Studium* pode ser considerado da ordem do Índice (prova), o *Punctum* seria mais da ordem do Indício (sinal). O Indício é também, como o Índice, um sinal, um vestígio, mas se caracteriza por ser uma prova circunstancial – e não cabal, como o Índice. Enquanto o Índice é coletivo, o Indício é individual: o *Punctum* que um sujeito vê numa fotografia não é necessariamente o mesmo visto por um outro sujeito. O Índice é, por assim dizer, a verdade de todos; já o Indício seria a verdade de cada um, razão pela qual não é operacional face aos objetivos da Ciência da Informação. Toda fotografia tem/é seu *Studium*, mas nem toda imagem fotográfica tem um *Punctum*.

O *Studium* é uma vastidão, uma extensão ampla percebida pelo saber e pela cultura (possui uma conotação cultural). Desperta um interesse genérico, somado a uma emoção cultural e até política; desperta um afeto médio, amestrado: é da ordem

do gostar. É uma aplicação, um gosto, um investimento por algo, mas sem acuidade particular. É visto (quase buscado) pelo receptor. Há como que uma conformidade estrita naquilo que é dado como imagem. O *Studium* é sempre codificado. É mais da ordem do aceso, mas sem brilho e é, em alguma medida, estático.

O *Punctum* quebra – decompondo – o *Studium*. *Punctum* é sinônimo de picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte, lance de dados. Ele parte da imagem qual uma flecha e atinge o receptor, nos dizeres de Barthes, ferindo, picando. As origens destes projéteis pontiagudos tornam-se marcas, feridas e, assim, pontos de convergência do olhar ou da atenção do receptor. Ele punge, mortifica, fere: é da ordem do amar. A presença do *Punctum* provoca uma total ruptura dentro da imagem e esta ruptura é pungente. Ele é fulgurante e possui uma grande força de expansão; por isto, mesmo sendo um detalhe, ele acaba por preencher toda a fotografia (Barthes, 1984, p. 73); chama a atenção do olhar. Assim, toma-se a parte pelo todo: metonímia. O *Punctum* dificilmente é codificado e subjaz num certo estado de latência, pois está como que oculto, disfarçado e, de repente, desperta de seu adormecimento. Ele é algo que se acrescenta à fotografia e que, no entanto, já está nela (Barthes, 1984, p. 85). Ele é um extra-campo sutil, que se coloca, contudo, no campo visual.



Uma das fiandeiras dos Moinhos de Algodão Whitnel, Carolina do Norte - EUA. Ela media 51 polegadas de altura e tinha 10 anos de idade. Esteve no moinho um ano. Às vezes trabalhava durante a noite. Lewis W. Hine, 1908-1909.

<http://www.historyplace.com/unitedstates/childlabor/whitnel.jpg>, 04/12/2001.

Nesta fotografia de Lewis W. Hine, do início do século XX, o *Studium* é tudo aquilo que nosso repertório e a legenda nos permitem saber sobre ela. Já o *Punctum*, para mim, está na mão direita da menina, neste gesto de não sei quê, este apoio sutil sobre os carretéis enfileirados, descanso rápido de um membro sobre o que quer que seja: é isto que me atinge e que me punge, dizendo tudo aquilo que meu repertório ignora – pois está oculto – e que a legenda despreza – pois mesmo estando na imagem, está fora dela.

A importância do *Studium* e do *Punctum* nas análises que estamos propondo está no fato do *Studium* ser um outro aspecto do Índice e do *Punctum* representar quase toda aquela temerária idiossincrasia que deve ser evitada em toda e qualquer Análise Documentária.

O quadro abaixo resume o que foi exposto:

<i>STUDIUM</i>	<i>PUNCTUM</i>
Vastidão, ampla extensão percebida pelo saber e pela cultura.	Quebra – decompondo – o <i>Studium</i> .
É visto – quase buscado – pelo receptor.	Parte da imagem, qual uma flecha, e atinge o receptor, ferindo, picando.
É da ordem do gostar (desperta um interesse genérico, um afeto médio, amestrado).	É da ordem do amar: mortifica, fere (desperta um interesse específico, um sentimento absoluto, de difícil controle).
Há como que uma conformidade estrita naquilo que é dado como imagem.	Há como que uma total ruptura dentro da imagem e esta ruptura é pungente.
É mais da ordem do aceso, mas sem brilho, e, em alguma medida, estático.	É fulgurante e possui uma grande força de expansão (é um detalhe que acaba preenchendo a fotografia).
Sempre codificado.	Difícilmente codificado.
O receptor vê o que a fotografia mostra.	O receptor comove-se, altera-se e recebe algo mais que aquilo mostrado pelo <i>Studium</i> .
Está diretamente relacionado ao índice e ao ícone.	Está mais relacionado ao símbolo
Fotografia enquanto campo e objeto de estudo.	Relaciona a fotografia e um “modo menor da realidade” (Albert Piette, 1992).

O “modo menor da realidade” de A. Piette (1992) pode ser visto como:

- um jogo mais sutil entre o que é visto e quem vê;
- um sentimento da existência de algo que é visto menos que um ato intelectual desta percepção;
- algo que se oferece de modo fugaz e, geralmente, não através da linguagem verbal;
- coisas identificadas “lateralmente” (através do conhecimento também lateral, mencionado por Jean-Marie Schaeffer, 1996a);

- alguma indeterminação⁶¹.

Nesta perspectiva, a fotografia também não ocorre continuamente, mas depende de um dispositivo, de um operador, de pré-requisitos técnicos, mas sabemos que ela está lá, como possibilidade, possibilidade esta que trará um modo menor da realidade (não exatamente como recorte da realidade, mas como realidade evidenciada de modo menos palpável).

As concepções de *Punctum* e de “modo menor da realidade” não estão exatamente relacionadas à Dimensão Expressiva da imagem. Dimensão Expressiva tem a ver com enquadramento, luminosidade, lente utilizada, posição de câmera, etc., e pode até contribuir para a existência do *Punctum*, mas de modo algum o determina. O *Punctum*, embora freqüentemente ocorra, não é operacional para nossos propósitos.

⁶¹ Na verdade, Piette parece falar da forma como podem ser vistos os rituais dentro das sociedades: como não ocorrem, algumas vezes, de modo premeditado – já que sempre temos rituais introjetados –, como um ritual de passagem, uma festa típica ou um ritual religioso, mas ocorrem segundo o arraigamento de um hábito, eles podem ser chamados de um “modo menor da realidade”.

3.7. Análise de Imagens

A Análise Documentária de Imagens acontece através da diferenciação dos aspectos genérico/específico:

“A Análise Documentária da imagem recupera as categorias informacionais QUEM, ONDE, QUANDO, COMO e O QUE, também utilizadas para a análise textual, mas adaptadas ao universo da imagem. Nesta adaptação ao universo das imagens as categorias foram delimitadas como segue:

QUEM	Identificação do ‘objeto focado’: seres vivos, artefatos, construções, acidentes naturais, etc.
ONDE	Localização da imagem no espaço: espaço geográfico ou espaço da imagem (p. ex.: São Paulo ou interior de dance-teria)
QUANDO	Localização da imagem no tempo: tempo cronológico ou momento da imagem (p. ex.: junho de 1997 ou dia de verão)
COMO/ O QUE	descrição de atitudes ou detalhes relacionados ao ‘objeto focado’ quando este é um ser vivo (p. ex.: cavalo correndo, criança trajando roupa do século XVIII)” (Smit, 1997b, p. 4)

Smit apresenta uma grade de análise para representar o conteúdo informacional da imagem fotográfica reunindo as categorias informacionais (quem/o que,...) ao DE Genérico, ao DE Específico e ao SOBRE de Shatford⁶²:

⁶² Introduzimos uma pequena alteração: na primeira linha passam a figurar as categorias QUEM e O QUE e na última apenas a categoria COMO. Acreditamos que a pergunta O QUE está mais relacionada a um sujeito (ou substantivo); já o COMO dá uma noção de ação (expressa por verbos).

	DE		
Categoria	Genérico	Específico	SOBRE⁶³
Quem/O Que			
Onde			
Quando			
Como			

Responder às perguntas **quem, onde, quando, o que e como** será necessário para representar as informações mais importantes, mas não será o suficiente, uma vez que dados relativos à Dimensão Expressiva da imagem (Smit, 1997b) não são obtidos através destas perguntas.

A técnica de produção da fotografia (que fornecerá elementos para a Dimensão Expressiva), a localização da imagem no espaço e no tempo (dados referentes ao conteúdo informacional da imagem), a descrição precisa de seres vivos (mistura de composição – que é técnica e fonte para a Dimensão Expressiva – com conteúdo informacional), as ações específicas dos seres vivos na imagem (também conteúdo informacional) e o ambiente em que se localizam os seres vivos (idem) são categorias de informações imprescindíveis na descrição, assim como a proposta de uma gramática que viabilize a leitura da informação fotográfica que passe pela observação da sua Dimensão Expressiva.

Smit (1996) propõe dois focos de leitura para a representação da imagem: o conteúdo informacional e a Dimensão Expressiva. Poderíamos dizer que o conteúdo informacional está ligado ao referente e a Dimensão Expressiva está ligada a um conjunto de fatores ligados à técnica, como composição, enquadramento, entre outros, ou seja, sua dimensão imagética.

⁶³ O SOBRE de Shatford Layne (1994) não é usado por Smit para cada categoria de perguntas feitas à imagem (quem, o que, quando, onde, como). O SOBRE é uma síntese, nomeada a partir de um ou vários conceitos abstratos e que pode ser deduzida a partir de vários componentes da imagem, distribuídos por diferentes categorias informacionais.

A leitura da fotografia com fins documentários deve levar em conta o fato da imagem conter informações que serão tratadas através de procedimentos de representação (elaboração de resumo e levantamento de termos para indexação) visando à posterior recuperação. O objetivo da Análise Documentária é elaborar representações condensadas daquilo que aparece em determinado documento e expressar o seu conteúdo de forma a facilitar a recuperação de suas informações.

Acreditamos que as informações referentes à Dimensão Expressiva da imagem podem ser conseguidas observando o posicionamento da câmera no momento da tomada, os elementos que compõem a imagem, o enquadramento aplicado na hora do clique, etc.

A nossa proposta de grade de Análise Documentária de Imagens Fotográficas acrescenta a questão da técnica dando origem à Dimensão Expressiva:

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
Categoria	Genérico	Específico	
Quem/O Que			
Onde			
Quando			
Como			

A coluna da Dimensão Expressiva será preenchida segundo dados observáveis na tabela de Recursos Técnicos e Variáveis (p. 91-92).

O que vamos fazer nesta parte é sistematizar todas as idéias colocadas no decorrer deste capítulo, no sentido de propor uma série de perguntas e uma grade de análise à fotografia, com vistas à indexação através de palavras-chave.

As fotografias serão submetidas aos seguintes procedimentos:

- à serie de perguntas *quem/o que, onde, quando e como*;
- à grade de Smit (1997b, p. 5) – que é o cruzamento das perguntas acima com o DE Genérico, o DE Específico e o SOBRE de Shatford (1986) – somada à grade de análise proposta por nós, que contempla a Dimensão Expressiva.

Vamos experimentar os exemplos:



Guga e o beijo da conquista em Indianápolis.
<http://www.terra.com.br/esportes/>, 21/8/2000.

Categorias informacionais:

- **quem/o que** → Guga;
- **onde** → Indianápolis, EUA;
- **quando** → 20/8/2000;
- **como** → beijando troféu.

A grade de Smit (1997b):

Categoria	DE		SOBRE
	Genérico	Específico	
Quem/O Que	Homem jovem	Guga	Vitória
Onde		Indianápolis (Estados Unidos)	
Quando		20/8/2000	
Como		Beijando troféu de campeão do torneio de tênis de Indianápolis.	

A nossa grade:

Categoria	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
Quem/O Que	Genérico	Específico	- Pose - Retrato
Onde			
Quando			
Como			

As palavras-chave, a partir das duas grades: **Guga, Indianápolis (Estados Unidos), Vitória, Tênis, Retrato, Pose.**

Tomemos outro exemplo para análise, com mais uma fotografia da imprensa eletrônica.



China, 3 de agosto de 2001 – Chinesa brinca com sua filhinha em escultura instalada no parque de Suzhou, cidade do leste da China. O país está começando a trabalhar a estética de algumas cidades, como parte de um programa nacional para preservação do meio ambiente.
Copyright© 1996 - 2001 [Terra Networks, S.A.](#) Todos os direitos reservados.

Questões propostas por Shatford (1986):

- **quem/o que** → mãe e filha chinesas;
- **onde** → Parque de Suzhou, cidade do leste da China;
- **quando** → sexta-feira, 03 de agosto de 2001;
- **como** → chinesa brinca com a filha em escultura ao ar livre.

Na grade⁶⁴, temos:

⁶⁴ A partir deste exemplo, já temos a grade de Smit (1997b) somada à nossa proposta.

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
Categoria	Genérico	Específico	
Quem/O Que	Mulher, criança, mãe e filha		Lazer - Instantâneo - Plano Geral
Onde	Parque	Parque de Suzhou (China)	
Quando		03/8/2001	
Como	Brincadeira	Chinesa brinca com a filha em escultura ao ar livre	

As palavras-chave desta fotografia: **Brincadeira, Criança, Escultura, Mãe, Mulher, Parque, Suzhou (China)**. Outro termo que poderíamos escolher, mas que não está na imagem ou na legenda: **Lazer**. Termos a partir da Dimensão Expressiva: **Instantâneo, Plano Geral**.

Este exercício, como vimos, não é fácil, embora seja simples. Se nos baseamos exclusivamente na fotografia e na legenda para proceder à indexação, temos alguns termos; quando partimos para um levantamento baseado em nosso repertório, um novo conjunto de palavras aparece.

No exemplo seguinte, vejamos como se comporta uma fotografia documentária⁶⁵ dentro das análises propostas. Trata-se de uma imagem da guerra civil ocorrida nos Estados Unidos, pertencente à *Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C., USA*:

⁶⁵ **Fotografia Documentária:** a principal característica deste tipo de fotografia é ser uma reportagem visual de caráter especialmente – mas não exclusivamente – social. Funciona, muitas vezes, como um testemunho histórico da ocorrência de fatos, da existência de pessoas e da participação das mesmas em eventos, além de poder demonstrar imagetivamente objetos, artefatos e lugares.



Guerra civil norte-americana. Localidade e data desconhecidas (entre 1860 e 1865). Equipe de ambulância demonstrando a remoção de soldados feridos no campo de batalha.
[http://lcweb2.loc.gov/cgi-bin/query/D?cwar:3:./temp/~pp_gq7j:](http://lcweb2.loc.gov/cgi-bin/query/D?cwar:3:./temp/~pp_gq7j:;), 29/11/2000.

Resposta às perguntas (todas baseadas na legenda):

- **quem/o que** → ambulância, enfermeiros e soldados americanos;
- **onde** → localidade desconhecida dos Estados Unidos;
- **quando** → entre 1860 e 1865;
- **como** → equipe de ambulância removendo soldados feridos.

Grade:

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
Categoria	Genérico	Específico	
Quem/O Que	Homens, carroça e cavalos	Soldados americanos e ambulância	Socorro médico - Plano geral
Onde		Estados Unidos	
Quando		Entre 1860 e 1865, Guerra Civil	
Como		Remoção em padiola de soldados feridos na guerra civil	

Palavras-chave: **Carroça, Cavalos, Feridos, Homem, Padiola**. Palavras-chave baseadas no conhecimento lateral (Schaeffer, 1996a) – no caso, legenda – e enciclopédico: **Ambulância, Estados Unidos, Guerra Civil, Século XIX, Socorro Médico, Soldado**⁶⁶. Palavra-chave baseada na Dimensão Expressiva: **Plano Geral**.

Comparando as três fotografias e o exercício feito com cada uma delas, percebemos que há algumas diferenças. A principal delas, contudo, é a origem. A fotografia de Guga e da China são imagens fotojornalísticas e a última é uma fotografia documentária que está num acervo. A terceira imagem apresenta legenda provavelmente elaborada pelo acervo de que faz parte. As diferenças, contudo, são, de fato, conjunturais. O que importa, então, é a análise que se aplica às imagens.

Obviamente um vocabulário controlado direciona as possibilidades tanto de análise quanto de recuperação de uma fotografia através dos termos adotados pelo mesmo.

As respostas a estas perguntas devem ser dadas com base em informações concretas provenientes da imagem fotográfica ou de seu referente e originárias também de uma provável contextualização (parte verbal da fotografia).

Esperamos que esta nova grade traga melhorias para a Análise Documentária de Imagens Fotográficas na medida em que forneça não só dados sobre o conteúdo informacional, mas também dados formais onde a técnica concorre para o “evidenciamento” da Dimensão Expressiva da Fotografia.

Vamos a outros exemplos:

⁶⁶ Estes termos têm a ver com o referente, embora tenham sido retirados da legenda. Se incluíssemos os termos **Enfermagem, Medicina e Saúde**, por exemplo, eles seriam dedução do que está na legenda, mas não aparecem, efetivamente, na imagem. Mesmo o fato de se tratar de uma ambulância é uma novidade que somente a legenda nomeia, pois nosso repertório dificilmente nos permitiria chamar de ambulância a uma carroça que carrega feridos de guerra, embora isto seja lógico, pois este era um meio de transporte de feridos comum na época. O termo **Transporte**, por sua vez, não caberia porque está embutido em **Ambulância**.



Manual à moda antiga: pratos simples do dia-a-dia no livro das professoras Laura e Marilena Chaui. <http://www.jt.com.br/editorias/2001/08/04/var027.html>, 04/8/2001.

Resposta às perguntas:

- **quem/o que** → Laura Chaui (informação de legenda) e Marilena Chaui, mãe e filha, respectivamente (repertório);
- **onde** → ambiente fechado (biblioteca ou escritório de uma casa);
- **quando** → antes de 04/8/2001;
- **como** → vestidas de mestre-cuca.

Grade:

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
Categoria	Genérico	Específico	
Quem/O Que	Duas mulheres	Laura Chaui (mãe) e Marilena Chaui (filha)	Culinária - Pose - Retrato
Onde			
Quando		Antes de 04/8/2001, no lançamento do livro de receitas	
Como		Vestidas de mestre-cuca	

A grade é um instrumento para o levantamento de palavras-chave, que pode

ser baseado na imagem ou no nosso repertório. Aqui, o levantamento resulta em: **Culinária, Mestre-Cuca, Mulher**. Já as palavras-chave baseadas no conhecimento lateral (no caso, legenda) e enciclopédico são: **Laura Chaui, Marilena Chaui**, e as baseadas na Dimensão Expressiva são: **Retrato, Pose**.

Outro exemplo:



Ítala Nandi e Fernando Peixoto em “Quatro num Quarto”, de Valentin Katáiev, direção de Maurice Vaneau. Rio de Janeiro, 1962. Fotografia Carlos. Fundo Teatro Oficina.
<http://www.arquivo.ael.ifch.unicamp.br/imagem-aber3.htm>, 23/8/2000.

Resposta às perguntas:

- **quem/o que** → Ítala Nandi e Fernando Peixoto, atores do grupo de teatro Oficina, por ocasião da montagem da peça “Quatro num Quarto” (informações da legenda; poderíamos ter esta informação também em nosso repertório);
- **onde** → palco de teatro (já que se trata de uma peça teatral) no Rio de Janeiro (informação de legenda);
- **quando** → 1962;
- **como** → os atores estão em cena típica de núpcias: a atriz é carregada pelo ator, eles estão próximos a uma cama, acima da qual há uma frase do Manifesto Comunista “Proletários de todos os países, uni-vos!” (parte da informação vem da legenda e outra parte vem da observação da imagem).

Grade:

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
Categoria	Genérico	Específico	
Quem/O Que	Homem e mulher	Os atores Fernando Peixoto e Ítala Nandi	- Instantâneo - Plano Geral
Onde	Teatro	Rio de Janeiro	
Quando		1962	
Como	Cena de casamento		

Palavras-chave: **Casamento, Homem, Mulher**. Palavras-chave baseadas no conhecimento lateral (no caso, legenda) e enciclopédico: **Fernando Peixoto, Ítala Nandi, Maurice Vaneau** (direção), **Quatro num Quarto, Rio de Janeiro, Teatro, Valentin Katáiev** (autor), **1962**⁶⁷. Palavras-chave baseadas na Dimensão Expressiva: **Instantâneo, Plano Geral**.

Mais um exemplo:



José Cláudio Araújo, o primeiro prefeito gay assumido do Brasil: “Essa história de cueca rosa-choque é só intriga da oposição”.

Fotografia de Samuel Martins.

<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/brasil/2001/07/28/jorbra20010728007.html>, 24/10/2001.

⁶⁷ Estes termos têm a ver com o referente, embora tenham sido obtidos na legenda.

Resposta às perguntas:

- **quem/o que** → José Cláudio Araújo, Prefeito de Paraty – Rio de Janeiro;
- **onde** → Paraty, Rio de Janeiro;
- **quando** → antes de 28/7/2001;
- **como** → o prefeito de Paraty está sentado sobre uma pedra, ao lado de um canhão, numa praça, trajando bermudas.

Grade:

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE		
Categoria	Genérico	Específico	
Quem/O Que	Homem	José Cláudio Araújo, Prefeito de Paraty, Rio de Janeiro	Homossexualidade - Retrato - Pose
Onde		Praça em Paraty, Rio de Janeiro	
Quando		Antes de 04/82001	
Como		Sentado sobre uma pedra, ao lado de um canhão, trajando bermudas	

Palavras-chave: **Bermudas, Homem, José Cláudio Araújo, Prefeito, Paraty, Praça, Rio de Janeiro.** Informações de legenda: **Homossexualidade.** Termos relacionados à Dimensão Expressiva: **Retrato, Pose.**

Um último exemplo:



Primavera.

<http://www.pdn-pix.com/legends3/michals/15.html>, 30/10/2001.

Resposta às perguntas:

- **quem/o que** → homem jovem;
- **onde** → ?;
- **quando** → antes de 30/10/2001;
- **como** → flores saem da boca do homem, que parece estar anunciando a chegada da primavera (informação da legenda).

Grade:

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
Categoria	Genérico	Específico	
Quem/O Que	Homem jovem		Primavera - Retrato - Pose - Fotomontagem - <i>Close</i>
Onde			
Quando		Antes de 30/10/2001	
Como		Flores saem da boca do homem	

Palavras-chave: **Flor, Homem**. Informações de legenda: **Primavera**. Termos

relacionados à Dimensão Expressiva: **Retrato, Pose, Close, Fotomontagem.**

A chave, então, deste capítulo, é a proposta de incrementar as perguntas a serem feitas à imagem fotográfica além do *quem, o que, quando, onde* e *como* e DE que ela é genericamente, DE que ela é especificamente e SOBRE o que é a imagem. Trata-se de perguntar como é que a imagem é expressa.

Se, para respondermos *quem, o que, quando, onde* e *como* com relação àquilo DE que uma fotografia trata genericamente realizamos uma descrição da imagem; e se, para responder *quem, o que, quando, onde* e *como* com relação àquilo DE que uma fotografia trata especificamente fazemos uma análise da imagem; então, para responder SOBRE o que é uma fotografia fazemos uma análise de seu significado; e para responder como a imagem expressa sua informação fazemos perguntas mais relacionadas à técnica de produção da fotografia.

Depois deste conjunto de idéias, veremos, no próximo capítulo, questões sobre a recuperação da informação fotográfica, a recepção da imagem e a escolha da fotografia por parte do usuário de imagens.

4. RECUPERAÇÃO DA INFORMAÇÃO VISUAL E RECEPÇÃO DA IMAGEM

“A fotografia (...), embora admitindo a subjetividade da câmera, repousa na nossa convicção de que aquilo que nós, os espectadores, vemos existiu de fato, que aquilo ocorreu em determinado e exato momento e que, como realidade, foi apreendido pelo olho do observador.” Alberto Manguel (Manguel, 2001, p. 93)

4.1. Recuperação e Recepção

Deixando descansar as grades de análise, as reflexões sobre o tratamento da informação fotográfica, concentremos nossa atenção tanto nas principais características esperadas de um sistema de recuperação de informações imagéticas – que é, diga-se, o objetivo do processo de Análise Documentária de Fotografias – quanto no fator recepção.

As questões da recuperação da informação fotográfica estão relacionadas à recuperação da informação em geral, diferindo com relação a outros documentos principalmente pelo fato de ser o resultado de um processo ligado ao imagético e pelo fato do resultado do sistema de recuperação de informação fotográfica trazer, geralmente, signos lingüísticos que remetem a uma “listagem” imagética.

