

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

Patricia Andreia Lira

**Coleções fotográficas em museus de arte: estudo sobre a representação da  
informação em ambientes digitais**

São Paulo  
2020

PATRICIA ANDREIA LIRA

**Coleções fotográficas em museus de arte: estudo sobre a representação da  
informação em ambientes digitais**

**Versão Corrigida**

**(versão original disponível na Biblioteca da ECA-USP)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de mestre em Ciência da Informação.

Área: Cultura e Informação

Linha de pesquisa: Organização da Informação e do Conhecimento

Orientadora: Profa. Dra. Giovana Deliberali Maimone

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Lira, Patricia Andreia

Coleções fotográficas em museus de arte: estudo sobre a representação da informação em ambientes digitais / Patricia Andreia Lira ; orientadora, Giovana Deliberali Maimone. -- São Paulo, 2020. 208 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Fotografia 2. Museu de arte 3. Representação temática e descritiva 4. Ciência da Informação I. Maimone, Giovana Deliberali II. Título.

CDD 21.ed. - 020

---

Nome da autora: LIRA, Patricia Andreia

Título: Coleções fotográficas em museus de arte: estudo sobre a representação da informação em ambientes digitais

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Ciência da Informação.

Aprovado em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

Banca Examinadora

Profa. Dra. \_\_\_\_\_

Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à Professora Doutora Giovana Deliberali Maimone, orientadora deste trabalho, pelo incentivo, prestatividade e compartilhamento de conhecimento.

À Professora Doutora Maria Lúcia de Niemeyer Matheus Loureiro e à Professora Doutora Vânia Mara Alves Lima por suas observações durante o exame de Qualificação, fundamentais para a execução desta pesquisa.

Ao Professor Doutor Boris Kossoy cujas aulas influenciaram positivamente a realização deste trabalho.

À Ana Luiza Maccari, Documentalista do Museu de Arte Moderna de São Paulo, pela disponibilidade e atenção.

À Giulia Pradela agradeço a revisão cuidadosa desta dissertação.

À todas e todos que fizeram parte de minha trajetória profissional, em especial aos colegas do Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

Às amigas Ana Luiza Giacometti Chinalli, Desirèe Ramos Tozi, Mônica Lopes Galvão e Thais Guimarães Junqueira, pelo amparo em momentos críticos e pelas risadas que amenizam a vida.

Ao meu companheiro Ricardo Stracke pela compreensão, paciência e apoio.

Aos meus irmãos e melhores amigos, David André Lira e João Paulo Lira.

E à minha mãe, Antônia Luiz Bertholdi, quem desde cedo me despertou o amor pela leitura e me ensinou a sempre seguir em frente, ela é a grande responsável por este trabalho.

## RESUMO

LIRA, Patricia Andreia. Coleções fotográficas em museus de arte: estudo sobre a representação da informação em ambientes digitais. 2020. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Escola de Comunicações e Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Desde a sua disseminação a fotografia está presente na vida cotidiana das populações em geral, seja como forma de rememorar eventos marcantes, para registrar um indivíduo nos serviços de identificação pública ou para divulgar e ajudar a comercializar um novo produto. Para além de seus usos cotidianos, a fotografia foi apropriada pelas mentes criativas e afirmou-se como um meio de expressão artística repleto de peculiaridades, o que levou à sua incorporação nas coleções dos museus de arte. Esta dissertação trata da fotografia como item constituinte dos acervos dos museus de arte e de sua disponibilização ao público por meio de websites. Para concretizar o estudo proposto é analisada a representação temática e descritiva da informação sobre as coleções fotográficas do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e do Museu de Arte Moderna de São Paulo disponível em seus websites. A metodologia empregada segue as propostas de análise de fotografias desenvolvidas por Miriam Paula Manini e Boris Kossoy. Para fundamentar a pesquisa são abordados o protagonismo da Ciência da Informação no que diz respeito ao universo informacional dos museus e à produção e difusão do conhecimento; a relação da fotografia com seu referente atrelada à problematização da representação fiel da realidade associada à imagem fotográfica; e a legitimação da fotografia nos museus de arte. Constatou-se que a reprodução digital de fotografias trouxe mudanças nos processos de representação, em especial a representação temática, já que os instrumentos de pesquisa disponíveis online passaram a contar com a possibilidade de visualização da imagem de tais obras.