A recepção da imagem fotográfica é o momento em que o usuário toma contato visual com as fotografias recuperadas quando de sua busca num sistema. A percepção é algo mais da ordem do privado, do íntimo, do particular; pode-se dizer que qualquer pessoa com sua capacidade visual preservada *recebe* uma imagem, mas que o que se *percebe* sobre a mesma é variável. Cada usuário – ou, melhor dizendo, cada pessoa – pode pensar numa ou noutra coisa quando se depara com uma fotografia.

O DE Genérico, o DE Específico e o SOBRE de Shatford Layne são, com

certeza, importantes para o usuário. Há, contudo, variáveis na pesquisa feita pelo usuário que não são contempladas por estas categorizações: a Dimensão Expressiva da imagem (Smit, 1997b), que está relacionada a detalhes técnicos e que pode ser considerada a forma como se expressa a linguagem fotográfica.

O que o usuário de um acervo fotográfico espera encontrar quando faz uma pesquisa? Quais as perguntas que ele faz à imagem e a si mesmo para, finalmente, escolher as imagens que procura? O que preside esta decisão? Certamente sabe qual é o tema principal, o assunto de seu interesse. Se estiver em contato exclusivamente com um sistema eletrônico de recuperação de informação, sem a mediação humana entre ele e o documento procurado, será necessário que exista o que comumente se chama de interface amigável (o uso de remissivas, por exemplo), ou seja, o sistema informatizado de recuperação de informações deve conter um caminho fácil de ser percorrido pelo usuário; tal sistema deve ser auto-explicativo.

No caso de uma pesquisa *in loco*, em que o usuário pode ter contato tanto com uma base de dados (um computador) quanto com o profissional da informação, a necessidade de uma interface amigável deixa de ser somente eletrônica para ser também humana.

Armitage e Enser (1997), em estudo sobre as necessidades do usuário de imagens, formularam uma categorização de perguntas possíveis de ser feitas por ele. A atenção parece estar focalizada no conteúdo das imagens; a principal solicitação, então, seria da ordem de “encontre para mim uma imagem de...”. Em seguida, aparecem questões no sentido de conferir a identificação da imagem, algum dado a ela atribuído ou mesmo informações sobre sua proveniência (autoria, por exemplo). Em terceiro lugar estão perguntas referentes à acessibilidade da imagem e ao trabalho do artista. Em último lugar aparecem questões variadas, como perguntas a respeito dos procedimentos administrativos e outras menos usuais.

Há, então, relações imbricadas e ricas em detalhes quando se fala em tratamento da informação, recuperação da mesma e usuário; há muitas variáveis

envolvidas e dificilmente se abarca todas elas. Como concluíram Armitage e Enser (1997, p. 290), há uma simplicidade e uma funcionalidade aparentes na categorização das perguntas *quem/o que, onde, quando e como*, que mascaram a natureza complexa destas relações.

No sentido de desvendar detalhes destas imbricações, partiremos para uma abordagem do usuário, de seus objetivos de pesquisa e fatores envolvidos na recepção da imagem fotográfica por parte dele, ou seja, procuraremos mapear alguns tipos de USO que se faz das imagens pesquisadas num acervo fotográfico e quais CRITÉRIOS o usuário pode aplicar na eleição da(s) imagem(ns) quando da recepção.

Benjamin, em 1935/1936, falava no valor de culto e no valor de exposição de uma obra de arte (a passagem do uso ritual para o de exposição) e que a fotografia é a responsável por esta substituição de valores, especialmente pela reprodutibilidade técnica que vem proporcionar (Benjamin, 1987a).

Queremos abordar esta faceta da Análise Documentária de Imagens, qual seja a hora em que a informação indexada, de caráter eminentemente relacionado ao conteúdo, concorre com uma outra informação, que podemos chamar de Dimensão Expressiva, ligada à técnica.

A recuperação que ocorre é o resultado da informação indexada. A recepção e a decisão final compõem um outro momento, em que a escolha é resultado de processos dos mais diversos, pois envolve as necessidades e as preferências do usuário.

O tratamento da informação fotográfica, a Análise Documentária de Imagens, deve, obviamente, primar pela indicialidade, mas deve, também, levar em consideração a Dimensão Expressiva da imagem.

O que faz um usuário escolher, por exemplo, esta ou aquela imagem de um

grupo de dez fotografias recuperadas como resultado da busca de um conteúdo realizada ou solicitada por este usuário? Esta e outras perguntas foram introduzidas na pesquisa de campo.

Nossa primeira intenção com a realização desta pesquisa foi apoiar a parte teórica com exemplos de procedimentos práticos existentes em alguns acervos brasileiros. Com relação aos principais objetivos da pesquisa, eles eram os seguintes: realizar um mapeamento da situação dos acervos fotográficos, apresentar o perfil do Profissional da Informação dos acervos pesquisados e fazer um estudo exploratório sobre a recuperação da informação visual e a recepção da imagem. No geral, a pesquisa de campo nos forneceu um panorama da experiência prática que fortaleceu nossas argumentações⁶⁸.

Nas considerações aqui apresentadas já estão contempladas as análises a partir de entrevistas com: 1) instituições de pesquisa; 2) instituições que atendem ao público em geral; 3) agências que trabalham com produção (bancos de imagens); 4) pessoas que trabalham fazendo pesquisa iconográfica.

Shatford Layne fala do que a imagem mostra e não **como** a imagem mostra (expressão). Imagem não é só conteúdo: é também expressão. Não podemos ignorar o fato de que se está trabalhando com imagens e que elas são pesquisadas e buscadas para serem utilizadas **como imagens** e para expressarem algo **enquanto imagens**. O que o usuário leva em consideração além do conteúdo da imagem?

A quantidade de dados e/ou características de fotografias com os quais queiramos ou possamos trabalhar dentro de um acervo é ilimitada, mas a delimitação é sempre exigida ao profissional da informação. Fazer remissivas, anotar relações entre documentos, criar conjuntos fotográficos, padronizar, classificar, colocar em ordem, controlar um vocabulário, etc.: tudo isto é realizado tendo em vista o usuário.

⁶⁸ Ver Anexo 1.

Entretanto, o usuário é um outro mundo, por vezes maior e mais complexo que o próprio acervo. Poderíamos falar que um acervo fotográfico servirá para atender um acervo de usuários e que cada usuário representa um sistema não de recuperação, mas de solicitação de informações.

Seria talvez necessário perscrutar e entender melhor os mecanismos da sensação e da percepção cognitiva para dimensionar e/ou desvendar a maneira pela qual o indivíduo faz escolhas – isto sem falar dos fatores culturais, sócio-econômicos, filosóficos, etc.

Do perceptivo ao cognitivo – o trajeto da caverna de Platão à realidade – há um aprendizado da decodificação do visual. Se perceber é da ordem das sensações – no nosso caso, visuais –, então saber é da ordem da experiência, do conhecimento, do repertório, e o diferencial de absorção entre o perceptivo e o cognitivo se manifesta na capacidade adquirida de se comparar o que se vê com o que já foi visto e/ou apreendido.

O repertório é o resultado do processo através do qual a percepção, em seu continuum, vai se tornando cada vez mais discreta e, paralelamente, a cognição vai se tornando cada vez mais saliente:

“O repertório pode ser definido como sendo, aproximadamente, um *sistema de tipos* (uma “tipoteca”). Ele será, com mais rigor que organização, hierarquizado em níveis de propriedades visuais e não-visuais mobilizadas pela memória do sujeito receptor, e atribuídas ao objeto.” (Groupe μ , 1992, p. 97)⁶⁹

Não traremos aqui uma solução definitiva para estas problemáticas, mas queremos explorar possibilidades, abrir caminhos, semear alternativas.

⁶⁹ Nossa idéia de repertório é um pouco diferente: está mais relacionada ao DE Específico e tem a ver com a identificação não sistematizada da imagem por parte do receptor.

Podemos, por outro lado, chegar à conclusão que um sistema de recuperação de informações fotográficas não atende a todo e qualquer ponto de vista ou necessidade (embora deva atender de forma adequada e confiável aos objetivos enunciados pela instituição), e que é sempre limitado e limitador nas suas possibilidades de busca.

4.2. Usos da Imagem e Critérios de Escolha

Como acreditamos que a Dimensão Expressiva pode ser o critério derradeiro utilizado pelo usuário no momento da escolha de uma fotografia – ainda que ele não faça isto conscientemente, com uma tabela na mão, como em nossas análises –, estaremos avaliando cada imagem sob esta ótica⁷⁰.

No sentido de avaliar melhor as questões apresentadas, tentemos nos colocar no papel de usuários; para tanto, levantamos algumas possibilidades, introduzindo alguns exemplos. Podemos escolher tal ou qual fotografia porque ela parece melhor que as outras segundo os CRITÉRIOS Estético/Artístico, De Verossimilhança/ Representacional e Ilustrativo, que serão detalhados a seguir.

Estético/Artístico → embora o belo e o harmonioso sejam conceitos um tanto abstratos, há uma condição plástica da obra (no nosso caso, a fotografia) em que ela é aceita – ou não – enquanto estética segundo o efeito que acaba suscitando quando de sua recepção e observação: trata-se de um tipo de julgamento de certas qualidades da imagem fotográfica, do resultado da distribuição dos componentes da fotografia no quadrilátero – formato usual – delimitador de seu conteúdo; este critério está ligado ao caráter de movimento e/ou escola de que faça parte o fotógrafo ou a fotografia, e pode dizer respeito a uma contextualização histórica.

A fotografia de Man Ray, a seguir, certamente poderia ser escolhida pelo enquadramento (a exclusão da cabeça, do rosto da modelo, sua identidade), pela composição (o gestual da mulher fotografada e as linhas formadas pela vestimenta) e/ou pela luminosidade (que causa um certo brilho na porção esquerda da fotografia e um contorno geral no corpo): tudo para expressar uma certa anatomia.

⁷⁰ Usaríamos dizer que o Uso está para o conteúdo informacional assim como o Critério está para a Dimensão Expressiva.



Anatomies, circa 1930, Album Photographs by Man Ray 1920-1934, p. 37.
<http://www.manray-photo.com/html/accueil/accueil-fr.html>, 17/10/2001.

De Verossimilhança/Representacional → uma fotografia pode representar melhor determinado conteúdo que outras; o usuário pode detectar um ou mais detalhes que a tornam mais significativa que as outras; uma fotografia escolhida entre muitas por sua verossimilhança com o referente seria aquela utilizada como prova ou evidência; por desempenhar melhor que as demais o papel de espelho do referente, por sua semelhança e analogia com o real, e por manter uma contigüidade física com o referente, configura-se como um ícone indicial ou um índice icônico (Schaeffer, 1996a) por excelência.

Composição, enquadramento e profundidade de campo são os pontos-chave desta próxima fotografia: mãe e filha compondo o fim da fila de “pessoas” de mãos dadas representam a realidade do que está contextualizado pela legenda: “Chinesa brinca com sua filhinha em escultura instalada no parque (...)”.



China, 3 de agosto de 2001 – Chinesa brinca com sua filhinha em escultura instalada no parque de Suzhou, cidade do leste da China. O país está começando a trabalhar a estética de algumas cidades, como parte de um programa nacional para preservação do meio ambiente.
Copyright© 1996 - 2001 [Terra Networks, S.A.](#) Todos os direitos reservados.

Ilustrativo → uma fotografia pode melhor servir como exemplo e/ou ornamento que outras. Diríamos que uma fotografia da Guerra no Afeganistão representa a própria Guerra no Afeganistão e que a fotografia de uma batalha qualquer ilustra um texto, por exemplo, sobre uma outra guerra ou mesmo sobre a Guerra do Afeganistão. A verossimilhança e a representação estariam para o DE Específico assim com a ilustração estaria para o DE Genérico.

Para ilustrar o que quer que seja, uma fotografia precisa trazer em sua composição aquilo que é o objeto a ser ilustrado ou um objeto/pessoa diretamente relacionado ao assunto a ser ilustrado. No exemplo seguinte, o foguete é este objeto; na sua ausência, teríamos somente dois homens vestidos de tal maneira que sua localização na Ásia se tornaria possível ou provável.



Torkham, 15 de outubro de 2001 - Soldado talibã pega de outro um foguete de propulsão ao atravessar a fronteira entre o Afeganistão e o Paquistão.

Copyright© 1996 - 2001 [Terra Networks, S.A.](http://www.terra.com.br/cgi-bin/index_frame/noticias/especial/terroreua/galerias.htm) Todos os direitos reservados.

http://www.terra.com.br/cgi-bin/index_frame/noticias/especial/terroreua/galerias.htm, 17/10/2001.

Avaliando a situação pelo uso que se fará da imagem fotográfica pesquisada é possível chegar a algumas outras conclusões. Os USOS podem ser Comercial, De Exposição/Publicação, Probatório, Didático/Científico e Pessoal/Familiar, como colocado a seguir.

Comercial → a imagem fotográfica será, de alguma forma, comercializada, seja em publicidade nos meios de comunicação ou divulgada dentro de um esquema de *marketing*. Ela deve ser convincente em termos de qualidade do produto ou situação que veicula. Nas relações de mercado, a imagem pode ser o início de um bom negócio. Para o uso comercial, a imagem não precisa ser, necessariamente, verossímil em termos de conteúdo, mas em termos da idéia que veicula. Um exemplo disto seria uma montagem fotográfica de alguém dormindo sobre nuvens numa propaganda de colchões. Uma imagem destinada a esta finalidade provavelmente seria escolhida prioritariamente segundo os critérios estético/artístico e/ou ilustrativo.

De Exposição/Publicação → este uso levará a fotografia a ser exibida ou publicada. Os motivos desta exibição/publicação podem ser: demonstrar uma produção artística, comemorar um evento, divulgar a documentação fotográfica de determinado acontecimento (com finalidade histórica e/ou científica), publicação em livro, jornal, revista, tese, vídeo, CD-ROM, entre outros possíveis. O uso de exposição, assim como o comercial, é de caráter temporário, e levaria mais em conta o critério estético/artístico para o caso, por exemplo, de uma exposição de arte. Uma exposição histórica ou científica, por sua vez, já levaria em consideração os critérios de verossimilhança/representacional e ilustrativo. O uso de publicação não será tão temporário, sobrevivendo a imagem enquanto sobreviver o veículo de publicação.

Probatório → no uso probatório a fotografia serve como prova ou evidência de um fato ou acontecimento, trazendo a certeza sobre uma verdade manifesta. A questão do estatuto probatório da imagem fotográfica modifica-se, em alguma medida, com o surgimento da imagem conceitual⁷¹; as fotografias digitais ou híbridas, criadas pelo computador e por programas a ele associados, vêm trazer consigo uma crise no caráter referencial da imagem fotográfica⁷². A recepção torna-se um momento de rendição para quem observa uma imagem nos dias atuais e o usuário se torna refém de mais uma informação que deve buscar: “esta fotografia é digital ou analógica?”. Tudo o que antes era verdade torna-se dúvida, já que um terceiro elemento veio se colocar no “casamento” do referente com a imagem fotográfica, alterando a relação do homem com a realidade no que diz respeito à recepção do conteúdo de uma fotografia. O uso probatório consideraria a verossimilhança/representatividade, em primeiro lugar.

Didático/Científico → o uso didático/científico diz respeito à utilização de

⁷¹ A arte conceitual é uma corrente artística surgida na década de 1960, que privilegia o conceito, a idéia (por oposição ao objeto em si); o artista recorre a associações que convidam à reflexão. No nosso caso, estamos nos referindo a fotografias digitais, a imagens híbridas ou virtuais.

⁷² O probatório, quando de acordo com protocolos perfeitamente estabelecidos, mantém-se, contudo, até com valor legal (exemplos: fotografias da polícia técnica e fotografias para multar motoristas por excesso de velocidade).

imagens fotográficas em aulas, palestras, seminários e apresentações similares, seja em suporte-papel ou através de projeção de diapositivos e mesmo por meio de registro eletrônico. Está relacionado às fotografias que são o objeto de estudo e pesquisa de determinada área do conhecimento, que pode ser de temática histórica, sociológica, biológica, antropológica, etc. Critérios importantes para este uso são o de verossimilhança/representacional e o ilustrativo. Dependendo da área de conhecimento (Arte, História, por exemplo), o critério estético/artístico é igualmente importante.

Pessoal/Familiar → esta categoria se refere a usuários interessados em fotografias que possam compor seu acervo pessoal ou seu álbum de família. O principal critério a ser levado em consideração neste uso é o De Verossimilhança/Representacional.

No quadro abaixo estão os cruzamentos entre USOS e CRITÉRIOS; nele estão resumidos os tipos de critérios de que o usuário pode lançar mão para escolher uma entre várias imagens recuperadas segundo o uso que irá fazer dela.

USOS CRITÉRIOS	Comercial	Exposição/ Publicação	Probatório	Didático/ Científico	Pessoal/ Familiar
Estético/ Artístico	X	X	—	○	○
De Verossimi- lhança/Repre- sentacional	*	○	X	X	X
Ilustrativo	X	○	—	X	—

X representa a aplicação do Critério segundo o Uso.

○ representa a aplicação do Critério segundo um “sub-uso”.

* É bom enfatizar que se pode empregar o critério De Verossimilhança/Representacional para a escolha de uma imagem para uso Comercial, mas isto não é regra geral (como parece acontecer com os demais critérios).

É interessante observar este quadro e constatar que:

- o critério estético/artístico é considerado para os usos comercial, de exposição/publicação e para alguns usos didáticos/científicos e pessoais/familiares;
- o critério de verossimilhança/representacional será importante para alguns tipos de uso de exposição/publicação e para os usos probatório, didático/científico e pessoal/ familiar, e não será importante para o uso comercial;
- o critério ilustrativo é considerado se a fotografia for utilizada comercialmente, para exposição/publicação (em alguns casos) ou com fins didáticos/científicos.

Pode ser que um pouco de cada critério seja empregado na escolha de imagens. É difícil determinar quanto de cada critério é utilizado em cada escolha. Os critérios imaginados como sendo utilizados pelo usuário são definidos por um certo modo de ler a imagem, de acordo com o objetivo que o move em determinada busca.

Um usuário de imagens só busca na fotografia a prova de uma resposta preconcebida se o uso que pretende fazer da mesma estiver na categoria probatória ou didática/científica de nosso quadro. Pensando no caminho inverso, o usuário pode encontrar nas imagens respostas que nem procurava e que acabam por se transformar no objeto ou mesmo hipótese de seu trabalho, dependendo, mais uma vez, do uso que está fazendo das imagens.

Ao buscar uma fotografia, o usuário pode estar procurando características de um espaço/tempo (usos quaisquer: comercial, de exposição, etc.), características de seu objeto de estudo (uso científico/didático), a prova de uma afirmação (uso probatório), um símbolo para uma idéia (uso comercial), etc.

Dependendo da finalidade da busca, ou seja, do uso que se fará da fotografia,

deverá ser considerada a prova de autenticidade da imagem recuperada (para os usos probatório e didático/científico, em especial).

Vejamos alguns exemplos partindo do CRITÉRIO de escolha da imagem na recepção, após a recuperação das informações imagéticas⁷³:



Bósnia, 3 de agosto de 2001 - Bósnios croatas estendem sua bandeira nacional em frente a uma cruz, colocada em homenagem aos mortos pelas lutas raciais, na vila de Ahmici. Um dia depois que o Tribunal Penal Internacional de Haia condenou um sérvio bósnio por genocídio, três muçulmanos bósnios são acusados nesta sexta-feira pelo mesmo tipo de crime.
Copyright© 1996 - 2001 [Terra Networks, S.A.](#) Todos os direitos reservados.

Supondo que o emprego do critério Estético/Artístico na escolha de uma imagem resulte na fotografia dos “Bósnios croatas estendem sua bandeira...”, segundo nosso quadro USO/CRITÉRIO, tal imagem estaria destinada aos usos Comercial e de Exposição/Publicação e a um “sub-uso” didático/científico.

De fato, tal fotografia foi usada numa publicação (Terra Networks). Com relação ao uso Comercial, ela talvez possa, sim, ser vendida; da mesma forma, pode ser utilizada com finalidade didática/científica numa aula sobre Geografia, por exemplo.

⁷³ Partindo do Critério, como veremos, a discussão fica viciada. Talvez isto se explique pelo fato do Critério ser uma variável menos objetiva que o Uso, sendo menos “controláveis” as avaliações que dele podemos fazer.



China, 3 de agosto de 2001 – Chinesa brinca com sua filhinha em escultura instalada no parque de Suzhou, cidade do leste da China. O país está começando a trabalhar a estética de algumas cidades, como parte de um programa nacional para preservação do meio ambiente. Copyright© 1996 - 2001 [Terra Networks, S.A.](#) Todos os direitos reservados.

Esta imagem da chinesa brincando com a filha, escolhida num acervo hipotético através do critérios De Verossimilhança/Representacional, pode ser destinada a qualquer tipo de uso presente em nosso quadro.

Vamos fazer, então, a análise partindo do USO que se fará da imagem fotográfica.

Seja a fotografia de divulgação do filme Planeta dos Macacos: trata-se de um claro e clássico caso de uso Comercial de uma fotografia. Para divulgarmos o filme através de uma fotografia, empregamos os seguintes critérios de escolha: Estético/Artístico (a fotografia precisa ter harmonia e qualidade) e Ilustrativo (precisa, igualmente, poder ser vista como um exemplo do filme).



PLANETA DOS MACACOS: NOVA VERSÃO. O clássico de 1968 ganhou uma releitura do diretor de Batman e estréia nos cinemas esta semana. Com Mark Wahlberg, Helena Bonham Carter e Tim Roth. Veja salas e horários. <http://www.guiasp.com.br/cinema/filmes>. 04/8/2001.

Vamos agora supor que estamos organizando uma exposição onde figurarão trabalhos do fotógrafo americano Duane Michals (nascido na Pensilvânia, em 18/02/1932) em que apareçam colagens e/ou intervenções de vários tipos nas imagens.



Primavera.

<http://www.pdn-pix.com/legends3/michals/15.html>, 30/10/2001.

A escolha da fotografia acima será presidida por todos os critérios, exceto pelo De Verossimilhança/Representacional, já que o conteúdo representado será uma colagem de referentes (entre outras possibilidades de intervenção).

Para o uso Probatório, tomemos um exemplo de imagem digital usada para controle de tráfego em rodovia. Neste caso, o critério estético/artístico é irrelevante.



<http://www.cosmo.com.br/frame.asp?page=http://www.autoban.com.br/>, 26/10/2001.

Suponhamos que seja necessário comprovar que os dois caminhões que aparecem próximos às placas estavam estacionados no acostamento de modo irregular: não há necessidade alguma de harmonia na fotografia, ou mesmo de ilustração ou arte. É necessário, sim, verossimilhança para que a imagem seja um reflexo de seu referente, sobre o qual incidirá o motivo da prova ou testemunho.

Para o uso Didático/Científico concorrem os critérios de verossimilhança/representacional e ilustrativo⁷⁴. Apresentamos como exemplo a fotografia da Guerra Civil norte-americana. Suponhamos que se trate de um diapositivo que será projetado durante um seminário sobre a referida guerra.



Guerra civil norte-americana. Localidade e data desconhecidas (entre 1860 e 1865). Equipe de ambulância demonstrando a remoção de soldados feridos no campo de batalha. http://lcweb2.loc.gov/cgi-bin/query/D?cwar:3:./temp/~pp_gq7j::, 29/11/2000.

Os critérios de escolha desta imagem devem ser necessariamente De Verossimilhança/Representacional e Ilustrativo, e facultativamente Estético/Artístico.

Para o uso pessoal/familiar, escolhemos como exemplo um retrato de Catherine Deneuve (a seguir): para sua família – ou mesmo para ela – será importante guardar tal fotografia e o principal critério é o de verossimilhança/representacional, que confere à fotografia a legitimidade de ser Catherine a retratada, independente de ser uma cena de sua vida real ou a cena de um filme.

⁷⁴ E, em casos especiais, o estético/artístico também.



Catherine Deneuve, atriz francesa, 1979.
<http://www.siegelproductions.ca/catherine.htm>, 17/10/2001.

É interessante notar, também, que alguns usos podem se mesclar: por exemplo, uma mesma imagem fotográfica será exposta e publicada, com a intenção de ser comercializada. Ou uma outra: será publicada nos anais científicos de determinada área do conhecimento com finalidade probatória. Alguns critérios, contudo, são estanques, como, por exemplo: para o uso comercial, o critério ilustrativo é absolutamente necessário; para o uso probatório, o critério de verossimilhança/ representacional é também absolutamente necessário.

Resultados da pesquisa de campo apontam para questões importantes relacionadas à nossa discussão. Perguntada a respeito das variáveis que atuam na escolha de uma imagem recuperada, uma bibliotecária respondeu o seguinte (ao que já incluímos, entre parênteses, nossos usos e critérios):

- objetivo da busca (uso);
- o tema, ou símbolos presentes na fotografia (critérios De Verossimilhança/Representacional e Ilustrativo);
- os detalhes, isto é, outras situações ou símbolos presentes em menor proporção (critério De Verossimilhança/Representacional, uso Probatório);
- a disposição dos elementos presentes na fotografia (critério Estético/Artístico);

- espaço (critérios De Verossimilhança/Representacional e Ilustrativo);
- tempo (critérios Estético/Artístico e De Verossimilhança/Representacional);
- autenticidade da imagem (uso Probatório, Didático/Científico e Pessoal/Familiar; critério De Verossimilhança/Representacional);
- condições físicas da fotografia relacionadas ao seu estado de conservação (usos quaisquer).

Destas variáveis, é importante ressaltar quais delas apontam para fatores relacionados à Dimensão Expressiva: o tema ou os símbolos presentes na fotografia, detalhes em menor proporção, disposição dos elementos na imagem e espaço e tempo representados têm a ver com a composição da fotografia, logo, com a Dimensão Expressiva⁷⁵.

Ainda com relação à Dimensão Expressiva, relacionamos os seguintes termos que aparecem nas respostas obtidas na pesquisa de campo: “elementos compositivos: cor, forma, enquadramento, luz”, “composição e enquadramento”, “qualidade técnica”, “efeito técnico” e “nitidez, foco, contraste” e até mesmo “Dimensão Expressiva” (poucos usaram esta última forma).

Nas perguntas sobre quais critérios o usuário utiliza para fazer a escolha de uma fotografia, a maior incidência de respostas recaiu sobre os critérios Estético/Artístico e De Verossimilhança/Representacional.

Para se referir ao critério Estético/Artístico, os entrevistados usaram os seguintes termos: “estética” (muitas vezes), “qualidade estética” (poucas vezes), “experiência estética” e “padrão estético”.

⁷⁵ Entretanto, ainda que uma imagem não possua qualquer particularidade expressiva é possível usá-la.

Para falar sobre o critério De Verossimilhança/Representacional, apareceram as seguintes expressões: “imagens adequadas ao tema/assunto/personagem tratado”, “tema”, “valor documental”, “dimensão documental”, “dimensão histórica”, “conteúdo temático” e “conteúdo informacional”.

Apareceram três expressões que, de início, tivemos alguma dificuldade em categorizar: são elas “ineditismo”, “originalidade” e “autenticidade” da imagem. Depois chegamos à conclusão de que eles também estão relacionados ao critério De Verossimilhança/Representacional, podendo a autenticidade estar ligada ao uso Probatório.

Enfim, há quem pense que o que preside a escolha final de uma fotografia é o quanto esta pode informar sobre determinado assunto, sobre o tema da pesquisa e que, no limite, o usuário de fotografias sempre leva em conta o conteúdo da fotografia, mesmo quando a qualidade da imagem não é boa.

Outros são da opinião que os usuários buscam informações específicas, mas que, diante das fotografias perdem os referenciais e são influenciados pela polissemia da imagem – e, pensamos nós, também pela Dimensão Expressiva. O usuário de um acervo fotográfico espera encontrar a imagem construída em sua mente. Não deve ocorrer de maneira consciente, mas o usuário é influenciado por estas questões que fogem um pouco dos domínios do racional, imagens e elementos compositivos que se relacionam com imagens mentais anteriores e particulares de cada um. Tanto uma coisa quanto outra dependem dos objetivos da pesquisa.

Outras vezes o usuário também se utiliza de critérios como estado de conservação e visibilidade da imagem fotográfica para fazer sua escolha a partir de imagens recuperadas numa busca.

Algumas vezes o responsável pelo atendimento precisa ajudar o usuário na

formulação da busca e, para tanto, ele acaba conhecendo um pouco do assunto no qual o usuário está interessado. É, portanto, fundamental que o atendimento ao usuário seja feito por alguém que conheça bem o acervo e que seja sensível aos tipos de pesquisas que mais comumente aparecem nos acervos fotográficos.

Para contribuir com estas aproximações, somamos nosso levantamento de Uso/Critério às estratégias comunicacionais de Schaeffer (1996a)⁷⁶.

CRITÉRIOS	Estratégias Comunicacionais de Schaeffer	Estados de Fato (Índice e Ícone)	Entidades (Temporalidade e Espacialidade)
Estético/ Artístico	- Mostração - Apresentação	Mais da ordem do Ícone	Mais da ordem da Espacialidade
De Veros-similhança/ Representacional	- Traço - Protocolo de Experiência - Descrição - Testemunho	Mais da ordem do Índice	Temporalidade e Espacialidade são igualmente importantes
Ilustrativo	- Descrição - Testemunho - Apresentação - Mostração	Índice e Ícone são igualmente importantes	Mais da ordem da Espacialidade

⁷⁶ Quadro na p. 84 deste trabalho.

USOS	Estratégias Comunicacionais De Schaeffer	Estados de Fato (Índice e Ícone)	Entidades (Temporalidade e Espacialidade)
Comercial	<ul style="list-style-type: none"> - Apresentação - Mostração 	Mais da ordem do Ícone	Mais da ordem da Espacialidade
Exposição/ Publicação	<ul style="list-style-type: none"> - Traço - Descrição - Apresentação - Mostração 	<ul style="list-style-type: none"> - Mais da ordem do Índice em termos de Temporalidade e Espacialidade - Mais da ordem do Ícone apenas em termos de Espacialidade 	<ul style="list-style-type: none"> - Temporalidade e Espacialidade são igualmente importantes com relação ao Índice - Só a Espacialidade é importante com relação ao Ícone
Probatório	<ul style="list-style-type: none"> - Traço - Protocolo de Experiência - Descrição - Testemunho 	Índice e Ícone são igualmente importantes	Mais da ordem da Espacialidade
Didático/ Científico	<ul style="list-style-type: none"> - Apresentação - Mostração - Traço - Protocolo de Experiência - Descrição - Testemunho 	<ul style="list-style-type: none"> - O Índice é importante em termos de Espacialidade e Temporalidade - O Ícone só é importante em termos de Espacialidade 	<ul style="list-style-type: none"> - Mais da ordem da Espacialidade tanto com relação ao Ícone quanto com relação ao Índice - Da ordem da Temporalidade somente com relação ao Índice

Pessoal/ Familiar	- Recordação - Rememoração - Mostração - Apresentação	Mais da ordem do Ícone	Temporalidade e Espacialidade são igualmente Importantes
------------------------------	--	---------------------------	---

Com relação aos três Critérios, Índice e Ícone têm importância contrabalançada; já a Temporalidade tem mais importância somente para o Critério De Verossimilhança/Representacional.

Com relação aos quatro Usos, o Ícone é importante apenas para o Uso Comercial e é importante para o uso Didático/Científico somente em termos da Espacialidade. O Índice é importante para o Uso de Exposição/Publicação, Probatório e Didático/Científico. A Espacialidade está presente em todos os Usos. A Temporalidade está mais presente nos Usos de Exposição/Publicação e Probatório.

Estes dois quadros demonstram em que medida os Usos e Critérios estão relacionados às Estratégias Comunicacionais de Schaeffer. Será importante observar que eles cobrem um espaço teórico que vai da produção da imagem – as estratégias de comunicação e suas entidades – à sua recepção – que, no caso da Documentação, é de extrema importância, principalmente quando se fala em recuperação, recepção, critério de escolha e uso da imagem.

No sentido de ressaltar de que maneira esta discussão se relaciona com a Dimensão Expressiva da imagem fotográfica, estabelecemos uma correlação entre os Critérios e Usos com algumas Variáveis dos Recursos Técnicos presentes na tabela da p. 91-92.

CRITÉRIOS	Estético/ Artístico	De Verossimilhança/ Representacional	Ilustrativo
Recursos Técnicos			
Efeitos Especiais	Comporta as variáveis: fotomontagem, estroboscopia, alto-contraste, truagens, esfumação, etc.	Não comporta variáveis de efeitos especiais	Comporta as variáveis: fotomontagem, estroboscopia, alto-contraste, truagens, esfumação, etc.
Ótica	Comporta as variáveis: uso de objetivas (<i>fish-eye</i> , lente normal, grande-angular, teleobjetiva, etc.), uso de filtros (infravermelho, ultravioleta, etc.), etc.	Comporta a variável: uso de objetivas (lente normal, grande-angular, teleobjetiva, etc.), etc.	Comporta as variáveis: uso de objetivas (<i>fish-eye</i> , lente normal, grande-angular, teleobjetiva, etc.), uso de filtros (infravermelho, ultravioleta, etc.), etc.
Tempo de Exposição	Comporta as variáveis: instantâneo, pose, longa exposição, etc.	Comporta as variáveis: instantâneo, pose, longa exposição, etc.	Comporta as variáveis: instantâneo, pose, longa exposição, etc.
Luminosidade	Comporta as variáveis: luz diurna, luz noturna, contraluz, luz artificial (<i>flash</i> , <i>spot</i> , rebatedor, etc.), etc.	Comporta as variáveis: luz diurna, luz noturna, contraluz, luz artificial (<i>flash</i> , <i>spot</i> , rebatedor, etc.), etc.	Comporta as variáveis: luz diurna, luz noturna, contraluz, luz artificial (<i>flash</i> , <i>spot</i> , rebatedor, etc.) etc.

Enquadramento	Comporta as variáveis: enquadramento do objeto fotografado (vista parcial, vista geral, etc.), enquadramento de seres vivos (plano geral, médio, americano, <i>close</i> , detalhe), etc.	Comporta as variáveis: enquadramento do objeto fotografado (vista parcial, vista geral, etc.), enquadramento de seres vivos (plano geral, médio, americano, <i>close</i> , detalhe), etc.	Comporta as variáveis: enquadramento do objeto fotografado (vista parcial, vista geral, etc.), enquadramento de seres vivos (plano geral, médio, americano, <i>close</i> , detalhe), etc.
Posição de Câmera	Comporta as variáveis: câmara alta, câmara baixa, vista aérea, vista submarina, vista subterrânea, microfotografia eletrônica, distância focal (fotógrafo/objeto), etc.	Comporta as variáveis: câmara alta, câmara baixa, vista aérea, vista submarina, vista subterrânea, microfotografia eletrônica, distância focal (fotógrafo/objeto), etc.	Comporta as variáveis: câmara alta, câmara baixa, vista aérea, vista submarina, vista subterrânea, microfotografia eletrônica, distância focal (fotógrafo/objeto), etc.
Composição	Comporta as variáveis: retrato, paisagem, natureza morta, etc.	Comporta as variáveis: retrato, paisagem, natureza morta, etc.	Comporta as variáveis: retrato, paisagem, natureza morta, etc.

Profundidade de Campo	Comporta as variáveis: com profundidade (todos os campos fotográficos nítidos: diafragma mais fechado), sem profundidade (o campo de fundo sem nitidez: (diafragma mais aberto)	Comporta as variáveis: com profundidade (todos os campos fotográficos nítidos: diafragma mais fechado), sem profundidade (o campo de fundo sem nitidez: (diafragma mais aberto)	Comporta as variáveis: com profundidade (todos os campos fotográficos nítidos: diafragma mais fechado), sem profundidade (o campo de fundo sem nitidez: (diafragma mais aberto)
------------------------------	---	---	---

Neste cruzamento Critérios X Recursos Técnicos, o que é importante notar é que o critério De Verossimilhança/Representacional não comporta alguns recursos técnicos, como, por exemplo, quaisquer efeitos especiais ou recursos óticos que alterem a imagem de modo que não se saiba ou que se dificulte o reconhecimento do referente da fotografia.

USOS	Comercial	Exposição/ Publicação	Probatório	Didático/ Científico	Pessoal/ Familiar
Recursos Técnicos					
Efeitos Especiais	Comporta as variáveis: foto-montagem, estroboscopia, alto-contraste, trucagens, esfumação, etc.	Comporta as variáveis: fotomontagem, estroboscopia, alto-contraste, trucagens, esfumação, etc.	Não comporta variáveis de efeitos especiais.	Comporta as variáveis (com prováveis limitações): foto-montagem, estroboscopia, alto-contraste, esfumação, etc.	Comporta as variáveis: fotomontagem, estroboscopia, alto-contraste, trucagens, esfumação, etc.
Ótica	Comporta as variáveis: uso de objetivas (<i>fish-eye</i> , lente normal, grande-angular, teleobjetiva, etc.), uso de filtros (infravermelho, ultravioleta, etc.), etc.	Comporta as variáveis: uso de objetivas (<i>fish-eye</i> , lente normal, grande-angular, teleobjetiva, etc.), uso de filtros (infravermelho, ultravioleta, etc.), etc.	Comporta as variáveis: uso de objetivas (<i>fish-eye</i> , lente normal, grande-angular, teleobjetiva, etc.), etc.	Comporta as variáveis: uso de objetivas (<i>fish-eye</i> , lente normal, grande-angular, teleobjetiva, etc.), uso de filtros (infravermelho, ultravioleta, etc.), etc.	Comporta as variáveis: uso de objetivas (<i>fish-eye</i> , lente normal, grande-angular, teleobjetiva, etc.), uso de filtros (infravermelho, ultravioleta, etc.), etc.

Tempo de Exposição	Comporta as variáveis: instantâneo, pose, longa exposição, etc.	Comporta as variáveis: instantâneo, pose, longa exposição, etc.	Comporta as variáveis: instantâneo, pose, longa exposição, etc.	Comporta as variáveis: instantâneo, pose, longa exposição, etc.	Comporta as variáveis: instantâneo, pose, longa exposição, etc.
Luminosidade	Comporta as variáveis: luz diurna, luz noturna, contraluz, luz artificial (<i>flash</i> , <i>spot</i> , rebatedor, etc.), etc.	Comporta as variáveis: luz diurna, luz noturna, contraluz, luz artificial (<i>flash</i> , <i>spot</i> , rebatedor, etc.), etc.	Comporta as variáveis: luz diurna, luz noturna, contraluz, luz artificial (<i>flash</i> , <i>spot</i> , rebatedor, etc.), etc.	Comporta as variáveis: luz diurna, luz noturna, contraluz, luz artificial (<i>flash</i> , <i>spot</i> , rebatedor, etc.), etc.	Comporta as variáveis: luz diurna, luz noturna, contraluz, luz artificial (<i>flash</i> , <i>spot</i> , rebatedor, etc.), etc.
Enquadramento	Comporta as variáveis: enquadramento do objeto fotografado (vista parcial, vista geral, etc.), enquadramento de seres vivos (plano geral, médio, americano, <i>close</i> , detalhe), etc.	Comporta as variáveis: enquadramento do objeto fotografado (vista parcial, vista geral, etc.), enquadramento de seres vivos (plano geral, médio, americano, <i>close</i> , detalhe), etc.	Comporta as variáveis: enquadramento do objeto fotografado (vista parcial, vista geral, etc.), enquadramento de seres vivos (plano geral, médio, americano, <i>close</i> , detalhe), etc.	Comporta as variáveis: enquadramento do objeto fotografado (vista parcial, vista geral, etc.), enquadramento de seres vivos (plano geral, médio, americano, <i>close</i> , detalhe), etc.	Comporta as variáveis: enquadramento do objeto fotografado (vista parcial, vista geral, etc.), enquadramento de seres vivos (plano geral, médio, americano, <i>close</i> , detalhe), etc.

Posição de Câmera	Comporta as variáveis: câmara alta, câmara baixa, vista aérea, vista submarina, vista subterrânea, microfotografia eletrônica, distância focal (fotógrafo/objeto), etc.	Comporta as variáveis: câmara alta, câmara baixa, vista aérea, vista submarina, vista subterrânea, microfotografia eletrônica, distância focal (fotógrafo/objeto), etc.	Comporta as variáveis: câmara alta, câmara baixa, vista aérea, vista submarina, vista subterrânea, microfotografia eletrônica, distância focal (fotógrafo/objeto), etc.	Comporta as variáveis: câmara alta, câmara baixa, vista aérea, vista submarina, vista subterrânea, microfotografia eletrônica, distância focal (fotógrafo/objeto), etc.	Comporta as variáveis: câmara alta, câmara baixa, vista aérea, vista submarina, vista subterrânea, microfotografia eletrônica, distância focal (fotógrafo/objeto), etc.
Composição	Comporta as variáveis: retrato, paisagem, natureza morta, etc.	Comporta as variáveis: retrato, paisagem, natureza morta, etc.	Comporta as variáveis: retrato, paisagem, natureza morta, etc.	Comporta as variáveis: retrato, paisagem, natureza morta, etc.	Comporta as variáveis: retrato, paisagem, natureza morta, etc.

Profundidade de Campo	Comporta as variáveis: com profundidade (todos os campos fotográficos nítidos: diafragma mais fechado), sem profundidade (o campo de fundo sem nitidez: diafragma mais aberto)	Comporta as variáveis: com profundidade (todos os campos fotográficos nítidos: diafragma mais fechado), sem profundidade (o campo de fundo sem nitidez: diafragma mais aberto)	Comporta as variáveis: com profundidade (todos os campos fotográficos nítidos: diafragma mais fechado), sem profundidade (o campo de fundo sem nitidez: diafragma mais aberto)	Comporta as variáveis: com profundidade (todos os campos fotográficos nítidos: diafragma mais fechado), sem profundidade (o campo de fundo sem nitidez: diafragma mais aberto)	Comporta as variáveis: com profundidade (todos os campos fotográficos nítidos: diafragma mais fechado), sem profundidade (o campo de fundo sem nitidez: diafragma mais aberto)
------------------------------	--	--	--	--	--

Da mesma forma, no cruzamento Usos X Recursos Técnicos, o uso Probatório não comporta quaisquer efeitos especiais ou recursos óticos que alterem a imagem de modo que não se saiba ou que se dificulte o reconhecimento do referente da imagem, impossibilitando o uso que se espera fazer da fotografia.

Para finalizar, escolhemos três imagens com o mesmo conteúdo informacional com o intuito de exemplificar como a Dimensão Expressiva influencia na escolha da imagem. As fotografias a seguir possuem um mesmo conteúdo informacional mas a Dimensão Expressiva de cada uma é diferente.



Trata-se de um conjunto de três retratos da escritora americana Susan Sontag, um deles já escolhido por nós para dar um exemplo sobre legenda (p. 60). Escolhemos a terceira destas três fotografias pelos seguintes motivos: por causa da dimensão (é a maior das três), pela cor (procurávamos uma imagem colorida), pela composição e pelo enquadramento (precisávamos dela sentada junto a uma mesa de trabalho) e pela nitidez (a fotografia menor chega a estar tremida ou embaçada).

Talvez o único detalhe destes critérios que mescla Dimensão Expressiva com conteúdo informacional seja o fato da escritora aparecer aparelhada com os instrumentos de seu ofício na fotografia escolhida, o que só vem corroborar a tese de que imagem = conteúdo informacional + dimensão expressiva (Smit, 1996).

A Dimensão Expressiva introduz critérios para selecionar imagens com conteúdos próximos ou idênticos, ou seja, a Dimensão Expressiva serve para refinar a busca, introduzindo modificadores com relação ao conteúdo informacional.

CONCLUSÃO

“A condição epistemológica da ciência repercute-se na condição existencial dos cientistas. Afinal, se todo o conhecimento é auto-conhecimento, também todo o desconhecimento é auto-desconhecimento.” Boaventura Sousa Santos (Santos, 1996, p. 58)

Sob alguns aspectos, a informação – tão dinâmica, veloz e capaz de atravessar espaço e tempo de maneira às vezes admirável – é algo inerte, no sentido de que quem a recebe pode não fazer coisa alguma com ela. Os indivíduos podem deixar de transformar a informação em conhecimento, de lhe descobrir o sentido e o significado, relegando-a à simples categoria de dado.

A informação que nos interessou analisar no âmbito deste trabalho é aquela que já tenha sido registrada, ou seja, para nós é importante a informação documentada e os processos de organização da mesma (a Documentação).

Mais que isto, tal informação – registrada em algum suporte – deve fazer parte do acervo de alguma instituição, que a coletou segundo um consenso a respeito da utilidade desta informação, que deverá, então, ser conservada num suporte e ter seu conteúdo informacional – e sua Dimensão Expressiva – tratado, disponibilizado e difundido.

Entretanto, não é no emissor e na mensagem que se completam os objetivos da Ciência da Informação, que são organizar, comunicar e dar a conhecer a informação. Cabe ao receptor transformar a informação em conhecimento e estar imbuído de uma certa disposição epistemológica e, assim, potencialmente, gerar outras informações.

Estas qualidades do receptor, usuário de instituições coletoras de informação, são igualmente importantes e necessárias na compreensão da descrição e da

representação que se faz dos documentos no processo de documentação da informação, de suas regras e procedimentos.

Todo este caminho que a informação percorre deve ter em paralelo uma outra pista: a contextualização do conteúdo do documento, sem o que a informação não terá ou perderá sentido. O contexto aciona toda uma rede semântica que vai conectar outros fios em sua malha para produzir mais alcance do conhecimento assim obtido.

O aporte da Lingüística a todas estas questões sobre Análise Documentária de textos e de fotografias é indiscutível. Contudo, a Lingüística está restrita à linguagem articulada, e as questões do signo fotográfico e da expressão do conteúdo das imagens fotográficas requerem um outro viés de análise. Sob este aspecto, a Semiótica, a ciência que estuda os signos em sua totalidade (imagens, gestos, vestuários, ritos, etc.) apareceu como uma opção promissora. Já que para a Análise Documentária de textos se utiliza a Lingüística, para a Análise Documentária de Imagens Fotográficas nos propusemos a usar a Semiótica.

A Análise Documentária de Imagens Fotográficas tem como grande finalidade facilitar o acesso não a um maior número de imagens, mas às imagens que melhor atendam às necessidades do usuário.

Certamente não é 100% dos profissionais da informação que têm consciência de que os problemas da Análise Documentária de Fotografias são específicos. As necessidades específicas que surgem durante o diálogo entre um banco de imagens e o profissional da informação não são atendidas simplesmente pela resposta que um oferece ao outro. Uma reflexão mais geral e anterior sobre este momento se faz necessária.

Esta é uma abordagem da polissemia da imagem e da dificuldade de escolha do grau de atenção que se pode aplicar a um detalhe ou outro de uma imagem que se apresenta para análise. Qualquer detalhe que se privilegie terá uma série de seus

pares preteridos, já que qualquer indexação é seleção.

Talvez a Análise Documentária de Imagens Fotográficas não necessite de uma revisão e de reformulações tão profundas nos seus métodos e técnicas – como imaginávamos ao iniciar este trabalho – mas o contato com os acervos e com os profissionais da informação nos fez pensar que é preciso transformar o modo de uso que se faz, atualmente, no Brasil, das técnicas existentes e/ou conhecidas.

Ficou evidenciado, no contato com as instituições brasileiras – pela grande expectativa referente aos resultados que se poderia obter –, que os acervos fotográficos necessitam adotar, esclarecer ou reformular métodos de Análise Documentária de Fotografias.

E, indo ao encontro da adoção, do esclarecimento e da reformulação acima mencionados, temos a impressão que a saída pela indicialidade, pela análise do referente e da Dimensão Expressiva da imagem foram prolíficas.

O objetivo central – discutir a Análise Documentária de Imagens Fotográficas à luz da Ciência da Informação e da Documentação e proceder a uma reflexão semiótica, visando a examinar e experimentar possibilidades para o processo de tratamento e recuperação da informação contida em tais documentos – foi perseguido constantemente e deu toda a tônica e o ritmo das análises presentes neste trabalho.

Foram apresentadas várias etapas e algumas possibilidades de análise de fotografias – sejam estas pertencentes a qualquer tipo de acervo – aproveitando os métodos e técnicas de Análise Documentária já consagrados aos textos, bem como a fundamental colaboração de Sara Shatford Layne sobre indexação de imagens.

Se a Análise Documentária de Imagens Fotográficas precisa de fontes de contextualização, foram igualmente úteis as observações acerca da relação visualidade/escrita, especialmente a importância e a função da legenda. Isto para

não falar do texto escrito que é resultado do próprio processo de Análise Documentária.

Ainda sobre a legenda, outra conclusão relevante é que a sua função não é conferir legitimidade à fotografia, mas contextualizar a tomada fotográfica, identificando pessoas, fatos, lugares, datas e características do que foi fotografado. Em suma, a função da legenda é fornecer dados para responder a respeito DE que é especificamente uma imagem fotográfica.

Uma abordagem mais direta da Semiótica, ainda que promettesse ser inovadora dentro das análises propostas, não se tornou um instrumento que solucionasse os principais questionamentos e as maiores dúvidas. Entretanto, representou um caminho que nos facilitou a compreensão do caráter nem sempre classificável da fotografia como símbolo (nem toda imagem é um símbolo) e, conseqüentemente, tirou o foco do fato do significado de uma imagem ser sempre simbólico (o SOBRE nem sempre é simbólico).

A Semiótica mostrou-se eficaz dentro de alguns dos objetivos propostos, uma vez que legitima, através da noção de índice, a necessidade e o efeito do real (o registro do referente) do documento fotográfico; contudo, ela representou apenas um meio para se chegar a outras conclusões mais fundamentais da Análise Documentária de Imagens Fotográficas.

A saída pelo símbolo (significado simbólico da imagem) não existe para toda e qualquer imagem, mas toda imagem tem uma técnica (embora nem toda imagem se diferencie graças a uma Dimensão Expressiva); ela faz parte do dispositivo fotográfico, sem o qual não existe fotografia.

A Semiótica propõe pensar a imagem como Ícone (como espelho da realidade: representação por semelhança em que há uma relação de analogia entre a imagem e seu referente), Índice (imagem como vestígio, indício, registro da realidade: representação por conexão/contigüidade física entre a imagem e o

referente) e Símbolo (imagem sobre a qual recaem elementos tais como ideologia, cultura, sociedade, estética e até mesmo técnica: trata-se de uma representação por convenção).

Segundo o que foi apresentado, temos que, ao índice icônico (ou ícone indicial) de Schaeffer (1996a) estão relacionadas a importância e a função do referente (que remete a conteúdos e significados).

Para efeitos de Análise Documentária, a ênfase recai sobre o índice icônico (ou ícone indicial) e as concepções de DE Genérico, DE Específico e SOBRE de Shatford Layne englobam todos os aspectos da mesma.

Ao conseguirmos avançar nesta direção e introduzir a perspectiva da Dimensão Expressiva das imagens na Análise Documentária de Fotografias, possibilitamos um levantamento de palavras-chave que se coaduna melhor aos anseios dos usuários de imagens.

Outra contribuição da Semiótica está relacionada às observações sobre a importância do referente fotográfico enquanto elemento fundador do caráter indicial de toda fotografia. Dada a relevância do referente fotográfico, a ele está relacionado o conteúdo informacional. Também a Dimensão Expressiva está relacionada ao referente, mas a ligação se estabelece pela forma (dada pela técnica) como o referente é representado (na composição, por exemplo).

O referente modifica a imagem; o referente causa a imagem. É na relação da fotografia com seu referente que reside toda a novidade, a especialidade e o divisor de águas da fotografia. Esta conexão física da imagem com o referente é o dado único e suficiente da confiança e da intimidade que se pode criar com a imagem fotográfica; ela representa contiguamente a nós mesmos e ao mundo, guardando uma memória concreta e segura, aderindo-nos à sua existência.

Tudo o que existe, então, é um índice em potencial; todo o mundo real pode

ser referente: basta ser fotografado. Tudo o que é real terá e manterá conexão física com sua representação, com seu signo.

As imagens fotográficas da era digital podem apresentar, é certo, referentes inexistentes, criados através da manipulação eletrônica de fotografias e da operação com fractais, mas tendo a figuração do real como sua obsessão – como apontou Dubois em entrevista a Scachetti (2000).

O modelo de Smit (1996), segundo o qual Imagem = Conteúdo Informacional + Dimensão Expressiva foi o ponto de chegada de nossas análises e permitiu completar todo o ideário de Shatford Layne relativo à afirmação de que toda imagem pode ser genericamente DE alguma coisa, especificamente DE alguma coisa e SOBRE alguma coisa.

O que a fotografia expressa e como ela expressa o que quer que seja é o ponto crucial de nossa proposta: a resposta a estas perguntas, quando transformada em palavras-chave, é o principal diferencial que o usuário busca (até sem saber, por vezes) na pesquisa de fotografias. E depois da recepção da imagem na recuperação dentro de um sistema, o que norteia a escolha final é justamente a Dimensão Expressiva fotográfica. O conteúdo informacional está para a busca/recuperação/recepção (USO) assim como a Dimensão Expressiva da fotografia está para a escolha final do usuário (CRITÉRIO).

Ou seja: a Dimensão Expressiva vem se justapor ao conteúdo informacional, geralmente funcionando como um filtro na busca de imagens. Dificilmente alguém busca uma imagem porque esteja enquadrada em plano americano, por exemplo, mas busca a imagem de Fulano em plano americano (e, portanto, não a imagem de Fulano em *close...*).

Observando estas possibilidades e dando prosseguimento às nossas reflexões a respeito da recepção de documentos fotográficos a partir do resultado de determinada busca dentro de um sistema de recuperação de informações,

procuramos tecer algumas considerações a respeito.

As metodologias de análise conhecidas – notadamente a importante contribuição de Shatford Layne – abordam a faceta **o que** a fotografia mostra. A ênfase no conteúdo da imagem conduz a análises sobre o referente fotográfico e à importância da indicialidade e do caráter testemunhal presentes no documento fotográfico.

Entretanto, queremos crer que o usuário de acervos fotográficos não se concentra apenas naquilo que a fotografia traz como conteúdo, mas na maneira como este conteúdo é expresso, **como** ele aparece enquanto registro imagético.

Podemos, por exemplo, através do termo *miséria infantil* encontrar um conjunto de fotografias. Entretanto, como escolher a fotografia que, para nós, enquanto usuários, melhor expressa o conteúdo *miséria infantil*? Serão observados elementos da imagem que nada mais são que sua Dimensão Expressiva (tais como vestimenta, magreza, sujeira, olhar, etc.). Conseguimos, enquanto usuários, várias fotografias de *miséria infantil*, mas apenas uma delas deve ser escolhida. O que vai presidir a decisão? Talvez aquele *Punctum* preconizado por Barthes e que, embora perfeitamente subjetivo, pode ser percebido.

Podemos partir de uma análise da técnica e buscar o melhor enquadramento, aquele que centralizou a criança no retângulo do negativo. E se, contudo, o olhar do menino daquela outra fotografia tiver mais “fome”, ainda que ele esteja quase no extra-campo fotográfico? E se a crueza daquele olhar estiver acentuado por uma incidência de luz natural proveniente do lado oposto da imagem e isto for decisivo para a escolha final?

Rodríguez (1998), no artigo *Sobre a iconoteca inteligente*, discute o fato de um sistema incorporar algumas decisões do usuário como critério de indexação⁷⁷. Aquele que organiza um acervo tem a difícil tarefa de antecipar algumas questões que serão feitas ao sistema, ou seja, fazer com que os critérios para escolha da imagem pelo usuário possam ser abstraídos num sistema de organização e indexação. Rodríguez fala da inserção de uma resposta aleatória na lista de resultados que o sistema devolve, para que, caso uma dessas respostas "sem critério" seja aceita pelo usuário, o sistema possa "aprender" uma nova associação, inscrevendo-se numa tendência muito atual da Ciência da Informação, ao propor sistemas de recuperação da informação "inteligentes".

Há alguns inconvenientes que um sistema deste tipo acarretaria. Para lembrar um deles: esta indiscutível flexibilidade e versatilidade do sistema, em pouco tempo poderá fazer com que uma gama muito grande de termos remeta a uma gama infinita de imagens, fazendo com que o sistema de recuperação de informações perca uma de suas principais utilidades: ser pontual e preciso naquilo que oferece ao usuário. De um extremo a outro talvez tenhamos passado, sem notar, pelo meio-termo, ao qual, então, devemos buscar.

⁷⁷ A Inteligência Artificial mantém uma forte interface com as pesquisas sobre recuperação da informação, quando esta é mediada pela tecnologia (ver Cunha e Kobashi, 1991). Rodríguez trouxe para as iconotecas a discussão da Inteligência Artificial, que ainda não apresenta muitos resultados práticos, mas que tem trabalhado no sentido de minorar muitos dos problemas aqui apontados.

BIBLIOGRAFIA

- ACERVO. Revista do Arquivo Nacional, v. 6, n. 1/2 (Número sobre Fotografia). Rio de Janeiro: Ministério da Justiça/Arquivo Nacional, jan./dez. 1993.
- ADAM, Jean-Michel. Pour une pragmatique linguistique et textuelle. In: REICHLER, C. L'interprétation des textes. Paris: Ed. de Minuit, 1989, p. 183-222.
- ALEGRE, Maria Sylvia Porto. Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual. In: FELDMAN-BIANCO, Bela, LEITE, Míriam L. M. (org.). Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais. Campinas: Papyrus, 1998, p. 75-112.
- ALVARENGA, Alexandre C. O mundo nos detalhes do cotidiano: aspectos teóricos da gênese e da significação na fotografia documentária. Campinas, 1994. Dissertação (mestrado) – Instituto de Artes, UNICAMP.
- ANAIS do Museu Paulista: História e cultura material. São Paulo, v. 2, jan./dez. 1994.
- ANDREEWSKI, Alexandre. Indexação automática baseada em métodos lingüísticos e estatísticos e sua aplicabilidade à Língua Portuguesa. Ciência da Informação, Brasília, v. 12, n. 1, p. 61-73, 1983.
- AREAN, Olga, CRIADO, María Inés. Organización y creación de un archivo fotografico desde sus inicios. In: Encuentro Nacional para la Recuperación y Conservación de la Memoria Visual, I, 1995, Buenos Aires. Primer Encuentro Nacional para la Recuperación y Conservación de la Memoria Visual. Buenos Aires: 1995, p. 30-34.
- ARMITAGE, L. H., ENSER, P. G. B. Analysis of user need in image archives. Journal of Information Science, v. 23, n. 4, p. 287-299, 1997.
- AUMONT, Jacques. A imagem. 2ª edição. Campinas: Papyrus, 1995. (Ofício de Arte e Forma).
- BAETENS, Jan. Des mots dans la photographie. Conséquences, n. 4, p. 63-74, 1984.
- BAETENS, Jan. Du roman-photo. Mannheim: Medusa-Médias/Paris: Les Impressions Nouvelles, 1992.

- BANN, Stephen. As invenções da História: ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: UNESP, 1994. Visões do passado: reflexões sobre o tratamento dos objetos históricos e museus de História, p. 153-180. (Biblioteca Básica).
- BARBOSA, Elza M. D. Até onde a análise fotográfica pode ser técnica e objetiva? Íris, São Paulo, n. 358, p. 20-24, 1983.
- BARBOSA, Wilmar V. Tempos pós-modernos. In: LYOTARD, J.-F. O pós-moderno. 3ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988, p. vii-xiii.
- BARRETO, Aldo A. A questão da informação. São Paulo em Perspectiva, São Paulo, v. 8, n. 4, p. 3-8, 1994.
- BARROS, Diana L. P. Teoria do discurso: fundamentos semióticos. São Paulo: Atual, 1988.
- BARTHE, Christine. De l'échantillon au corpus, du type a la personne. Journal des Anthropologues, Paris, n. 80-81, p. 71-90, 2000.
- BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTLETT, Nancy. Diplomatics for photographic images: academic exoticism? American Archivist, v. 59, p. 486-494, 1996.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, s.d., p. 121-128.
- BECEYRO, Raul. Ensayos sobre fotografía. Cidade do Mexico: Arte y Libros, 1978.
- BEGHTOL, Clare. Bibliographic classification theory and text linguistics: aboutness analysis, intertextuality, and the cognitive act of classifying documents. Journal of Documentation, v. 42, n. 2, p. 84-113, 1986.
- BELKIN, N. J. Information concepts for information science. Journal of Documentation, v. 34, n. 1, p. 55-85, 1978.
- BELKIN, N. J., ROBERTSON, S. E. Information science and the phenomenon of information. Journal of the American Society for Information Science, v. 27, n. 4, p. 197-204, 1976.
- BELLOTTO, Heloísa L. Arquivos permanentes: tratamento documental. São Paulo:

- T. A. Queiroz, 1991.
- BELLOTTO, Heloísa L. Perspectivas do profissional da informação para o século XXI. São Paulo, 1996. Trabalho Apresentado ao VII Encontro de Arquivos Catarinenses, 1996, Florianópolis.
- BELLOUR, Raymond. The power of words, the power of images. Camera Obscura, n. 24, p. 7-9, 1990.
- BENJAMIN, Walter. Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1987a. (Obras Escolhidas, 1).
- BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987b. (Obras Escolhidas, 2).
- BESSER, Howard. Visual access to visual images: the UC Berkeley Image Database Project. Library Trends, v. 38, n. 4, p. 787-798, 1990.
- BLAIR, D. C. Langage and representation in information retrieval. Amsterdam: Elsevier, 1990.
- BLAIR, D. C. Information retrieval and the philosophy of language. The Computer Journal, v. 35, n. 3, p. 200-207, 1992.
- BLÉRY, Ginette. La mémoire photographique. Interphotothèque, n. 41, p. 9-33, 1981.
- BOUCHE, Richard. Ciência da informação: ciência da forma. Ciência da Informação, Brasília, v. 17, n. 2, p. 99-104, 1988.
- BOUGNOUX, Daniel. Aquém do corte semiótico. Imagens, Campinas: UNICAMP, n. 7, p. 40-42, mai./ago. 1996.
- BRANDÃO, Ana Maria L., LEME, Paulo T. R. D. P. Documentação especial em arquivos públicos. Acervo, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 51-59, jan./jun. 1986.
- BRANDÃO, Ana Maria de L., LISSOVSKY, Maurício, LOBO, Lúcia L. A fotografia como fonte histórica: a experiência do CPDOC. Acervo, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, 39-52, jan./jun. 1987.
- BRIET, S. Qu'est que la documentation? Paris: Editions Documentaires Industrielles et Techniques, 1951.
- BUCKLAND, Michael K. Information and information systems. New York:

- Greenwood, 1991a.
- BUCKLAND, Michael K. Information as thing. Journal of the American Society for Information Science, v. 42, n. 5, p. 351-360, 1991b.
- BURKE, Peter (org.). A escrita da História: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992. (Biblioteca Básica).
- BUYSSENS, Eric. Semiologia e comunicação lingüística. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1972.
- CADERNOS de Antropologia e Imagem. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem, n. 8 (Sobre acervos e coleções de imagens). Rio de Janeiro: UERJ/NAI, 1995.
- CAMARGO, Ana Maria A., BELLOTTO, Heloísa L. Dicionário de terminologia arquivística. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros/Secretaria de Estado da Cultura, 1996.
- CAMARGO, Ana Maria A. Conservação: os novos arquivos e a formação dos arquivistas. Arquivo: Boletim Histórico e Informativo, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 7-9, 1989.
- CAMARGO, Célia, LOBO, Lúcia. A pesquisa histórica e as fontes não convencionais. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 20, p. 51-53, 1984.
- CAMPOS, Maria Luíza A. Linguagem documentária: teorias que fundamentam sua elaboração. Niterói: EDUFF, 2001.
- CANADA. National Archives of Canada. Managing audio-visual records in the Government of Canada. Ontario, 1996.
- CARNEIRO, Marília V. Diretrizes para uma política de indexação. Revista da Escola de Biblioteconomia, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 221-241, 1985.
- CARVALHO, A. M. de F. Fotografia como fonte de pesquisa: histórico, registro, arranjo, classificação e descrição. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória/Museu Imperial, 1986.
- CARVALHO, Vânia C. A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. In: FABRIS, Annateresa (org.). Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: EDUSP, 1991, p. 199-231. (Texto e Arte, 3).
- CASTRO, E. M. de Melo e. O fim visual do século XX & outros textos críticos. São Paulo: EDUSP, 1993.

- CENTRE National de la Photographie. Duane Michals. Paris: Centre National de la Photographie/Ministère de la Culture et de la Communication, 1983. (Col. Photo Poche. 12).
- CENTRO de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Procedimentos técnicos adotados para a organização de arquivos privados. Rio de Janeiro: CPDOC, 1994.
- CENTRO de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Metodologia de organização de arquivos pessoais: a experiência do CPDOC. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- CHAUMIER, Jacques. Indexação: conceito, etapas e instrumentos. Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação, São Paulo, v. 21, n. 1/2, p. 63-79, 1988.
- CINTRA, Anna Maria M. Elementos de Lingüística para estudos de indexação. Ciência da Informação, Brasília, v. 12, n. 1, p. 5-22, 1983.
- CINTRA, Anna Maria M. Estrutura textual (texto preliminar), 1999a. (Mimeo).
- CINTRA, Anna Maria M. Texto e discurso em análise documentária (texto provisório), 1999b. (Mimeo).
- CINTRA, Anna Maria M. et al. Para entender as linguagens documentárias. São Paulo: Pólis/APB, 1994. (Palavra Chave, 4).
- COELHO Neto, José Teixeira. Semiótica, informação e comunicação. São Paulo: Perspectiva, 1983. (Debates, 168).
- COHEN, Diana M. O consumidor da informação documentária: o usuário de sistemas documentários visto sob a lente da análise documentária. São Paulo, 1995. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, USP.
- COLLISON, R. L. Índices e indexação. São Paulo: Polígono/Brasília: UnB, 1972.
- COLOMBO, Fausto. Os arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Debates, 243).
- CUNHA, Isabel M. R. F., KOBASHI, Nair Y. Análise documentária e inteligência artificial. Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação, São Paulo, v. 24, n. 1/4, p. 38-62, 1991.
- DARNTON, Robert. História da leitura. In: BURKE, Peter (org.). A escrita da história: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992, p. 199-236. (Biblioteca Básica).

- DASCAL, M. La sémiologie de Leibniz. Paris: Aubier-Montaigne, 1978.
- DE DECCA, Edgar S. Memória, história e crise do comunismo. Cadernos AEL, Campinas, n. 2, p. 35-48, 1995.
- DE PAULA, Jeziel. 1932: imagens construindo a história. Campinas: UNICAMP/ Piracicaba: UNIMEP, 1998. (Tempo e Memória, 7).
- DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DELTENRE, A. Quelques aspects de la problématique d'un système documentaire consacré à l'image. Cahiers de Documentation, v. 43, n. 2, p. 31-44, 1989.
- DEPARTAMENTO do Patrimônio Histórico. O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo: DPH, 1992.
- DERVIN, B. Strategies for dealing with human information needs. Journal of Broadcasting, n. 20, p. 324-333, 1976.
- DERVIN, B. Useful theory for librarianship: communication, not information. Drexel Library Quarterly, n. 13, p. 16-32, 1977.
- DERVIN, B. Information as a user construct: the relevance of perceived information needs to synthesis and interpretation. In: WARD, S. A., REED, L. J. (ed.) Knowledge structure and use: implications for synthesis and interpretation. Philadelphia: Temple University Press, 1983, p. 155-183.
- DERVIN, B. From the mind's eye of the "user": the sense-making qualitative-quantitative methodology. In: GLAZIER, J. D., POWELL, R. R. (ed.). Qualitative research in information management. Englewood: Libraries Unlimited, 1992, p. 61-84.
- DERVIN, B., NILAN, M. Information needs and uses. Annual Review of Information Science and Technology, v. 21, p. 3-33, 1986.
- DOLLAR, Charles. O impacto das tecnologias de informação sobre princípios e práticas de arquivos: algumas considerações. Acervo, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1/2, p. 3-38, 1994.
- DUARTE, Elizabeth B. Sobre o texto fotográfico. Imagens Técnicas, 1, p. 139-148, 1998.
- DUBOIS, Philippe. El acto fotografico: de la representación a la recepción. Barcelona: Paidós, 1986. (Paidós Comunicación, 20).

- DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. 3ª edição. Campinas: Papirus, 1999. (Série Ofício de Arte e Forma).
- ECO, Umberto. Sémiologie des messages visuels. Communications, Paris, n. 15, p. 11-51, 1970.
- ECO, Umberto. Tratado geral de semiótica. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- EIRIN DE RAPP, Maria de las Nieves. Ciência da informação e arte. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS DA INFORMAÇÃO DA UFF, II E SEMINÁRIO DA ANCIB/SUDESTE, I, 1998, Niterói. Anais do II Seminário de Estudos da Informação da UFF e I Seminário da ANCIB/SUDESTE, Niterói, 1998. (Disquete).
- ENSER, P. G. B. Pictorial information retrieval. Journal of Documentation, v. 51, n. 2, p. 126-170, 1995.
- ENTLER, Ronaldo. A fotografia e o acaso. Campinas, 1994. Dissertação (mestrado) – Instituto de Artes, UNICAMP.
- ESAKI, Aneth S. et al. A informação como objeto da capacitação. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS DA INFORMAÇÃO DA UFF, II E SEMINÁRIO DA ANCIB/SUDESTE, I, 1998, Niterói. Anais do II Seminário de Estudos da Informação da UFF e I Seminário da ANCIB/SUDESTE, Niterói, 1998. (Disquete).
- FABRIS, Annateresa (org.). Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: EDUSP, 1991, p. 59-82. (Texto e Arte, 3).
- FARROW, J. F. A cognitive process model of document indexing. Journal of Documentation. London, v. 47, n. 2, p. 149-166, 1991.
- FAVILLA, André L. A imagem híbrida: a síntese entre o universo fotográfico e o digital. Campinas, 1998. Dissertação (mestrado) – Instituto de Artes, UNICAMP.
- FAYOL, Michel. Le résumé: un bilan provisoire des recherches de psychologie cognitive. In: CHAROLLES, M., PETITJEAN, A. Le résumé de texte: aspects linguistiques, sémiotiques, psycholinguistiques et automatiques. Paris: Klincksieck, 1991, p. 163-182.
- FELDMAN-BIANCO, Bela, LEITE, Míriam L. M. (org.). Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais. Campinas: Papirus, 1998.
- FENELON, Déa R. Políticas culturais e patrimônio histórico. In: O DIREITO À

- MEMÓRIA: PATRIMÔNIO HISTÓRICO E CIDADANIA, 1992, São Paulo. O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania, São Paulo: DPH/SMC/PMSP, 1992, p. 29-33.
- FLOCH, Jean-Marie. Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique. Paris/Amsterdam: Editions Hadès-Benjamins, 1985. (Actes Sémiotiques).
- FLOCH, Jean-Marie. Les formes de l'empreinte. Périgueux: Pierre Fanlac, 1986.
- FLOCH, Jean-Marie. Identités visuelles. Paris: Presses Universitaires de France, 1995. (Formes Sémiotiques).
- FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. São Paulo: Hucitec, 1995.
- FOSKETT, A. C. A abordagem temática da informação. São Paulo: Polígono/Brasília: UnB, 1973.
- FOSKETT, D. J. Ciência da informação como disciplina emergente: implicações educacionais. In: GOMES, Hagar Espanha. Ciência da informação ou informática. Rio de Janeiro: Calunga, 1980, p. 52-69.
- FREUND, Gisèle. La fotografía como documento social. Barcelona: Gustavo Gilli, 1976. (Punto y Línea).
- FROHMAN, B. Rules of indexing: a critique of mentalism in information retrieval theory. Journal of Documentation, v. 46, n. 2, p. 81-101, 1990.
- FUJITA, M. S. L. PRECIS na Língua Portuguesa: teoria e prática de indexação. Brasília: UnB, 1988.
- FULCHIGNONI, Enrico. La civilisation de l'image ou les boites de Pandore. Paris: Payot, 1975.
- FUNARTE et al. Manual para catalogação de documentos fotográficos. Rio de Janeiro: FUNARTE/Fundação Biblioteca Nacional, 1996.
- GALANO, Ana Maria. Iniciação à pesquisa com imagens, in FELDMAN-BIANCO, Bela e LEITE, Míriam L. M. (org.). Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais. Campinas: Papirus, p. 173-193, 1998.
- GALVÃO, Maria Cristiane B. Os conceitos dos termos Biblioteconomia, Documentação e Ciência da Informação. Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação, São Paulo, v. 26, n. 1/2, p. 110-114, 1993.
- GARDIN, Jean-Claude. Document analysis and linguistic theory. Journal of

- Documentation, v. 29, n. 2, p. 137-168, jun. 1973.
- GARDIN, Jean-Claude. Les analyses de discours. Paris: Delachaux et Niestle, 1974.
Analyse documentaire et théorie linguistique, p. 120-176.
- GARDIN, Jean-Claude et al. La logique du plausible: essais d'épistémologie pratique. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 1981.
- GAUTHIER, Guy. Image et texte. Le récit sous le récit. Langages, Paris: Larousse, n. 75, p. 9-21, set. 1994.
- GOMES, Hagar E. O indexador face às novas tecnologias da informação. Transinformação, Campinas, v. 1, n. 2, p. 161-171, 1993.
- GOMES, Hagar E., CAMPOS, Maria Luíza A. Especificidades do ensino de tratamento da informação. Estudos e Pesquisas, Niterói, n. 2, p. 39-61, 1998.
- GONZALES DE GÓMEZ, Maria Nélide, PINHEIRO, Lena V. R. (org.). Interdiscursos da Ciência da Informação: arte, museu e imagem. Rio de Janeiro/Brasília: IBICT/DEP/DDI, 2000. (Coletânea Projeto Ziman – Conhecimento Público).
- GONZALES GARCIA, Pedro. Los documentos en nuevos soportes. Boletim do Arquivo, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 19-37, dez. 1992.
- GRAHAM, Margaret E. The description and indexing of images: report of a survey of ARLIS members, 1998/99. [on-line] Disponível na Internet via WWW.URL: <http://www.unn.ac.uk/iidr/ARLIS/>, 19/10/2000.
- GROUPE μ . Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l'image. Paris: Seuil, 1992.
- GUIMARÃES, José Augusto C. A recuperação temática da informação em direito do trabalho no Brasil: propostas para uma linguagem de indexação na área. São Paulo, 1989. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, USP.
- GUIMARÃES, José Augusto C. Análise documentária em jurisprudência. São Paulo, 1994. Tese (doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, USP.
- GUINCHAT, C., MENOUE, M. Introdução geral às ciências e técnicas da informação e da documentação. Brasília: IBICT/FBB, 1994.
- HEREDIA HERRERA, Antonia. Archivística general: teoría y practica. Sevilla: Diputación Provincial, 1988.
- HEREDIA HERRERA, Antonia. Arquivos, documentos e informação. In: O DIREITO À MEMÓRIA: PATRIMÔNIO HISTÓRICO E CIDADANIA, 1992, São Paulo. O

- direito à memória: patrimônio histórico e cidadania, São Paulo: DPH/SMC/PMSP, 1992, p. 113-120.
- HOMULOS, P. Museums to libraries: a family of collecting institutions. Art Libraries Journal, v. 15, n. 1, p. 11-13, 1990.
- HUDRISIER, Henri. L'iconothèque: documentations audiovisuelle et banques d'images. Paris: Documentation Française, 1982. (Audiovisuel et Communication).
- HUNT, William B. Commentary: Documentary photography and applied anthropology. Visual Anthropology, v. 10, p. 67-73, 1997.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e comunicação. São Paulo: Cultrix, s.d.
- JARDIM, José Maria. As novas tecnologias da informação e o futuro dos arquivos. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 251-260, 1992.
- JARDIM, José Maria, FONSECA, M. O. As relações entre a arquivística e a ciência da informação. Cadernos BAD, n. 2, p. 29-45, 1992.
- JOLY, Martine. L'image et les signes: approche semiologique de l'image fixe. Paris: Nathan, 1994.
- JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. Campinas: Papyrus, 1996. (Ofício de Arte e Forma).
- KATTNIG, Cécile, LÉVEILLÉ, Janny. Une photothèque: mode d'emploi. Paris: Editions d'Organisation, 1989.
- KEEFE, J. M. The image as document: descriptive programs at R.P.I. Library Trends, v. 38, n. 4, p. 659-681, 1990.
- KEIM, Jean. La photographie et l'homme: sociologie et psychologie de la photographie. Paris: Casterman, 1971. (Mutations, 16).
- KOBASHI, Nair Y. Análise documentária e tipologias discursivas. In: CUNHA, Isabel M. R. F. (org.). Análise documentária: considerações teóricas e experimentações. São Paulo: FEBAB, 1989a, p. 31-44.
- KOBASHI, Nair Y. Análise documentária: considerações sobre um modelo lógico-semântico. In: CUNHA, Isabel M. R. F. (org.). Análise documentária: considerações teóricas e experimentações. São Paulo: FEBAB, 1989b, p. 45-57.
- KOBASHI, Nair Y. A elaboração de informações documentárias: em busca de uma metodologia. São Paulo, 1994. Tese (doutorado) - Escola de Comunicações e

- Artes, USP.
- KOBASHI, Nair Y. Análise documentária e representação da informação. Informare, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 5-27, jul./dez. 1996.
- KOSSOY, Boris. A fotografia como fonte histórica: introdução à fotografia e interpretação das imagens do passado. São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia de São Paulo, 1980. (Museu e Técnicas, 4).
- KOSSOY, Boris. Estética, memória e ideologia fotográficas: decifrando a realidade interior das imagens do passado. Acervo, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1/2, p. 13-24, jan./dez. 1993.
- KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne G. (org.). O fotográfico. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 41-47. (Linguagem e Cultura, 29).
- KOSSOY, Boris. Realidades e ficções na trama fotográfica. São Paulo: Ateliê, 2000.
- LACERDA, Aline L. Os sentidos da imagem: fotografias em arquivos pessoais. Acervo, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1/2, p. 41-54, jan./dez. 1993.
- LANCASTER, F. W. Indexação e resumos: teoria e prática. Brasília: Briquet de Lemos, 1993.
- LAPACHERIE, Jean Gérard. De la grammatextualité. Poétique, Paris: Seuil, n. 59, p. 283-294, set. 1984.
- LARA, Marilda L. G. A representação documentária: em jogo a significação. São Paulo, 1993a. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, USP.
- LARA, Marilda L. G. Linguagens documentárias, instrumentos de mediação e comunicação. Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação, São Paulo, v. 26, n. 1/2, p. 72-80, jan./jun. 1993b.
- LAROUSSE. Dictionnaire de la photo. Paris: Larousse, 1996.
- LEDO ANDIÓN, Margarita. Documentalismo contemporâneo: da inocência à lucidez. Revista de Comunicação e Linguagens, Lisboa, n. 17/18, p. 125-130, 1993.
- LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas: UNICAMP, 1990.
- LEARY, W. H. Les tri des photographies en archivistique: étude du RAMP et principes directeurs. Paris: UNESCO, 1985.
- LEITE, Miriam L. M. História e fotografia. Textos e paradigmas de leitura, ano 86, v. 86, n. 3, p. 43-52, mai./jun. 1992.

- LEITE, Miriam L. M. Retratos de família: leitura da fotografia histórica. São Paulo: EDUSP, 1993. (Texto e Arte, 9).
- LEPÍSCOPO, Marcos, TRIGO, Thales. História da fotografia 1840-1960. São Paulo: SENAC, 1998. (CD-ROM).
- LEUNG, C. H. C., HIBLER, D., MWARA, N. Picture retrieval by content description. Journal of Information Science, n. 18, p. 111-119, 1992.
- LÉVY, Pierre. As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da Informática. Rio de Janeiro: 34, 1993. (Trans).
- LIMA, Ivan. A fotografia é a sua linguagem. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988. (Antes, Aqui e Além).
- LIMA, Solange F. et al. Tratamento de fotografias. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros/Arquivo Público do Estado de São Paulo, 1998. (Projeto Como Fazer). (Mimeo).
- LINDEKENS, René. Éléments pour une sémiotique de la photographie. Bruxelas: AIMAV, 1971. (Sciences de la Communication et de la Diffusion).
- LISOVSKY, Maurício. O dedo e a orelha; ascensão e queda da imagem nos tempos digitais. Acervo, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1/2, p. 55-74, 1993.
- LISOVSKY, Maurício. Sob o signo do "clic": fotografia e História em Walter Benjamin. In: FELDMAN-BIANCO, Bela, LEITE, Míriam L. M. (org.). Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais. Campinas: Papirus, 1998, p. 21-36.
- LOBO, Diva L. S. Processamento da informação: um passeio por sua evolução! Acervo, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1/2, p. 39-64, 1994.
- LOBO, Lúcia L. Avaliação e seleção de fotografias. Arquivo e Administração, Rio de Janeiro, v. 10-14, n. 1, p. 34-40, abr. 1982/ago. 1986.
- LOJKINE, Jean. A revolução informacional. São Paulo: Cortez, 1995.
- LOPEZ, André P. A. Organização arquivística de documentos imagéticos e pesquisa histórica. Cadernos de Metodologia e Técnica de Pesquisa, Maringá, n. 7, 1996.
- LOPEZ, André P. A. Documentos imagéticos de arquivo: uma tentativa de utilização de alguns conceitos de Panofsky. Trabalho Apresentado ao XIX Simpósio Nacional da ANPUH, 1997, Belo Horizonte.
- LOPEZ, André P. A. Tipologia documental de partidos e associações políticas

- brasileiras. São Paulo: Loyola, 1999.
- LOPEZ, André. P. A. As razões e os sentidos: finalidade da produção documental e interpretação de conteúdos na organização arquivística de documentos imagéticos. São Paulo, 2000. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. (CD-ROM).
- LOZZA, Brigitte, RICHARD, Philippe. Ethnophoto: Thésaurus pour l'analyse de la photographie ethnographique du domaine français. Paris: Maison des Sciences de L'Homme, 1997.
- LYNCH, Clifford. The transformation of scholarly communication and the role of the library in the age of networked information. In: Nort american serials interest group, 1992, Illinois. Chicago: The Haworth Press, 1993.
- LYOTARD, Jean-François. O pós-moderno. 3ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- MACHADO, Arlindo. A ilusão especular. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Primeiros Vãos, 25).
- MACHADO, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: SAMAIN, Etienne G. (org.). O fotográfico. São Paulo, Hucitec, 1998, p. 317-325. (Linguagem e Cultura, 29).
- MAFFESOLI, Michel. A contemplação do mundo. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995. (Século XXI).
- MANGUEL, Alberto. Uma história da leitura. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Leitura de imagens, p. 115-129.
- MANGUEL, Alberto. Lendo imagens: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MANINI, Miriam P. O verbal e o visual no caso do Foto-Romance. Campinas, 1993. Dissertação (mestrado) – Instituto de Artes, UNICAMP.
- MANINI, Miriam P. Banco de dados, banco de sonhos, banco de imagens: memória e história fotográfica no Arquivo Edgard Leuenroth. 1995. (Mimeo).
- MANINI, Miriam P. A transformação de um acervo: a documentação multimeios do Arquivo Edgard Leuenroth. Transinformação, Campinas: PUCCAMP, v. 8, n. 3, p. 154-163, set./dez. 1996.
- MANINI, Miriam P. Análise documentária de imagens: a fotografia e seus textos.

- Campinas, 1997. Trabalho apresentado ao III Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 1997a, Rio de Janeiro.
- MANINI, Miriam P. Análise documentária de imagens: visualidade e escrita no tratamento e na recuperação da informação. Campinas, 1997. Trabalho apresentado ao I Simpósio de Técnicos de Apoio ao Ensino e à Pesquisa, 1997b, Campinas.
- MANINI, Miriam P. Os usos da iconografia no ensino e na pesquisa: o acervo multimeios do Arquivo Edgard Leuenroth. Cadernos AEL, Campinas: AEL/IFCH, n. 5/6, p. 221-244, 1997c.
- MANINI, Miriam P. Análise documentária de imagens: documentos fotográficos e indicialidade. Cadernos da Pós-Graduação, Instituto de Artes/UNICAMP, Campinas, ano 2, v. 2, n. 2, p. 98-102, 1998a.
- MANINI, Miriam P. Imagem, imagem, imagem...: o fotográfico no foto-romance. In: SAMAIN, Etienne G. (org.). O fotográfico. São Paulo: Hucitec, 1998b, p. 243-258. (Linguagem e Cultura, 29).
- MANINI, Miriam P. Informação, acervos fotográficos e Reforma do Estado. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS DA INFORMAÇÃO DA UFF, II E SEMINÁRIO DA ANCIB/SUDESTE, I, 1998, Niterói. Anais do II Seminário de Estudos da Informação da UFF e I Seminário da ANCIB/SUDESTE, Niterói, 1998c. (Disquete).
- MANINI, Miriam P. Análise Documentária de Fotografias: proposta de uma nova metodologia. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, IV, 2000, Brasília. Anais do IV Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação, Brasília, 2000. (HMCARD).
- MANINI, Miriam. Análise documentária de imagens. Informação & Sociedade: Estudos, v. 11, n. 1, p. 128-135, 2001, também em edição *on line*: Disponível na Internet via WWW.URL: <http://www.informacaoesociedade.ufpb.br/>, 2001.
- MARIN, Louis. La description de l'image: à propos d'un paysage de Poussin. Communications, Paris, n. 15, p. 186-206, 1970.
- MASON, R. O. What is an information professional? Journal of Education for Library and Information Science, v. 31, n. 2, p. 122-138, 1990.

- MASSONEAU, Suzanne. Cataloging nonbook materials: mountain or molehill? Library Resources and Technical Services, v. 16, n. 3, p. 294-304, 1972.
- MELLO, Maria Lúcia H. L. O arquivo histórico e institucional da Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997.
- MENESES, Ulpiano T. B. A História. Cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo: EDUSP, n. 34, p. 9-23, 1992.
- METZ, Christian. Au-delà de l'analogie, l'image (présentation). Communications, Paris, n. 15, p. 1-10, 1970.
- MEURIS, Jacques. Écrire, photographe. Revue de L'Université de Bruxelles, n. 3/4, p. 98-108, 1983.
- MICHEL, Jean. Management et documentation: perspectives nouvelles pour les professionnels de l'information. FID News Bulletin, v. 43, 1993.
- MIGUEL, Maria Lúcia C. A fotografia como documento. Uma instigação à leitura. Acervo, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1/2, p. 121-132, 1993.
- MONTGOMERY, C. A. Linguistics and information science. Journal of the American Society for Information Science, v. 23, n. 13, 1972, p. 195-219.
- MORRIS, Ruth C. T. Toward a user-centered information service. Journal of the American Society for Information Science, v. 45, n. 1, p. 20-30, 1994.
- NATIONAL Archives of Canada. Managing photographic records in the Government of Canada. Ontario: National Archives of Canada, 1993.
- NATIONAL Archives of Canada. Managing audio-visual records in the Government of Canada. Ontario: National Archives of Canada, 1996.
- NEWHALL, Beaumont. The history of photography: from 1839 to the presente. New York: Museum of Modern Arte, 1993.
- NORMAN Jr., Wilbert Reuben. Photography as a research toll. Visual Anthropology, v. 4, p. 193-216, 1991.
- NOVAES, Sylvia C. O uso da imagem na Antropologia. In: SAMAIN, Etienne G. (org.). O fotográfico. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 113-119. (Linguagem e Cultura, 29).
- NOVELLINO, Maria Salet F. A teoria da ação comunicativa e a representação da informação. Informare, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 73-79, jul./dez. 1996.

- NUÑEZ CONTRERAS, Luis. Concepto de documento. Archivística: estudios básicos, Sevilla: Diputación Provincial, p. 25-44, 1981.
- O'CONNOR, Brian C., Pictures, aboutness, and user-generated descriptors. [on-line] Disponível na Internet via WWW.URL: <http://academic.emporia.edu/wcb/schools/SLIM/slim/boconnor/1/files/goodrum.htm>, 27/9/2001.
- O'CONNOR, Brian C., O'CONNOR, Mary Keeney. Categories, Photographs & predicaments: exploratory research on representing pictures for access. Bulletin of the American Society for Information Science, v. 25, n. 6, 1999. [on-line] Disponível na Internet via WWW.URL: <http://www.asis.org/Bulletin/Aug-99/oconnor.html>, 27/9/2001.
- OLIVEIRA, Márcia R. A memória fotográfica de São Paulo em processo de informatização. Acervo, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1/2, p. 145-154, jan./dez. 1993.
- OLIVEIRA, Marta K. O verbal e o não-verbal. Revista USP, São Paulo, n. 16, p. 52-61, dez. 1992-fev. 1993. (Dossiê Palavra/Imagem).
- OSTROW, Stephen E. Digitizing historical pictorial collections for the internet. Washington: Council on Library and Information Resources, feb. 1998.
- OTLET, P. Traité de documentation. Bruxelas: Mundaneum, 1934.
- PAES, Marilena L. Arquivo: teoria e prática. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1991.
- PAES, Marilena L. Os arquivos e os desafios de um mundo em mudanças. Acervo, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1/2, p. 65-74, 1994.
- PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Debates, 99).
- PARINET, Elizabeth. Diplomatics and institutional photos. American Archivist, v. 59, p. 481-485, 1996.
- PÊCHEUX, M. Analyse automatique du discours. Paris: Dunod, 1969.
- PEIRCE, Charles S. Collected papers. Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1965.
- PEIRCE, Charles S. Semiótica. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PIETTE, Albert. Le mode mineur de la réalité: paradoxes et photographies en anthropologie. Leuven: Peeters et Publications Linguistiques de Louvain, 1992. (Bibliothèque des Cahiers de L'Institut de Linguistique de Louvain, 65).

- PIGNATARI, Décio. Informação, linguagem, comunicação. 8ª edição. São Paulo: Cultrix, 1988.
- PINHEIRO, Lena V. P. O pensar e o fazer do profissional de informação. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS DA INFORMAÇÃO DA UFF, I, 1997, Niterói. Anais do I Seminário de Estudos de Informação da UFF, Niterói: EDUFF, 1997, p. 33-38.
- PLAZA, Julio. Relações entre escrita e imagem. 1999. (Mimeo).
- RAMOS, Fernão. Indicialidade e narratividade na constituição da imagem-câmera. Imagens, Campinas: UNICAMP, n. 1, p. 62-65, abr. 1994.
- REILLY, James M. Care and identification of 19th-century photographic prints. Rochester: Kodak Publications, n. G-2S, 1986.
- RICHARD, Philippe. Analyse des images ou délires et cauchemars des iconographes. Etnologie Française, v. 13, n. 3, p. 231-248, jul./set. 1983.
- RIO DE JANEIRO. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Procedimentos técnicos adotados para a organização de arquivos privados. Rio de Janeiro: CPDOC, 1994.
- RIO DE JANEIRO. FUNARTE/Fundação Biblioteca Nacional. Manual para catalogação de documentos fotográficos. 2ª edição. Rio de Janeiro, 1996.
- RODRÍGUEZ, Vicen. Sobre a iconoteca inteligente. In: SAMAIN, Etienne G. (org.). O fotográfico. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 347-357. (Linguagem e Cultura, 29).
- ROTHENBERG, Jeff. Ensuring the longevity of digital documents. Scientific American, p. 24-29, 1995.
- ROUSSEAU, Jean-Yves, COUTURE, Carol. Les fondements de la discipline archivistique. Montreal: Presses de l'Université du Québec, 1994. (Gestion de L'Information).
- SAMAIN, Etienne G. A "caverna obscura": topografias da fotografia. Imagens, Campinas: UNICAMP, n. 1, p. 50-61, abr. 1994.
- SAMAIN, Etienne G. (org.). O fotográfico. São Paulo: Hucitec, 1998a. (Linguagem e Cultura, 29).
- SAMAIN, Etienne G. Questões heurísticas em torno do uso das imagens nas Ciências Sociais, in FELDMAN-BIANCO, Bela e LEITE, Míriam L. M. (org.). Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais.

- Campinas: Papyrus, p. 51-62, 1998b.
- SÁNCHEZ GAMBOA, Silvio. Revolução informacional: pontos de vista para o debate sobre a sociedade da informação. Transinformação, Campinas, v. 9, n. 1, p. 32-42, 1997.
- SANTAELLA, Lúcia. Por uma classificação da linguagem visual. Face, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 43-67, jan./jun. 1989.
- SANTAELLA, Lúcia. Palavra, imagem e enigmas. Revista USP, São Paulo, n. 16 (Dossiê Palavra/Imagem), p. 36-51, dez. 1992-fev. 1993.
- SANTAELLA, Lúcia. Três paradigmas da imagem: gradações e misturas. Imagens Técnicas, 1, p. 167-178, 1998.
- SANTAELLA, Lúcia, NÖTH, Winfried. Imagem: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SANTOS, Boaventura S. Um discurso sobre as ciências. 8ª edição. Porto: Afrontamento, 1996. (Histórias e Idéias, 1).
- SÃO PAULO. Departamento do Patrimônio Histórico. O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo, 1992a.
- SÃO PAULO. Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. O acervo fotográfico do Departamento do Patrimônio Histórico: processamento técnico e informatização. São Paulo: DPH, 1992b.
- SÃO PAULO. Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Guia preliminar do arquivo de negativos. São Paulo: DPH, 1992c.
- SARACEVIC, Tefko. Curso sobre ciência da informação para estudantes de biblioteconomia. Revista da Escola de Biblioteconomia da UFMG, v. 3, n. 1, p. 40-64, 1984.
- SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de lingüística geral. 5ª edição. São Paulo: Cultrix, 1973.
- SCACHETTI, Ana Lígia. As únicas invenções são estéticas, nunca técnicas. Correio Popular, Campinas, Caderno C, p. 4-5, 19/11/2000.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico. Campinas: Papyrus, 1996a. (Campo Imagético).
- SCHAEFFER, Jean-Marie. Sobre a arte fotográfica. Imagens, Campinas: UNICAMP, n. 7, p. 43-47, mai./ago. 1996b.

- SCHEFER. L'image: le sens "investi". Communications, n. 15, p. 210-221, 1970.
- SCHELLENBERG, T. R. Documentos públicos e privados: arranjo e descrição. 2ª edição. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1980.
- SEMINÁRIO BASES PARA A IMPLANTAÇÃO DE UM ARQUIVO MODERNO, 1980, Belo Horizonte. Seminário bases para a implantação de um arquivo moderno: o Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 1980.
- SFEZ, L. Informação, saber e comunicação. Informare, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 5-13, 1996.
- SHATFORD, Sara. Describing a picture: a thousand words are seldom cost effective. Cataloging and Classification Quarterly, New York, v. 4, n. 4, p. 13-29, 1984.
- SHATFORD, Sara. Analyzing the subject of a picture: a theoretical approach. Cataloging and Classification Quarterly, New York, v. 6, n. 3, p. 39-62, 1986.
- SHATFORD LAYNE, Sara. Some issues in the indexing of images. Journal of the American Society for Information Science, v. 45, n. 8, p. 583-588, 1994.
- SILVA, Cássia M. M. Imagem X conceito: questões da recuperação da informação imagética. Rio de Janeiro, 1996. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicação, UFRJ.
- SITRÂNGULO, Cláudio. Como analisar (com simplicidade) uma fotografia. Íris, s.n., p. 24-29, [1996].
- SMIT, Johanna W. Análise documentária: a análise da síntese. 2ª edição. Brasília: IBICT, 1989. A análise da imagem: um primeiro plano, p. 101-113.
- SMIT, Johanna W. O documento audiovisual ou a proximidade entre as 3 Marias, in Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação, São Paulo, v. 26, n. 1/2, jan./jun. 1993.
- SMIT, Johanna W. Novas tecnologias e bancos de imagens. XII Encontro Regional de História - ANPUH, Campinas, 05 a 07/09/1994a.
- SMIT, Johanna W. Eu, bibliotecário, RG xxxxx e CPF yyyyy, trabalho em arquivo ou museu... Algum problema? Palavra-Chave, São Paulo, n. 8, p.12-13, 1994b.
- SMIT, Johanna W. Algumas questões sobre os documentos audiovisuais em bibliotecas. Ensaio APB, n. 23, p. 2-13, out. 1995.
- SMIT, Johanna W. A representação da imagem. Informare, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2,

- p. 28-36, jul./dez. 1996.
- SMIT, Johanna W. Imagem e arquivo fotográfico, 1997a. (Mimeo).
- SMIT, Johanna W. Propostas para a indexação de informação iconográfica, 1997b. (Mimeo).
- SMIT, Johanna W. A disponibilização da informação institucionalizada: condicionantes e perspectivas, 1998a. (Mimeo).
- SMIT, Johanna W. A interface da Arquivologia com a Ciência da Informação. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA, X, 1994, São Paulo. Anais do X Congresso Brasileiro de Arquivologia, São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros - Núcleo Regional de São Paulo, 1998b. (CD-ROM).
- SMIT, Johanna W. Impactos na pós-graduação em Ciência da Informação. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS DA INFORMAÇÃO DA UFF, II E SEMINÁRIO DA ANCIB/SUDESTE I, 1998, Niterói. Anais do II Seminário de Estudos da Informação da UFF e I Seminário da ANCIB/SUDESTE, Niterói, 1998c. (Disquete).
- SMITH, F. Compreendendo a leitura. 3ª edição. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.
- SONTAG, Susan. Ensaio sobre fotografia. 2ª edição. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- SVENONIUS, Elaine. Access to nonbook materials: the limits of subject indexing for visual and aural languages. Journal of the American Society for Information Science, v. 45, n. 8, p. 600-606, 1994.
- TÁLAMO, Maria de Fátima G. M. A definição semântica para a elaboração de glossários. In: SMIT, Johanna W. (org.). Análise documentária: análise da síntese. 2ª edição. Brasília: IBICT, 1989, p. 89-100.
- TÁLAMO, Maria de Fátima G. M. Informação: organização e comunicação. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS DA INFORMAÇÃO DA UFF, I, 1997, Niterói. Anais do I Seminário de Estudos de Informação da UFF, Niterói: EDUFF, 1997, p. 11-14.
- TURAZZI, Maria Inez (org.). Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 27 (Fotografia). S. l.: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1998.
- TURNER, James M. A typology for visual collections. Bulletin of the American Society for Information Science, v. 25, n. 6, 1999. [on-line] Disponível na Internet via WWW.URL: <http://www.asis.org/Bulletin/Aug-99/turner.html>, 27/9/2001.

- VALENTE, José Augusto V. Acerca de documento. Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação, São Paulo, v. 11, n. 3/4, p. 177-198, 1978.
- VAN DJIK, T. Cognição, discurso e interação. São Paulo: Contexto, 1992.
- VAN DJIK, T., KINTSCH, W. Strategies of discourse comprehension. Orlando: Academic Press, 1983.
- VAN KUIK, Robert H. J. E. Arquivos audiovisuais, UNESCO e legislação. Boletim do Arquivo, São Paulo, v. 1, n. 1/2, p. 27-28, jan./dez. 1993a.
- VAN KUIK, Robert H. J. E. Mídia audiovisual: como e por quê? Boletim do Arquivo, São Paulo, v. 1, n. 1/2, p. 29-32, jan./dez. 1993b.
- VANOYE, Francis. Usos da linguagem: problemas e técnicas na produção oral e escrita. 8ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1991. (Ensino Superior).
- VEYNE, Paul. Comment on écrit l'histoire. Paris: Seuil, 1971. (Univers Historique).
- VEYNE, Paul. Como se escreve a História: Foucault revoluciona a História. Brasília: UnB, 1995.
- VIRILIO, Paul. A máquina de visão. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- WALDRON, V. R., DERVIN, B. Sense-making as a framework for knowledge acquisition. Trabalho Apresentado à American Society for Information Science, 1988, s.l.
- WURMAN, Richard. Ansiedade de informação. São Paulo: Cultura, 1991.
- ZUNZUNEGUI, Santos. Pensar la imagen. Madrid: Cátedra/Universidad del País Vasco, 1989. (Signo e Imagen, 15).
- ZUNZUNEGUI, Santos. Paisajes de la forma: ejercicios de análisis de la imagen. Madrid: Cátedra, 1994. (Signo e Imagen, 36).

ANEXO 1. A PESQUISA DE CAMPO

Nossa primeira intenção com a realização da pesquisa de campo foi apoiar a parte teórica com exemplos de procedimentos práticos existentes espalhados pelos acervos tanto brasileiros quanto de outros países.

Contudo, com o andamento das visitas aos acervos e das conversas com os colegas, profissionais da informação, percebemos a necessidade de concentrar nossa investigação no Brasil e – mais importante – notamos que muito mais que exemplos, o contato com as instituições nos traria informações de variados matizes, oferecendo-nos um panorama do que pensa, realiza e necessita parte significativa dos acervos de fotografias (no que toca à região SUDESTE, onde estão localizados os arquivos, museus, bibliotecas e bancos de imagens pesquisados).

Ao longo do período de 1999 até 2001 – independente do quanto e de como participaram –, mantivemos contato pessoal, telefônico e eletrônico com as seguintes instituições:

No Estado do Rio de Janeiro

- Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro
- Arquivo Nacional, Rio de Janeiro
- Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro
- Centro de Conservação e Preservação Fotográfica, Rio de Janeiro (apesar de nos auxiliar com informações e com sua experiência com acervos fotográficos, o CCPF não foi mantido enquanto instituição pesquisada pois é um grande laboratório, não possuindo acervo próprio)
- Centro de Documentação da FUNARTE, Rio de Janeiro
- Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV), Rio de Janeiro
- Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

- Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro
- Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro
- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
- Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro
- Museu Imperial, Petrópolis

No Estado de São Paulo

- Abril Imagem, São Paulo
- Adriana Belarmino Consultoria, São Paulo (não foi mantida na análise final, embora tenha nos recebido pessoalmente e trocado correspondência conosco)
- Arquivo Central do Sistema de Arquivos da UNICAMP, Campinas
- Arquivo do Estado de São Paulo
- Centro Cultural São Paulo, São Paulo (não foi mantido na análise final, embora tenha nos recebido pessoalmente e trocado correspondência conosco)
- Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE/IEL/UNICAMP), Campinas
- Centro de Memória da UNESP, São Paulo
- Centro de Memória da UNICAMP, Campinas
- Centro de Pesquisa e Documentação Social Arquivo Edgard Leuenroth (AEL/IFCH/UNICAMP), Campinas
- Folha Imagem, São Paulo
- Instituto Cultural Itaú, São Paulo
- Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), São Paulo
- Memorial do Imigrante, São Paulo
- Multimeios da Biblioteca da ECA/USP, São Paulo
- Museu da Imagem e do Som de Campinas
- Museu da Imagem e do Som de São Paulo
- Museu de Arte de São Paulo (foi inicialmente incluído, mas não permaneceu na pesquisa)
- Museu Lasar Segall, São Paulo

- Museu Paulista da USP, São Paulo
- Museu Universitário da PUCAMP, Campinas
- Pinacoteca do Estado de São Paulo (foi inicialmente incluída, mas não possui acervo fotográfico)
- Vladimir Sacchetta, São Paulo (não foi mantido na análise final, embora tenha trocado correspondência conosco)

Os pontos que nortearam e apoiaram a pesquisa de campo foram os seguintes:

- a transposição de métodos e técnicas da Análise Documentária que se opera com textos escritos para a Análise Documentária de Fotografias não é tranqüila e isto se deve, principalmente, às diferenças entre as duas linguagens;
- a Semiótica serve de apoio às questões relativas ao signo fotográfico;
- a trajetória que a fotografia percorre desde o profissional da informação até o usuário é o ponto no qual ocorrem as transformações cruciais que avaliamos;
- sob este aspecto, a questão da leitura de imagens fotográficas representou ponto igualmente significativo;
- a polissemia da imagem e o risco em se incorrer em descrições de caráter subjetivo é outro foco de preocupações da Análise Documentária de Fotografias;
- o trabalho que se realiza tem por finalidade o atendimento a usuários de fotografias.

A pesquisa de campo se propôs a levantar os seguintes blocos de informação⁷⁸:

- Mapeamento da situação dos acervos fotográficos

De um modo geral, os acervos pesquisados preocupam-se com questões relacionadas ao tratamento de suas imagens, ainda que nem todos eles tenham iniciado um trabalho efetivo de Análise Documentária e que nenhum tenha 100% de

⁷⁸ É importante ressaltar que nem todos os acervos responderam a todas as fases do questionário e que os cálculos de porcentagem das respostas foram feitos sobre o total de respostas possível e não sobre o total de respostas dadas.

seus problemas solucionados.

Pouco mais de 30% deles têm como principal preocupação no processo de Análise Documentária de Imagens o conteúdo informacional da fotografia, tendo em vista sua recuperação por parte dos usuários de imagens (em detrimento de cerca de 7%, que se preocupam com a dimensão expressiva). As instituições arquivísticas demonstraram uma preocupação recorrente, diferente das outras: a questão do princípio da proveniência e do respeito ao fundo.

Percebe-se, no geral, uma confusão com relação ao processo de Análise Documentária (leitura + síntese do documento, grosso modo) e à elaboração de fichas catalográficas intermináveis, nas quais aparece todo o histórico do documento enquanto objeto (sua identificação, suas andanças, seu estado de conservação, sua localização no acervo, etc.). Há uma dificuldade, na verdade, em distinguir e separar o documento-imagem do documento-objeto.

Uma solução para este problema foi encontrada por alguns acervos: dividir a análise entre dados intrínsecos à imagem (a Análise Documentária de Imagens em si: o conteúdo informacional, a Dimensão Expressiva) e dados extrínsecos (dados de localização do documento dentro do acervo, tais como localização física, fundo arquivístico a que pertence, etc.).

Em 05 de 28 acervos foi utilizado o termo “expressão fotográfica” como algo importante (sendo que uma vez apareceu como “significado expressivo”) e que se deva levar em conta na Análise Documentária de Imagens. Por 03 vezes apareceu como importante a questão do valor documental.

As perguntas básicas feitas à fotografia na Análise Documentária – quando foi feita a imagem, em que local, por qual razão, quem são os retratados e como (quem/o que, onde, quando e como) – só foram relatadas como fazendo parte da Análise Documentária de Imagens por pouco mais que 30%.

Outras conclusões a que pudemos chegar foram:

- a pesquisa para identificação de imagens é feita, geralmente, por meio de encontros com pessoas conhecidas dos titulares dos fundos, familiares, amigos, etc. (28,57%);
- o levantamento de termos para indexação (ou palavras-chave), quando é feito, parte da própria imagem em 21,42% dos acervos pesquisados, e do resumo que dela foi feito em 10,71% deles; e parte de ambos em 21,42% deles (46,45% não responderam a esta pergunta);
- 35,71% dos acervos relatam que estão formulando uma metodologia própria e fixando alguns procedimentos para a organização dos documentos iconográficos;
- há instituições (7,14%) que optaram por não fazer um resumo da imagem e usam descritores para descrever o conteúdo da mesma;
- a relação entre a imagem e o texto resultante de sua análise (seja o resumo ou as palavras-chave) deve ter o texto como um indicador da imagem e não uma tradução da mesma;
- em 01 dos 28 acervos pesquisados a leitura para fins documentários é baseada prioritariamente no contexto de produção da fotografia; é baseada no conteúdo da imagem em 07 deles e baseada em ambos em outros 07;
- 02 instituições dizem estar criando um vocabulário controlado (não só para fotografias);
- 01 instituição relatou que desenvolveu seus métodos de Análise Documentária baseada no perfil do usuário.

- Perfil do Profissional da Informação nos acervos pesquisados

A maioria dos acervos (quase 40%) conta com um quadro de mais que dois Profissionais da Informação diretamente envolvidos com a Análise Documentária das fotografias, sendo que 46,42% deles possui conhecimentos básicos sobre linguagem e técnica fotográfica e 50% sobre processos fotográficos históricos.

A maioria destes profissionais (71,42%) possui cursos de graduação na área⁷⁹. Foram também relatados cursos de especialização (14,28%) e experiência na área de Documentação (28,57%); 17,85% fizeram/fazem cursos de pós-graduação.

Contudo, a principal característica que iguala estes profissionais é uma certa multidisciplinaridade, o que se explica – pensamos – pela integração de várias áreas na formação destes profissionais.

Outro dado importante levantado na análise das respostas é que em 10,71% dos casos foi relatado que o Profissional da Informação tende a misturar sua função com o papel que cabe ao usuário; talvez isto também seja um reflexo da formação na área de humanas mas não na área por nós considerada específica (Biblioteconomia, Arquivística e Museologia). Acreditamos que isso não ocorra somente na hora de atender ao usuário, mas também durante o tratamento da informação fotográfica.

- Estudo exploratório sobre a recuperação da informação visual e a recepção da imagem⁸⁰

Geralmente, os acervos trabalham com a idéia de que os usuários necessitam de um sistema de recuperação de informações fotográficas cuja interface seja amigável (7,14%), que possibilite uma recuperação objetiva das imagens procuradas (3,57%), que permita o entrecruzamento de informações no acesso (3,57%) e, até, que traga a própria imagem como resultado da busca (14,28%).

⁷⁹ Foram considerados da área pelos entrevistados os seguintes cursos: Administração, Arquivologia, Biblioteconomia, Ciência da Informação, Ciências Sociais, História, Humanas e Letras. Entretanto, segundo diretrizes curriculares do MEC, as áreas para formação de Profissionais da Informação são Biblioteconomia, Arquivística e Museologia.

⁸⁰ A maioria das pessoas que responderam a estas perguntas sobre usuário é formada pelos próprios Profissionais da Informação.

As variáveis que foram relatadas como sendo esperadas pelo usuário de um sistema de recuperação de informação visual são as seguintes: que ele seja ágil/rápido (25%), preciso (10,71%) e que ofereça tanto dados genéricos quanto específicos sobre a imagem (3,57%).

Uma parte dos acervos (21,42%) considera que o que preside a escolha final de uma fotografia por parte do usuário é sua “beleza estética”, sua “autenticidade” e sua “experiência estética”.

O que pode inspirar a escolha de uma fotografia, para estes profissionais, é a plasticidade da mesma (3,57%), a qualidade (25%) e a quantidade (10,71%) da informação buscada na fotografia. Isso tudo estaria ligado a uma certa experiência estética do usuário. Em suma: a fotografia eleita é aquela que expressa o conteúdo pesquisado, na forma (= expressão) desejável e atendendo a critérios pessoais por vezes insondáveis, como visto em Smit (1997b).

Além do conteúdo da imagem, o usuário leva em conta as seguintes características (em ordem decrescente de importância): estética (28,57%), possibilidade e facilidade na reprodução da imagem (17,85%), ausência de problemas com direito autoral (14,28%), proximidade com a imagem idealizada (10,71%), visibilidade/legibilidade (10,71%), estado de conservação (7,14%), ineditismo (7,14%) e valor documental (3,57%).

1. Os Questionários

Esta parte traz os questionários aplicados em cada uma das fases:

QUESTIONÁRIO COMPLETO

Fase 1 → Perguntas sobre a instituição, os responsáveis, a localização, a temática, a política e a quantificação do acervo.

1) Nome completo da Instituição que abriga o Acervo Fotográfico a ser pesquisado

2) Data e horário da realização da pesquisa

3) Localização (endereço completo)

4) Telefone

5) Fax

6) E-mail

7) Nome do setor/seção em que se localiza o Acervo Fotográfico:

8) Responsável Administrativo/Cargo

9) Responsável Técnico

10) Características do Acervo

11) Observações

Fase 2 → Perguntas sobre o funcionamento do acervo, a formação dos profissionais da informação envolvidos no trabalho, as fontes de informação e de base para a Análise Documentária das Imagens Fotográficas (a ser preenchido por quem trabalha com a documentação fotográfica)

Nome Completo

Cargo

Função

Atribuições

Instituição

Setor/Seção

1. O que é privilegiado na instituição com relação à metodologia de Análise Documentária de Imagens utilizada?
2. O que se leva em conta para proceder à mesma?
3. Como se chegou a determinada técnica de análise na instituição?
4. Qual é a quantidade de pessoas que realiza esta tarefa?
5. Se há um grupo, como se dá o treinamento e a troca de experiências entre os membros?
6. Em que autores e/ou textos se baseia a Análise Documentária da Imagens Fotográficas (elaboração de resumos e levantamento de termos para indexação)?
7. Há uma verificação da eficácia do tratamento adotado (internamente e/ou através de relato de usuários)?
8. Como é feita a pesquisa para a identificação de uma fotografia?
9. Há alguém envolvido neste trabalho que tenha conhecimentos de linguagem e técnica fotográfica?
10. Há alguém envolvido neste trabalho que tenha conhecimentos de processos fotográficos históricos?
11. Como é pensada a relação entre a imagem a ser analisada e o texto escrito, resultante do processo?
12. Como se aproveitam título, legenda, anotações no verso (ou na frente) e dedicatórias no processo de análise da imagem?
13. O levantamento de termos para indexação (quando é feito) parte da própria imagem ou do resumo que dela foi feito?
14. Há uma priorização de organização arquivística (arranjo, organicidade, proveniência, etc.) em detrimento da organização física (suporte, técnica, linguagem, etc.)?
15. A leitura com fins documentários é baseada no contexto de produção ou no conteúdo da imagem?
16. Qual a formação técnica, acadêmica e/ou profissional das pessoas envolvidas com o trabalho?
17. Existe uma reciclagem profissional destas pessoas através da participação em

eventos, em grupos de discussão ou em qualquer atividade externa?
18. Você teria alguma crítica? Uma sugestão? Um comentário?

Fase 3 → Questões mais diretas sobre o que se interroga às imagens no momento do tratamento de suas informações

1. Que perguntas são feitas à própria imagem na sua Análise Documentária?
2. É feito um resumo da imagem ou apenas a indexação de suas informações?
3. Existe ou não uma abordagem acerca do referente fotográfico? Esta abordagem se baseia em algum autor e/ou método?
4. Ainda valem críticas, sugestões e comentários.

Fase 4 → Questões sobre o usuário, a recuperação da informação visual e a recepção da imagem fotográfica

1. O que você acha que o usuário espera de um Sistema de Recuperação de Informações Fotográficas?
2. O que o usuário de acervo fotográfico espera encontrar quando faz uma pesquisa?
3. Que perguntas ele faz à imagem e a si mesmo para escolher a(s) imagem(ns) que procura?
4. Como você chamaria esta outra coisa ou critério que preside a escolha final de uma imagem? Dimensão Expressiva?
5. O que o usuário leva em conta além do conteúdo da imagem?
6. Que variáveis atuam na escolha de uma imagem entre várias recuperadas numa busca?
7. Você poderia relatar algum caso pitoresco que envolva usuário e pesquisa de fotografias?

2. A Realização da Pesquisa

Iniciamos, em junho de 1999, nossa ida a campo: começamos a busca, em algumas instituições nacionais e internacionais – pessoalmente ou através da Internet –, de dados relativos ao tratamento de imagens fotográficas⁸¹.

Precisávamos observar como são tratadas as fotografias em alguns acervos, sejam eles pertencentes a um arquivo, a uma biblioteca, a um museu ou a um centro de documentação. Mais recentemente, incluímos na pesquisa acervos de agências de fotografias e bancos de imagens já que não importa de que tipo de imagem fotográfica estamos falando e que a mesma análise poderá ser feita independente do acervo de que faça parte.

Tendo em vista que nossa principal hipótese é que a Análise Documentária de Fotografias carece de uma revisão nos métodos e técnicas que ora aplica, o primeiro encaminhamento que se deu à pesquisa foi tentar conhecer/mapear alguns acervos.

A idéia principal era verificar a metodologia de Análise Documentária de Imagens Fotográficas através dos questionamentos presentes no questionário da Fase 2.

Face aos objetivos da tese, especialmente o de discutir a Análise Documentária de Imagens Fotográficas à luz da Ciência da Informação e da Documentação, de propor uma análise semiótica do documento fotográfico para experimentar métodos de tratamento da informação imagética e de levantar dados referentes às metodologias de tratamento da documentação fotográfica

⁸¹ Para a pesquisa na cidade de São Paulo, pesquisamos o Censo de Arquivos Fotográficos, projeto em andamento na ECA/USP. A parte internacional resolvemos excluir desta pesquisa, já que a pesquisa no Brasil começou a se apresentar não só mais interessante, mas também porque a necessidade de um trabalho neste sentido, no Brasil, mostrou-se importante.

existentes e/ou aplicadas, nosso intuito com este procedimento era confirmar – ou dirimir – suspeitas surgidas durante nossa experiência prática nesta área:

- a de que existe uma carência muito grande de reflexões com relação a tais práticas;
- a de que os profissionais são pouco ou mal preparados para desempenhar a tarefa de administrar um acervo fotográfico e dele extrair o máximo de informações com eficiência;
- a de que pode haver outros caminhos a serem seguidos do que os que têm sido empregados atualmente (pelo menos no Brasil).

Assim, pesquisamos a forma de trabalho de algumas instituições, através de visitas, e-mail, telefone e fax. A escolha definitiva das instituições nacionais obedeceu aos seguintes critérios:

- concentração na Região SUDESTE, notadamente as cidades de Petrópolis e Rio de Janeiro no estado do Rio, e Campinas e São Paulo no nosso estado, por representarem pólos importantes em termos de acervos fotográficos;

- os acervos cariocas foram escolhidos porque já tínhamos notícia de sua existência a partir de um curso realizado em 1994 junto ao Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da FUNARTE;

- os acervos da cidade de São Paulo foram escolhidos com base no Censo de Arquivos Fotográficos (Projeto em Andamento na ECA/USP);

- já as instituições de Campinas foram escolhidas porque trabalhamos durante seis anos em um de seus acervos e temos conhecimento de cada um deles e de seus técnicos, o que representa um facilitador na pesquisa;

- critérios posteriores foram surgindo conforme o contato com as instituições foi tomando maiores proporções: a primeira fase da pesquisa incluía o levantamento quantitativo e temático do acervo fotográfico e decidimos contemplar acervos com,

no mínimo, 2.000 documentos fotográficos (entre fotografias, negativos e diapositivos);

- critérios que preferimos chamar de “naturais” também interferiram: excluímos acervos com dificuldades na resposta ao questionário principal (instituições que simplesmente não respondem ao questionário principal e/ou não justificam os motivos).

Optamos por abordar o assunto através do uso dos questionários apresentados; tais questionários, ainda que padronizem a abordagem, não são herméticos ou inflexíveis, principalmente no conteúdo de suas perguntas, devido à heterogeneidade que existe entre as diversas instituições.

Objetivos do primeiro encontro nas instituições:

- confirmar a relevância da pesquisa na instituição visitada, com relação ao valor documental – e histórico – e ao volume de fotografias que compõe o acervo;
- sondar o nível de importância que é dado ao tratamento da informação fotográfica, verificando a existência de manuais ou o conhecimento da necessidade de se produzir ou seguir um instrumento como este;
- coletar as seguintes informações:
 - o nome correto da instituição, do setor, seção, divisão, coordenadoria, etc., que tem por função tratar as fotografias;
 - o nome do responsável administrativo;
 - o nome do responsável técnico (para que se estabeleça através de carta, fax, telefone e mensagem eletrônica um contato mais fácil e progressivo com estas pessoas, uma vez que elas fornecerão as informações que irão atender aos interesses desta pesquisa);
 - endereço completo, números de telefone e fax e endereços eletrônicos que facilitarão os referidos contatos;
 - volume do acervo fotográfico e temáticas principais;
- esboçar as intenções deste trabalho para que as pessoas envolvidas na

pesquisa tenham uma idéia inicial do que se pretende realizar e possam ir refletindo sobre o andamento que conjuntamente daremos às questões.

O objetivo era levantar informações referentes à metodologia de tratamento da documentação fotográfica existente, reunindo um conjunto de dados que pudessem confirmar ou não a hipótese de que a Análise Documentária de Imagens carece de uma revisão nos métodos e técnicas que ora aplica e que a Semiótica pode ser uma ferramenta eficaz na reformulação que se irá propor. A Semiótica nos pareceu promissora na medida em que poderíamos analisar a imagem fotográfica em termos de sua recepção, já que o tratamento e a recuperação da informação imagética são temas centrais desta tese.

Da mesma forma, ao realizar esta proposta, talvez pudéssemos voltar a estas mesmas instituições – ou a algumas delas – e verificar, junto aos profissionais, a aplicabilidade prática da mesma.

Após o primeiro contato pessoal com os acervos do Rio de Janeiro (julho de 1999), enviamos uma mensagem com uma carta endereçada ao responsável administrativo da instituição e com o questionário a ser respondido pelo técnico responsável pelo tratamento da documentação fotográfica. Esta mensagem eletrônica foi enviada para os seguintes acervos do Rio de Janeiro (em novembro de 1999): Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Documentação da FUNARTE (CEDOC/FUNARTE), Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV), Fundação Biblioteca Nacional, Fundação Casa de Rui Barbosa, Museu da Imagem e do Som (MIS/RJ)⁸², Museu Histórico Nacional e Museu Imperial (Petrópolis).

⁸² Ao Museu da Imagem e do Som (MIS) foi enviado um fax com o mesmo teor, uma vez que eles não possuíam endereço eletrônico na época.

A pesquisa na cidade de Campinas – SP foi iniciada no mês de outubro de 1999. Através de um primeiro contato, solicitamos alguns dados tais como nome dos responsáveis, telefone, e-mail e fax, para, posteriormente informar às pessoas (chefias e técnicos) sobre a intenção e os objetivos da pesquisa e solicitar dados temáticos e quantitativos com relação aos acervos. Nesta fase foram contatadas as seguintes instituições: Arquivo Central (SIARQ/UNICAMP), Centro de Documentação Alexandre Eulálio do Instituto de Estudos de Linguagem da UNICAMP (CEDAE/IEL/UNICAMP), Centro de Memória da UNICAMP (CMU), Centro de Pesquisa e Documentação Social Arquivo Edgard Leuenroth do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP (AEL/IFCH/UNICAMP), Museu da Imagem e do Som (MIS/Campinas) e Museu Universitário da PUCCAMP.

A fase seguinte do levantamento em Campinas deu-se através do envio de e-mail a estas instituições contendo a carta e o questionário da Fase 1.

A pesquisa na cidade de São Paulo foi feita em paralelo com Campinas e estão incluídos os seguintes acervos: Abril Imagem, Arquivo do Estado, Centro de Memória da UNESP (CEDEM), Folha Imagem, Instituto Cultural Itaú (ICI), Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB), Memorial do Imigrante, Multimeios da Biblioteca da ECA/USP, Museu da Imagem e do Som (MIS/SP), Museu Lasar Segall e Museu Paulista da USP.

Classificaríamos como excelente a receptividade ao primeiro contato e à idéia geral da pesquisa, que foi apresentada às chefias e aos técnicos dos setores visitados e contatados. Todos reconheceram a necessidade da pesquisa e se mostraram aptos e animados a colaborar – guardadas, obviamente, as diferenças entre os tipos de acervos e de pessoas.

No geral, os profissionais têm uma grande necessidade de falar sobre o trabalho que realizam e esboçam sempre as mesmas carências: falta de pessoal, de verba, de espaço físico, de políticas de preservação, etc.

É notável, também, pelas respostas a algumas das perguntas, a diversidade de origem das informações prestadas. Conceitos da Biblioteconomia fundem-se – ou se confundem – com os conceitos da Arquivologia e da Museologia (17,85%), metodologias ultrapassadas ainda são aplicadas (21,42%), como, por exemplo, fichas catalográficas para imagens fotográficas (herança de tempos menos esclarecidos em termos de descrição e Análise Documentária), documentos fotográficos ainda são tratados (14,28%) com uma certa dificuldade (há uma compreensão de que se trata de um documento diferente, mas não há uma maneira diferente de tratá-lo) e sem falar do processo meticuloso e difícil de informatizar acervos fotográficos. Este novo momento, presente em muitas instituições (42,85%), aparece como ocasião propícia para efetuar mudanças no tratamento dos documentos fotográficos: surgem muitas dificuldades de ordem técnica e metodológica que por vezes parecem insuperáveis frente às possibilidades dos acervos. A informatização tem sido uma chance de reflexão e de reformulação, que poucas (7,14%) instituições parecem ter condições de aproveitar (não é aqui, contudo, o lugar de evidenciar os motivos destas dificuldades).

Após o exame de qualificação (maio de 2001), concentramos nosso interesse na recuperação e na recepção da imagem fotográfica por parte do usuário⁸³.

⁸³ A pesquisa em todos os acervos continuou até o segundo semestre de 2001.

3. Caracterização Geral das Instituições Pesquisadas

No Estado do Rio de Janeiro

- **Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro:** a parte que cuida do acervo fotográfico chama-se Serviço de Documentação Especial, dentro do qual fica uma outra parte chamada Iconografia. As fotografias – cujas datas-limites são 1865-1987 – compõem um acervo de mais de 45.000 unidades originais, em positivo ou em negativo, em vidro ou em celulose. Este acervo provém tanto do poder público municipal, quanto das coleções particulares, abrangendo vários assuntos como obras públicas, serviços públicos, atividades econômicas, edificações públicas e particulares, monumentos, festas e tipos populares, esportes, atividades de lazer e eventos oficiais.

- **Arquivo Nacional, Rio de Janeiro:** a parte que cuida do acervo fotográfico chama-se Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos, que contém a Seção de Documentos Iconográficos. O acervo era composto, à época (julho de 1999), de 1.071.263 fotografias em preto-e-branco e em cores, 809.459 negativos em acetato, 720 negativos em vidro, 86 diapositivos em vidro e 11.569 diapositivos em acetato, em cores (compondo um total de 1.893.097 itens). Conteúdo: arquivo histórico da instituição, Coleção de Avulsos, Correio da Manhã, Agência Nacional (DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda, etc.), fundos pessoais e arquivos particulares.

- **Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro:** o nome do setor onde se localiza o acervo de fotografias é Divisão de Documentação Especial. À época (julho de 1999), o acervo era composto por cerca de 200.000 itens; conteúdo: DOPS – Delegacia de Ordem Política e Social, Polícia Política, etc.; há muitas duplicatas e boa parte do acervo ainda estava em organização.

- **Centro de Documentação da FUNARTE, Rio de Janeiro:** o nome do setor que abriga o acervo fotográfico é Departamento de Documentação e Informação, que contém o Setor de Audiovisual. Características do Acervo: contém fotografias da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) – inclusive da época em que foi IBAC, Instituto Brasileiro de Arte e Cultura –, do Instituto Nacional da Fotografia (INFOTO) e do Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN). A quantidade de fotografias certamente ultrapassa as 2.000 unidades.

- **Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV), Rio de Janeiro:** nome da seção que contém o acervo fotográfico é Setor de Documentação, que contém o Programa de Arquivos Pessoais – além do Programa de História Oral –, que contém os Arquivos Audiovisuais. Características do Acervo: 80.000 fotografias (principalmente arquivos pessoais de personalidades da política nacional).

- **Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro:** o nome do setor que abriga o acervo fotográfico é Divisão de Iconografia. Características do Acervo: possuía, na época (julho de 1999), aproximadamente 40.000 fotografias (incluindo o acervo da Divisão de Iconografia, Música e Manuscritos) – a maioria é do século XIX e 25.000 fotografias deste total são da coleção do Imperador D. Pedro II.

- **Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro:** o nome do setor que contém o acervo de fotografias é Arquivo Histórico e Institucional da Fundação Casa de Rui Barbosa. Características do Acervo: a documentação especial está no Arquivo Institucional e a Série Iconografia está no Arquivo Histórico (no Fundo Rui Barbosa). Há 2.000 imagens (inclusive fotografias) no Fundo Rui Barbosa, além de 2.000 imagens (não fotográficas), 860 negativos, 1.800 fotografias e 285 diapositivos (configurando cerca de 3.000 itens fotográficos, pelo menos).

- **Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro:** o setor que cuida das fotografias chama-se Gerência de Processamento de Acervos, que contém a Fototeca. O acervo possuía, em julho de 1999, cerca de 80.000 fotografias (com

duplicatas), das coleções Augusto Malta e Guilherme Santos (estereoscópias em vidro), por exemplo, além de outros temas como cinema e personalidades (do teatro, das artes plásticas, do cinema e da televisão).

- **Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro:** o setor do MAM responsável pelas fotografias chama-se Centro de Pesquisa e Documentação, que contém a Divisão de Artes Plásticas, onde, enfim, localizam-se os Materiais Fotográficos. As fotografias da parte de cinema são cerca de 120.000, entre negativos, diapositivos e uma grande quantidade de ampliações em preto-e-branco (todo um material de divulgação). A parte de artes plásticas é bem menor, em sua maioria formada por diapositivos reproduzindo obras de arte, além de fotografias institucionais (documentação fotográfica da construção do MAM, por exemplo).

- **Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro:** a parte responsável pelo acervo fotográfico chama-se Arquivo Histórico, onde estão mais de 50.000 documentos iconográficos sobre a história do Brasil (Coleção Família Imperial, Imperadores D. Pedro I e D. Pedro II, familiares, retratos da realeza e nobreza da época, vistas de cidades brasileiras e estrangeiras; coleção referente ao compositor brasileiro Antônio Carlos Gomes, que inclui fotografias; álbuns de fotografias da Coleção Miguel Calmon Du Pin e Almeida, engenheiro e político brasileiro (começo do século XX); fotografias de Marc Ferrez e Augusto Malta; Coleção Juan Gutierrez, fotógrafo espanhol que atuou no Rio de Janeiro entre 1880 e 1890, que documentou a Revolta da Armada, retratando as fortificações, os soldados e o armamento utilizado; além de vistas de vários bairros da antiga cidade do Rio de Janeiro, reproduzindo sua arquitetura e seu cotidiano; e fotografias da trajetória do próprio Museu.

- **Museu Imperial, Petrópolis:** o nome do setor que abriga as fotografias é Arquivo Histórico do Museu Imperial, que contém 13.000 fotografias (família imperial, escravos, etc.).

No Estado de São Paulo

- **Abril Imagem, São Paulo:** o setor voltado para a conservação e a atualização de arquivos e documentos da Abril chama-se Departamento de Documentação (DEDOC); trata-se de um banco de dados com um acervo de mais de 7 milhões de imagens, 25.000 dossiês em texto, biblioteca com 12.000 volumes, coleções de jornais e revistas do Brasil e do mundo, bancos de dados eletrônicos e biblioteca de CD-ROMs. A Abril Imagens é o braço comercial do DEDOC, que permite a não-funcionários da Editora ter acesso às imagens e aos textos de seu Departamento de Documentação.

- **Arquivo Central do Sistema de Arquivos da UNICAMP, Campinas:** o acervo fotográfico do SIARQ encontra-se no Arquivo Permanente. O Acervo de Imagens custodiado pelo Arquivo Central era composto, na época (outubro de 1999), por cerca de 22.000 imagens, sendo 12.000 fotografias em papel, 6.000 diapositivos, 5.500 fotogramas (35mm), 125 fotografias montadas em álbuns, 40 fotografias montadas em quadros, 38 posters e 07 cromos. Estas imagens pertencem a fundos originados ou relacionados à UNICAMP, com exceção do Acervo de Sérgio Buarque de Hollanda, adquirido pela Universidade por ser considerado relevante para estudos e pesquisas.

- **Arquivo do Estado de São Paulo:** a seção que abriga as fotografias chama-se Arquivos Especiais, que reúne cerca de 1.000.000 de imagens, entre negativos, cópias fotográficas, postais, caricaturas e ilustrações. Acervo: arquivo fotográfico do jornal “Última Hora” (160.000 cópias fotográficas, 2.000 caricaturas e 800.000 negativos); arquivo do semanário “Aqui São Paulo” (cerca de 7.000 cópias fotográficas, apresentando grande variedade temática, que cobre política, artes, esportes e acontecimentos diversos em âmbito nacional e internacional); coleção Guilherme Gaensly (24 fotografias de vários marcos arquitetônicos de São Paulo); Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (60 imagens da cidade de São Paulo produzidas pelo fotógrafo Militão Augusto de Azevedo); Álbum de Photographias da

Escola Normal e Annexas de São Paulo (84 imagens, datadas de 1908, que mostram a rotina de aulas e atividades, corpos docente e discente e aspectos do prédio e da Praça da República); Coleção do Serviço da Repartição de Água e Esgotos da Cidade de São Paulo (107 fotografias, produzidas em 1893); Álbum de Retratos (67 retratos pessoais, de origem desconhecida, do final do século XIX e início do XX); fotografias do extinto jornal alternativo “O Movimento” (7.000 unidades); acervo fotográfico dos jornais pertencentes ao grupo Diários Associados (o número de fotografias ultrapassa a casa de 2.000.000 de registros).

- **Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE/IEL/UNICAMP), Campinas:** o CEDAE pertence ao Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP e possui, aproximadamente, 7.541 fotografias e 2.560 diapositivos. Quanto à temática, de forma genérica, a maioria das imagens fotográficas se encontra nos fundos/coleções pessoais e mostram retratos, cenas familiares, viagens, participação em eventos científicos, lançamentos de livros e, ocasionalmente, imagens sobre algum assunto relacionado à vida do titular do acervo.

- **Centro de Memória da UNESP, São Paulo:** a linha de acervo do CEDEM é baseada na história política contemporânea, principalmente nos movimentos sociais, suas organizações e partidos políticos, além da documentação do projeto Memória da Universidade – UNESP. O acervo é composto principalmente de originais fotográficos e/ou cópias positivo e contém aproximadamente 6.000 imagens, sem contar com as fotografias do MST, que são mais ou menos 8.000 unidades.

- **Centro de Memória da UNICAMP, Campinas:** o acervo fotográfico do CMU compõe o setor de Arquivos Especiais, onde 70% das imagens são de Campinas e o volume (em outubro de 1999) é de 16.000 imagens. Temas principais: aspectos urbanos: logradouros, edificações (habitações, casas de comércio, instituições de ensino e pesquisa, instituições financeiras, hospitais, templos, fábricas, cinemas, teatros, centros de cultura), monumentos; aspectos rurais: fazendas e núcleos coloniais (vistas panorâmicas e parciais, sedes, casas de colonos, plantações de culturas diversas com destaque para o café); estradas de ferro, imigração, ensino,

esporte, retratos de famílias e personalidades locais, etc.

- **Centro de Pesquisa e Documentação Social Arquivo Edgard Leuenroth (AEL/IFCH/UNICAMP), Campinas:** o setor responsável pelo acervo fotográfico chama-se Processamento Técnico. Em outubro de 1999, o AEL contava com cerca de 44.000 fotografias, cuja temática abrange basicamente a história dos movimentos políticos e da esquerda brasileira, além de temáticas culturais, como artes cênicas, e de fotografias de caráter administrativo (não só do próprio AEL, como do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, do qual faz parte).

- **Folha Imagem, São Paulo:** o setor responsável pelas fotografias chama-se Banco de Dados de São Paulo. Características do Acervo: composto por ampliações fotográficas, negativos, cromos e imagens digitais; possuem cerca de 20.000.000 de imagens de temáticas variadas.

- **Instituto Cultural Itaú, São Paulo:** quem cuida do acervo fotográfico do ICI é o Centro de Documentação e Referência, que conta com cerca de 20.000 imagens digitalizadas (sendo seu acervo virtual e não físico). Os assuntos giram em torno de artes em geral, trabalhos em fotografia, arte brasileira, basicamente artes plásticas; são fotografias, reproduções, gravuras e impressos em geral.

- **Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), São Paulo:** quem cuida do acervo fotográfico do IEB é o Arquivo, no seu Setor de Documentação Audiovisual. O acervo conta com aproximadamente 40.000 documentos, oriundos de arquivos pessoais, coleções, doações avulsas e documentação produzida pelo IEB-USP (Fundo IEB). Há também fotografias de arquivos pessoais de escritores e intelectuais brasileiros; abrange um período que inicia em 1870 e vem até nossos dias, predominando as décadas de 20 a 50 do século XX. Apresenta retratos, fotografias de familiares, de amigos, de trabalho e fotografia documental (viagens e registro do Patrimônio Histórico Nacional) feitas ou reunidas pelos titulares. Há suportes variados: fotografias em papel (pequena parcela em albúmen), ampliações, negativos de vidro/acetato e diapositivos.

- **Memorial do Imigrante, São Paulo:** o acervo de fotografias do Memorial localiza-se no Setor Iconográfico e conta com cerca de 10.000 imagens (cerca de 30% são originais). A temática principal, imigração, divide-se em imagens que abrangem as condições de vida nos países de origem, o embarque, a viagem, o desembarque em Santos, a estada na Hospedaria de Imigrantes, a vida nos cafezais, a fixação nos núcleos coloniais e colônias, o trabalho na indústria paulista do início do século, o lazer e a organização social e cultural dos imigrantes.

- **Multimeios da Biblioteca da ECA/USP, São Paulo:** a parte da Biblioteca que cuida do acervo fotográfico chama-se Seção de Materiais Especiais, onde estão depositados 21.000 diapositivos e 2.500 fotografias. O acervo de diapositivos é composto por reproduções de obras das áreas de Artes Plásticas, Arquitetura, Cinema e História em quadrinhos.

- **Museu da Imagem e do Som de Campinas:** o setor do MIS/Campinas que abriga as fotografias chama-se Acervo de Fotografias. Responsável pela preservação da memória iconográfica da cidade e pela organização de exposições fotográficas, o acervo sob a responsabilidade do MIS possui aproximadamente 10.000 imagens, cujas temáticas dividem-se em: imagens do período de 1870 a 1940, evolução urbana e a vida cultural de Campinas 1890 a 1980, obras da administração municipal nas décadas de 40, 50 e 60 do século XX, retratos produzidos em Campinas entre 1860 e 1900, fachadas das salas de cinemas do interior paulista, década de 70, transformações urbanas na região central nos anos 50 e 60, vida rural da cidade no início do século XX, entre outras.

- **Museu da Imagem e do Som de São Paulo:** quem cuida das fotografias do MIS/São Paulo é o Setor de Documentação. São 200.000 imagens distribuídas em coleções temáticas de conteúdo diversificado, destacando-se as coleções Chico Albuquerque, fotógrafo de publicidade e retratos, a Cinematográfica Maristela e São Paulo Antiga. A característica temática deste acervo é a documentação dos mais diversos aspectos da vida paulistana e brasileira do final do século XIX até os dias

de hoje. Os suportes também são variados: de imagens digitais, passando por reproduções em papel e negativos em acetato e triacetato, até suportes não mais utilizados, como negativos de vidro, autocromos e estereoscópias. Além deste acervo fotográfico existe o acervo multimídia, onde se encontram reunidas coleções pessoais que contêm mais de um meio de expressão, e que possui suportes fotográficos como negativos, contatos, ampliações e diapositivos.

- **Museu Lasar Segall, São Paulo:** a responsável pelo acervo fotográfico é a Área de Museologia. O acervo é composto pela Coleção Lasar Segall, com imagens do século XIX, da família de Segall (na União Soviética e na Alemanha), além de fotografias contemporâneas, de artistas e também da família. Há, igualmente, fotografias do trabalho de Segall (série com navios de imigrantes, paisagens, índios e outros tipos humanos, cidades como o Rio de Janeiro, etc.), imagens de exposições dele (registros), da intelectualidade nos anos 20 do século XX. Entre negativos e positivos, existem cerca de 5.000 imagens. Há também diapositivos. O Arquivo Histórico é composto pelo material de Segall (as obras dele quando vivo). O Arquivo Corrente é formado por cromos e diapositivos de obras (recebem um tratamento em separado).

- **Museu Paulista da USP, São Paulo:** quem cuida das fotografias é o Serviço de Documentação Textual e Iconografia. O que há de mais significativo é a coleção de álbuns e retratos do século XIX de Carlos Eugênio Marcondes de Moura (cerca de 2.400 unidades), a coleção de negativos do fotógrafo americano Dana Merrill (documentando a construção da Ferrovia Madeira-Mamoré em 1909-10, com 189 unidades) e a coleção de retratos do início do século XX de Orôncio Vaz Arruda (cerca de 600 unidades). A documentação refere-se, principalmente, à História política e social do Brasil, especialmente de São Paulo. O acervo fotográfico é significativo enquanto amostragem das principais técnicas e formatos utilizados na virada do século XIX para o XX, bem como 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, Henschell, 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 cartões postais referentes a São Paulo, Santos e demais cidades do país. No geral, são 22.000 unidades entre negativos (flexíveis e de vidro), ampliações, peças exemplares da fotografia no século XIX (ambrótipo, ferrótipo e daguerreótipo), álbuns fotográficos impressos e originais e cartões postais.

- **Museu Universitário da PUCCAMP, Campinas:** o setor que cuida das imagens fotográficas é a Área Museológica. O volume do acervo gira em torno de 15.000 peças. Boa parte das fotografias são montagens de exposições, apresentações artísticas e participações em congressos, entre outras.

O quadro abaixo contém a divisão dos acervos por cidade, com o nome do setor responsável pelo acervo fotográfico, o volume e as temáticas principais (alguns dados datam de 1999 e podem ter sofrido alterações ao longo dos últimos anos), o que, na verdade, resulta num resumo da Fase 1.

CIDADE	ACERVO	SETOR	VOLUME (em unidades)	TEMÁTICAS
Rio de Janeiro	Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro	Serviço de Documentação Especial	45.000	Obras e serviços públicos, atividades econômicas, edificações, lazer, esporte, eventos oficiais
	Arquivo Nacional	Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos	1.893.097	Arquivo Histórico da Instituição, Departamento de Imprensa e Propaganda da Agência Nacional, fundos pessoais e arquivos particulares
	Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro	Divisão de Documentação Especial	Cerca de 200.000	Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS) e polícia política, entre outras
	Centro de Documentação da Fundação Nacional de Arte	Departamento de Documentação e Informação	Mais de 2.000	FUNARTE, Instituto Nacional da Fotografia (INFOTO) e Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN)

	Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas	Setor de Documentação	80.000	Arquivos pessoais de personalidades da política nacional
	Fundação Biblioteca Nacional	Divisão Iconografia	Cerca de 40.000	Imagens do século XIX, coleção D. Pedro II
	Fundação Casa de Rui Barbosa	Arquivo Histórico e Institucional	Pelo menos 3.000	Arquivo institucional e fundo Rui Barbosa
	Museu da Imagem e do Som	Gerência de Processamento de Acervos	Cerca de 80.000	Coleção Augusto Malta e Guilherme Santos, cinema, teatro, artes plásticas e TV
	Museu de Arte Moderna	Centro de Pesquisa e Documentação	120.000	Cinema (divulgação), reprodução de obras de arte, fotografias institucionais
	Museu Histórico Nacional	Arquivo Histórico	Mais de 50.000 documentos iconográficos	História do Brasil, família imperial, cidades brasileiras, Carlos Gomes, índios, Revolta da Armada, arquitetura carioca
Petrópolis	Museu Imperial	Arquivo Histórico	13.000	Família imperial e escravos

São Paulo	Abril Imagem	Departamento de Documentação	7.000.000	Fotojornalismo (temáticas variadas)
	Arquivo do Estado de São Paulo	Arquivos Especiais	Cerca de 1.000.000	Política, artes, esporte, acontecimentos nacionais, arquitetura paulistana, Escola Normal, retratos
	Centro de Memória da UNESP	CEDEM	Cerca de 15.000	História política contemporânea, movimentos sociais, partidos, organizações, memória da UNESP, MST
	Folha Imagem	Banco de Dados de São Paulo	20.000.000	Fotojornalismo (temáticas variadas)
	Instituto Cultural Itaú	Centro de Documentação e Referência	Cerca de 20.000	Arte brasileira, artes plásticas, arte em geral
	Instituto de Estudos Brasileiros	Setor de Documentação Audiovisual	Cerca de 40.000	Intelectuais brasileiros, retratos, fotografias de família, viagens

	Memorial do Imigrante	Setor Iconográfico	Cerca de 10.000	Imigração (origem, viagens, embarque, desembarque, Hospedaria dos Imigrantes, café, trabalho, indústria, lazer, organização sociocultural)
	Multimeios da Biblioteca da ECA/USP	Seção de Materiais Especiais	23.500	Reprodução de obras de arte (artes plásticas, cinema, arquitetura, história em quadrinhos)
	Museu da Imagem e do Som	Setor de Documentação	200.000	Vida paulistana e brasileira
	Museu Lasar Segall	Área de Museologia	Cerca de 5.000	Lasar Segall (século XIX, família, União Soviética, Alemanha, artistas, trabalho, imigrantes, paisagens, índios, tipos humanos, Rio de Janeiro, intelectuais)

	Museu Paulista	Serviço de Documentação Textual e Iconografia	22.000	Retratos do século XIX, Ferrovia Madeira-Mamoré, história política e social do Brasil, cidade de São Paulo
Campinas	Arquivo Central do Sistema de Arquivos da UNICAMP	Arquivo Permanente	Cerca de 22.000	UNICAMP, Sérgio Buarque de Holanda
	Centro de Documentação Alexandre Eulálio	CEDAE	Cerca de 10.000	Retratos, cenas familiares, viagens, eventos, vida particular de titulares de acervos pessoais
	Centro de Memória da UNICAMP	Setor de Arquivos Especiais	16.000	Cidade de Campinas, aspectos urbanos, aspectos rurais, estradas de ferro, imigração, ensino, esporte, personalidades
	Centro de Pesquisa e Documentação Social Arquivo Edgard Leuenroth	Processamento Técnico	Cerca de 44.000	História dos Movimentos políticos e sociais brasileiros, esquerda brasileira, artes cênicas, fotografias institucionais

	Museu da Imagem e do Som	Acervo de Fotografias	Cerca de 10.000	Evolução urbana e cultural de Campinas, administração municipal, arquitetura, vida rural
	Museu Universitário da PUCAMP	Área Museológica	15.000	Montagens de exposições, apresentações artísticas, participações em congressos

4. Análise dos Resultados

Segundo o que se pôde perceber nas instituições pesquisadas, o que acontece, atualmente, nos acervos é o seguinte:

- os problemas com recursos humanos existem; por mais que os profissionais da informação estejam atentos a uma prática, eles, muitas vezes, desconhecem a teoria, usando termos como documentalização (em vez de documentação), chamando catálogos de fichas e vice-versa, empregando os termos catalogação, cadastro, registro, identificação e classificação praticamente como sinônimos;

- há centros de documentação (39,28%) que optam, por exemplo, por aplicar as regras da arquivística na organização e no tratamento dos documentos do acervo;

- o tratamento documental nem sempre obedece às regras da área de conhecimento a que está ligada a instituição: por exemplo, nem sempre é dado um tratamento arquivístico a documentos pertencentes a um arquivo. Isto se deve a dois fatores: em primeiro lugar, pode ser uma opção consciente da instituição, que chegou à conclusão que um tratamento diferente estaria mais adequado à sua realidade; em segundo lugar, infelizmente, está o fato de se desconhecer ou desprezar uma teoria que possa ser melhor aplicada a determinadas realidades;

- 42,85% dos acervos fala em automação e/ou informatização, mas não é a totalidade deles que já iniciou este processo; é comum o relato de que, ao iniciar um processo de informatização, outras frentes acabam sendo atacadas: por exemplo, uma reformulação na política de tratamento do acervo, uma unificação de sub-acervos, tratamento da reserva técnica, digitalização das imagens, etc.;

- alguns acervos (10,71%) sequer terminaram o levantamento de fotografias existentes na instituição, demonstrando que o documento fotográfico ainda pode ser

tratado como miscelânea⁸⁴ (7,14%); houve até quem tenha se recusado a responder ao questionário por total ausência de prática no tratamento de documentos fotográficos (7,14%), ainda relegados a uma reserva técnica;

- 21,42% dos profissionais contatados manifestaram interesse em trocar idéias durante e após a realização desta tese; houve também quem solicitasse uma solução para seus problemas (3,57%);

- o que alguns chamam de “forma de acesso” se divide em: a) coleções que mantiveram a divisão e a classificação feita pelo doador, b) catálogos numéricos e listagens de imagens, classificadas por temas, c) consulta direta a álbuns; d) organização por fundo/coleção sub-classificados em temáticas próprias; isto se deve, por vezes, ao volume extraordinário de fotografias presentes num acervo, quando se torna difícil adequar cada coleção a um único tipo de tratamento;

- 50% dos acervos parecem estar, pelo menos, bem informados quanto à importância da conservação e preservação dos suportes, mesmo os que não têm condições financeiras, físicas e funcionais de aplicar seus conhecimentos;

- os acervos que apresentam um aumento no número de consultas explicam o fato como sendo decorrente da divulgação de sua documentação através de novos instrumentos de pesquisa;

- 7,14% das instituições pesquisadas têm sido beneficiadas, nos últimos anos, pelos projetos de infra-estrutura da FAPESP;

- quanto ao perfil dos usuários, há 10,71% das pesquisas feitas com finalidade didática ou acadêmica (dissertações e teses), elaboração de exposições (7,14%), produção científica (3,57%), publicações (17,85%), publicitários (7,14%), cineastas (10,71%), editores (14,28%) e público em geral (7,14%), sendo raríssimas as pesquisas nas quais a fotografia é o objeto de análise (3,57%);

⁸⁴ Documentos variados que chegam misturados e que são, até certo ponto, inclassificáveis.

- alguns acervos se mantêm fiéis a um quadro de arranjo, por vezes elaborado por outros setores; depois da imagem inserida neste quadro, faz-se uso de campos para descrever unitariamente cada imagem (não existindo um vocabulário controlado e/ou tesouro); tais campos (do que se chama, às vezes, de cadastro), geralmente, são os seguintes: arquivo, fundo/coleção, localização física, autor, data, local, processo técnico, estúdio fotográfico, características de deterioração, cromia, gênero fotográfico, técnica, notação da fotografia (expressa o fundo pertencente, o tema geral e o número da fotografia), cópias, positivos, negativos, descrição sumária, assunto, observações e/ou notas (legenda, anotações no verso ou na frente e dedicatórias);

- quase 100% dos entrevistados concordam que aliar teoria e prática nem sempre é uma tarefa fácil e/ou possível;

- há uma preocupação com a disponibilização dos documentos fotográficos para o usuário e, muitas vezes, as decisões de formas de tratamento são tomadas com esta finalidade;

- os autores citados como fazendo parte da base para a Análise Documentária de Fotografias aparecem no quadro geral de dados (p. 221).

5. Tabulação de Dados

A tabela abaixo mostra o cumprimento de cada fase da pesquisa. Na primeira coluna aparece o nome da cidade onde se localiza o acervo pesquisado; a segunda coluna traz o nome da instituição pesquisada (numeradas de 01 a 28). A seguir estão quatro colunas, uma para cada Fase, sendo que nelas aparecem a situação das respostas da respectiva fase. A última coluna traz observações gerais sobre o controle do cumprimento das fases.

CIDADE	ACERVO	FASE 1	FASE 2	FASE 3	FASE 4	Obs.
Campinas	1) Arquivo Central/SIARQ/ UNICAMP	OK	OK	OK	-	-
	2) CEDAE/ UNICAMP	OK	OK	-	-	-
	3) CMU/ UNICAMP	OK	-	-	OK	-
	4) CPDS/AEL/ UNICAMP	OK	OK	OK	50% OK	-
	5) MIS/Campinas	OK	OK	OK	OK	Tudo OK.
	6) Museu Universitário da PUCCAMP	OK	OK	-	-	-

São Paulo	7) Abril Imagem	OK	OK	OK	OK	Tudo OK.
	8) Arquivo do Estado de SP	OK	OK	-	OK	-
	9) CEDEM/UNESP	OK	OK	OK	OK	Tudo OK.
	10) Folha Imagem	OK	OK	OK	OK	Tudo OK.
	11) ICI	OK	OK	-	OK	-
	12) IEB/USP	OK	-	-	-	-
	13) Memorial do Imigrante	OK	OK	OK	OK	Tudo OK.
	14) MM/ECA/USP	OK	OK	OK	-	-
	15) MIS/SP	OK	OK	OK	OK	Tudo OK.
	16) Museu Lasar Segall	OK	-	-	OK	-
17) Museu Paulista da USP	OK	OK	OK	OK	Tudo OK.	

Rio de Janeiro	18) Arquivo Geral da Cidade do RJ	OK	-	-	-	-
	19) Arquivo Nacional	OK	-	-	-	-
	20) Arquivo Público do Estado do RJ	OK	OK	-	-	-
	21) CEDOC/FUNARTE	OK	OK	-	-	-
	22) CPDOC/FGV	OK	-	-	OK	-
	23) Fundação Biblioteca Nacional	OK	OK	OK	OK	Tudo OK.
	24) Fundação Casa de Rui Barbosa	OK	OK	-	OK	-
	25) MIS/RJ	OK	OK	-	-	-
	26) MAM/RJ	OK	-	-	-	-
	27) Museu Histórico Nacional	OK	-	-	-	-
28) Museu Imperial	OK	OK	OK	-	-	

Tomamos como 28 o número de acervos pesquisados e é sobre esta quantidade que aplicamos as análises de porcentagem das respostas. Por exemplo, responderam às perguntas da Fase 1 um total de 28 acervos, ou seja 100%; responderam à Fase 2 um total de 20 instituições, ou seja, 71,42%; a Fase 3 obteve resposta de 12 acervos, somando 42,85%; e a Fase 4 obteve respostas de 14 instituições, perfazendo 50%. Responderam a todas as perguntas de todas as fases 08 acervos (28,57%).

Foram também contatados alguns pesquisadores de imagens, mas com um outro enfoque: era importante saber como eles se comportavam enquanto usuários. Além disso, procuramos pessoas que têm alguma experiência no atendimento a usuários de imagens (mas que não trabalham em acervos fotográficos). Trocamos idéias com estes pesquisadores e profissionais sobre o processo de pesquisa de imagens e sobre o que, exatamente, faz com que um usuário escolha uma imagem em detrimento de outra(s).

O resultado destas conversas – muito mais breve que o da pesquisa com as instituições – cuja temática era a escolha da fotografia pelo usuário, fez-nos perceber que as preocupações de cada um, apesar de específicas de sua área de atuação, convergem para o mesmo ponto: *o que* e *como* a imagem fotográfica mostra.

Com relação aos acervos, é importante lembrar que algumas instituições não responderam a alguma(s) das fases da pesquisa. Vale ressaltar, igualmente, que muitas das perguntas não foram induzidas, mas obtiveram como resposta o que segue (por exemplo: não foi perguntado se há uma preocupação com análise documentária, mas foi possível perceber qual instituição está com esta preocupação na ordem do dia).

Finalizando estas considerações, apresentamos a seguir o quadro geral de dados.

QUESTÕES SOBRE ANÁLISE DOCUMENTÁRIA DE FOTOGRAFIAS	NÚMERO DE RESPOSTAS POSITIVAS E PORCENTAGEM	
	Sim	%
Situação da Análise Documentária nos Acervos Pesquisados		
Preocupam-se com Análise Documentária	11	39,28
Iniciaram o trabalho de Análise Documentária	10	35,71
Preocupam-se com o conteúdo informacional da fotografia	09	32,14
Preocupam-se com a dimensão expressiva da fotografia	02	7,14
Separaram documento-imagem (leitura + síntese) de documento-objeto (descrição e identificação)	04	14,28
Usaram termos como “expressão fotográfica”, “dimensão expressiva” e “significado expressivo”	05	17,85
Importam-se (citaram) com o valor documental	03	10,71
Usam quem/o que, onde, quando e como	09	32,14
Identificam imagens através de contato com pessoas conhecidas e/ou familiares dos titulares e/ou doadores	08	28,57
Fazem o levantamento dos termos de indexação ou de palavras-chave a partir da imagem	06	21,42
Fazem o levantamento dos termos de indexação ou de palavras-chave a partir do resumo da imagem	03	10,71
Fazem o levantamento dos termos de indexação ou de palavras-chave a partir de ambos	06	21,42
Não fazem o levantamento dos termos de indexação ou palavras-chave ou não responderam à pergunta	03	10,71
Não fazem resumo da imagem	02	7,14
Têm ou estão formulando metodologia própria para a organização dos documentos fotográficos	10	35,71

Consideram que a leitura para fins documentários deve ser baseada prioritariamente no contexto de produção da imagem	01	3,57
Consideram que a leitura para fins documentários deve ser baseada prioritariamente no conteúdo da imagem	07	25
Consideram que a leitura para fins documentários deve ser baseada em ambos	07	25
Têm ou estão montando um Vocabulário Controlado	02	7,14
Desenvolveram metodologia de Análise Documentária baseada no perfil do usuário	01	3,57
Perfil do Profissional da Informação	Sim	%
Têm 01 funcionário envolvido no trabalho de Análise Documentária de Fotografias	06	21,42
Têm 02 funcionários envolvidos no trabalho de Análise Documentária de Fotografias	04	14,28
Têm mais que 02 funcionários envolvidos no trabalho de Análise Documentária de Fotografias	11	39,28
Possuem conhecimentos básicos sobre linguagem e técnica fotográfica	13	46,42
Possuem conhecimentos básicos sobre processos fotográficos históricos	14	50
Possuem curso universitário na área	20	71,42
Possuem curso de especialização	04	14,28
Possuem experiência na área	08	28,57
Fizeram ou fazem pós-graduação	05	17,85
Misturam e/ou confundem seu papel com o do usuário (na hora de ser pesquisador)	03	10,71
Recuperação da Informação e Recepção da Imagem	Sim	%
Acham que o usuário precisa de um Sistema de Recuperação de Informações com interface amigável	02	7,14

Acham que o usuário precisa de um Sistema de Recuperação de Informações cuja recuperação seja objetiva	01	3,57
Acham que o usuário precisa de um Sistema de Recuperação de Informações que permita entrecruzamento de informações	01	3,57
Acham que o usuário precisa de um Sistema de Recuperação de Informações que traga a própria imagem como resultado da busca	04	14,28
Acham que o usuário precisa de um Sistema de Recuperação de Informações que seja ágil e rápido	07	25
Acham que o usuário precisa de um Sistema de Recuperação de Informações que seja preciso	03	10,71
Acham que o usuário precisa de um Sistema de Recuperação de Informações que ofereça dados genéricos e específicos sobre a fotografia	01	3,57
Consideram que a escolha final do usuário depende da “beleza estética”, da “autenticidade” e/ou da “experiência estética”	06	21,42
Acham que o que inspira o usuário na escolha final de uma fotografia é a plasticidade	01	3,57
Acham que o que inspira o usuário na escolha final de uma fotografia é a qualidade da informação	07	25
Acham que o que inspira o usuário na escolha final de uma fotografia é a quantidade de informação	03	10,71
Acham que o que inspira o usuário na escolha final de uma fotografia é a expressão de seu conteúdo	06	21,42
Acham que o que inspira o usuário na escolha final de uma fotografia é a forma como apresenta o conteúdo	01	3,57
Acham que o que inspira o usuário na escolha final de uma fotografia é o fato dela atender a critérios muito pessoais	04	14,28

Acham que o usuário (além do conteúdo) leva em conta a possibilidade e a facilidade de reprodução da imagem	05	17,85
Acham que o usuário (além do conteúdo) leva em conta a estética da imagem	08	28,57
Acham que o usuário (além do conteúdo) leva em conta a qualidade da imagem	02	7,14
Acham que o usuário (além do conteúdo) leva em conta a proximidade da imagem com a imagem idealizada	03	10,71
Acham que o usuário (além do conteúdo) leva em conta o estado de conservação da imagem	02	7,14
Acham que o usuário (além do conteúdo) leva em conta a visibilidade/legibilidade da imagem	03	10,71
Acham que o usuário (além do conteúdo) leva em conta a ausência de problemas com direito autoral da imagem	04	14,28
Acham que o usuário (além do conteúdo) leva em conta o valor documental da imagem	01	3,57
Acham que o usuário (além do conteúdo) leva em conta o ineditismo da imagem	02	7,14
Outros	Sim	%
Relataram carência de pessoal	07	25
Relataram carência de verba	03	10,71
Relataram carência de política de preservação	03	10,71
Confundem Documentação com Arquivologia, com Biblioteconomia e/ou com Museologia	05	17,85
Aplicam metodologias ultrapassadas (por exemplo: fichas catalográficas para organizar fotografias)	06	21,42
Relatam dificuldades no tratamento de documentos fotográficos	04	14,28

Relatam processo de informatização iniciado ou a iniciar	12	42,85
Relatam reformulações provocadas pela informatização	02	7,14
Optaram por regras arquivísticas de tratamento documental	11	39,28
Não sabem ao certo quantas imagens existem no acervo	03	10,71
Tratam fotografia como miscelânea	02	7,14
Recusaram-se a responder aos questionários porque não têm prática de trabalho com as fotografias (que ainda estão numa reserva técnica)	02	7,14
Querem trocar idéias sobre o assunto dos questionários	06	21,42
Querem de nós a solução para os problemas	01	3,57
Consideram importante conservar as fotografias	14	50
Relataram benefícios advindos dos projetos de infra-estrutura da FAPESP	02	7,14
Relataram como perfil de seus usuários: finalidade didática e acadêmica (dissertações e teses)	03	10,71
Relataram como perfil de seus usuários: montagem de exposição	02	7,14
Relataram como perfil de seus usuários: produção científica	01	3,57
Relataram como perfil de seus usuários: publicações	05	17,85
Relataram como perfil de seus usuários: publicitários	02	7,14
Relataram como perfil de seus usuários: cineastas	03	10,71
Relataram como perfil de seus usuários: editores	04	14,28
Relataram como perfil de seus usuários: público em geral	02	7,14
Relataram pesquisa realizada em que a fotografia é o objeto de análise	01	3,57

Autor/obra citado como base para a Análise Documentária de Fotografias	Sim	%
ALVES, Mônica Carneiro. <u>Manual para indexação de documentos fotográficos: versão preliminar</u> . Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1996	02	7,14
BARTHES, Roland. <u>A câmara clara</u> . Lisboa: Edições 70, 1980	01	3,57
BARTHES, Roland. <u>O óbvio e o obtuso</u> : Ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990	01	3,57
BRASIL. Ministério da Cultura. FUNARTE. <u>Manual para catalogação de documentos fotográficos</u> . Rio de Janeiro: FUNARTE, 1996	08	28,57
BRUSCHINI, Cristina. <u>Tesouro para estudos de gênero e sobre mulheres</u> . São Paulo: Fundação Carlos Chagas, Ed. 34, 1998	01	3,57
CARVALHO & LIMA. Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento: por uma relação solidária entre pesquisa e sistema documental. In: <u>Anais do Museu Histórico Nacional</u> . Rio de Janeiro, v.32, p. 15-32, 2000	01	3,57
CENTRO de Pesquisa e Documentação Histórica Contemporânea do Brasil. <u>Metodologia de organização de arquivos pessoais: a experiência do CPDOC</u> . 4ª edição. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998	01	3,57
CINTRA, Anna Maria M. et al. <u>Para entender as linguagens documentárias</u> . São Paulo: Polis/APB, 1994. (Coleção Palavra Chave, 4)	01	3,57
CÓDIGO de catalogação anglo-americano. Brasília : Edição dos Tradutores, 1969	03	10,71
DUBOIS, Philippe. <u>O ato fotográfico e outros ensaios</u> . Campinas: Papyrus, 1994	01	3,57

ESSUS, Ana Maria Mauad de Andrade. <u>Sob o signo da imagem</u> . Rio de Janeiro, 1990. Tese (doutorado) – Universidade Federal Fluminense	01	3,57
FABRIS, Annateresa (org.). <u>Fotografia: usos e funções no século XIX</u> . São Paulo: EDUSP, 1991	01	3,57
FERREZ, Gilberto. <u>Fotografia no Brasil: 1840-1900</u> . Rio de Janeiro: FUNARTE/Pró-Memória, 1985	01	3,57
FERREZ, Gilberto. <u>Bahia: velhas fotografias: 1858-1900</u> . Rio de Janeiro/Salvador: Kosmos/Banco da Bahia Investimentos, 1989	01	3,57
GARNIER, François. <u>Thesaurus iconographique: système descriptif des représentations</u> . Paris: Ministère de la Culture/Le Léopard D'Or, 1984	02	7,14
KOSSOY Boris. <u>Realidades e ficções na trama fotográfica</u> . São Paulo: Ateliê Editorial, 1998	01	3,57
KOSSOY, Boris. <u>Fotografia e história</u> . São Paulo: Ática, 1989. (Coleção Princípios)	01	3,57
KOSSOY, Boris. <u>Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX</u> . Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980	01	3,57
KOSSOY, Boris. <u>A fotografia como fonte histórica: introdução à pesquisa e interpretação de imagens do passado</u> . São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia, 1980	01	3,57
LANCASTER, F. W. <u>Indexação e resumos: teoria e prática</u> . Brasília: Briquet de Lemos, 1993	01	3,57
MELLO, Maria Lúcia Horta Ludolf de. <u>O Arquivo Histórico e Institucional da Fundação Casa de Rui Barbosa</u> . Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997	01	3,57
PETERSON, Tony (ed.). <u>Art and architecture thesaurus</u> . New York: Oxford University Press, 1990	01	3,57

RIBEIRO, Antonia Motta de Castro Memória. <u>AACR2: Anglo American Cataloging Rules, 2nd Edition</u> : descrição e pontos de acesso. Brasília: Ed. do Autor, 1995	01	3,57
SMIT, Johanna W., GUIMARÃES, José Augusto Chaves. Análise Documentária. In: CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM ORGANIZAÇÃO DE ARQUIVOS, XIII, São Paulo. USP/IEB, 1999	01	3,57
SMIT, Johanna W. A análise da imagem. <u>Revista de Fotografia e Cultura</u> , São Paulo, 1985	01	3,57
SMIT, Johanna W. A representação da imagem. <u>Informare</u> , Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 28-36, jul./dez. 1996	01	3,57
SMIT, Johanna. Análise da imagem: um primeiro Plano. In: SMIT, Johanna (org.). <u>Análise Documentária: análise da síntese</u> . Brasília: MCT/CNPq/IBICT, 1987, p. 99-111	04	14,28
SONTAG, Susan. <u>Ensaio sobre a fotografia</u> . Rio de Janeiro: Arbor, 1981	01	3,57
TESAURO OIT: Terminologia del trabajo, el empleo y la formacion. Geneva, Internacional Labour Office, 1998	01	3,57
VIET, Jean. <u>Thesaurus Internacional do Desenvolvimento Cultural</u> . Paris: Unesco, Clearing House and Research Centre for Cultural Development; Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983	01	3,57
Outros	Sim	%
Aline Lacerda	01	3,57
A. M. de Carvalho	01	3,57
Apostila produzida pela Divisão de Iconografia da Biblioteca Nacional	02	7,14

Autores especializados em técnicas de conservação da fotografia, da História da Fotografia	01	3,57
Bibliografia sobre fotografia, análise e indexação da imagem	01	3,57
Boris Kossoy	01	3,57
Cataloging & Classification Quaterly	01	3,57
Catálogo de resumos da Biblioteca Nacional	01	3,57
Clássicos da área	01	3,57
CPDOC, 1997	01	3,57
Dicionário de Fotografia – Publicações Dom Quixote	01	3,57
Ficha de catalogação dos módulos de fotografia do Instituto Itaú Cultural	01	3,57
Fotografia como fonte de pesquisa/ Fundação Nacional Pró-Memória/Museu Imperial	03	10,71
Glossários e dicionários	01	3,57
Jean-Marie Schaeffer	01	3,57
Johanna Smit	04	14,28
LIBRARY OF CONGRESS. Prints and Photographs Division. <u>Thesaurus for graphic materials</u>	01	3,57
LIBRARY OF CONGRESS. Graphic materials: rules for describing original items and historical collections. Compiled by Elisabeth W. Betz	01	3,57
Manual de catalogação da Biblioteca Nacional	06	21,42
Manual de catalogação de fotografia	02	7,14
Manual de orientação para preservação de acervos fotográficos/Fundação João Pinheiro	01	3,57
Normas de descrição de documentos em Arquivo	01	3,57
Tesauros temáticos	01	3,57
Vocabulário controlado próprio	01	3,57
Vocabulários estruturados de história do Brasil	01	3,57

6. Conclusões

Parece existir, sim, uma carência de reflexões mais aprofundadas por parte de alguns acervos. Ao mesmo tempo, por exemplo, que mais de 70% dos profissionais da informação tenha curso universitário na área, 17,85% dos acervos parecem não ter clareza sobre as diferenças existentes entre Documentação, Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia, e 21,42% ainda aplicam métodos ultrapassados.

Analisando os questionários, vemos que 46,42% conhecem linguagem e técnica fotográfica, e 50% sabem sobre processos fotográficos históricos: isto é importante para avaliar a formação do profissional que lida com fotografias.

Com relação à Semiótica, contudo, que era o assunto principal abordado no princípio deste trabalho, ela não foi citada uma única vez, nem como instrumento de observação da linguagem fotográfica e muito menos como auxiliar de qualquer método de análise documentária de imagens.

Mesmo a questão da Dimensão Expressiva da imagem fotográfica – que se tornou mais focalizada dentro da tese – parece não ser muito considerada pelos acervos e seus profissionais: 32,14% dizem se preocupar com o conteúdo informacional contra 7,14% (02 dos 28 acervos) que relatam preocupação com a dimensão expressiva da imagem. Entretanto, quando a pergunta se refere ao que interfere na escolha final do usuário de fotografias, sobe para 21,42% o número de entrevistados que consideram que seja a expressão do conteúdo imagético.

Vale lembrar, também, que 17,85% lançaram mão de termos como “expressão fotográfica”, “significado expressivo” e “dimensão expressiva” para se referir a esta última.

De resto, finalizando, esperamos que o fato de alguns acervos não terem

respondido a parte significativa da pesquisa não represente uma ausência de preocupação dos mesmos com as questões levantadas. As instituições parecem estar caminhando na mesma direção, embora algumas imprimam maior velocidade ou dêem passadas mais largas.