Palavras-chave: Fotografia. Museu de arte. Representação temática e descritiva. Ciência da Informação.

## ABSTRACT

LIRA, Patricia Andreia. Coleções fotográficas em museus de arte: estudo sobre a representação da informação em ambientes digitais. 2020. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Escola de Comunicações e Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Since its dissemination photography has been present in the daily life of populations in general, whether as a way to remember important events, to register an individual in public identification services, or to publicize and help commercialize a new product. In addition to its daily use purpose, photography was used by creative minds and established itself as a means of artistic expression full of peculiarities, which led to its incorporation into the collections of art museums. This dissertation deals with photography as a constituent object of the collections of art museums and its availability to the public through websites. To carry out the proposed study, the thematic and descriptive representation of information about the photographic collections of the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand and the Museu de Arte Moderna de São Paulo available on their websites is analyzed. The methodology employed follows the photography analysis proposals developed by Miriam Paula Manini and Boris Kossoy. To substantiate the research, the role of Information Science is addressed concerning the informational universe of museums and the production and dissemination of knowledge; the relationship of photography with its referent linked to the problematization of the faithful representation of reality associated with the photographic image; and the legitimation of photography in art museums. It turns out that the digital reproduction of photographs brought changes in the representation processes, especially the thematic representation, since the research instruments available online now have the possibility of viewing the image of such works.

Keywords: Photography. Art museums. Thematic and descriptive representation. Information Science.

## Lista de figuras

<b>Figura 1</b> – Página web para fotografia de Dora Longo Bahia .....	154
<b>Figura 2</b> - Página web de fotografia de Pedro Motta, acessada com telefone celular .....	155
<b>Figura 3</b> - Página da obra Encontro/Join de Tuesday Smillie .....	203
<b>Figura 4</b> - Página da obra Vazios, intervalos e juntas de Leonor Martins .....	203
<b>Figura 5</b> - Página da obra Filha natural de Aline Motta.....	204
<b>Figura 6</b> - Página da obra Eros de Sonia Gomes .....	204
<b>Figura 7</b> - Ficha da obra A Luta de Santarosa Barreto .....	205
<b>Figura 8</b> - Ficha do obra Ana Laide Barbosa, Minha linhagem feminina brasileira de luta, da série Genealogia da luta.....	205
<b>Figura 9</b> - Página de obra Sem título de Livio Abramo. Desenho .....	206
<b>Figura 10</b> - Página da obra A história do homem de José Spaniol. Gravura .....	206
<b>Figura 11</b> – Página da obra Lago de João Adamoli. Pintura.....	207
<b>Figura 12</b> - Página da obra Ofélia de Farnese de Andrade. Objeto.....	207
<b>Figura 13</b> - Página da obra Marat de Daniel Acosta. Escultura .....	208



## **Lista de tabelas**

<b>Tabela 1</b> – Categorias de acervo disponibilizadas no website do MAM-SP.....	141
<b>Tabela 2</b> - Levantamento de fotógrafos e fotógrafas com obras disponíveis no website do Museu de Arte de São Paulo em 25 de setembro de 2020 .....	169
<b>Tabela 3</b> - Levantamento de fotógrafos e fotógrafas com obras disponíveis no website do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 29 de setembro de 2020....	172

## Lista de quadros

<b>Quadro 1:</b> Proposta de Shatford (1986) em relação a Panofsky (1991).....	100
<b>Quadro 2:</b> Categorias para a Análise Documentária de imagens .....	101
<b>Quadro 3:</b> Distinções entre o DE genérico, DE específico e SOBRE de Shatford (1986) aplicadas às categorias para a Análise Documentária de imagens. ....	102
<b>Quadro 4:</b> Elementos relacionados à Dimensão Expressiva da imagem fotográfica que poderão ser aplicados na Análise Documentária da imagem fotográfica. ....	106
<b>Quadro 5:</b> Grade para Análise Documentária da imagem fotográfica a partir de Smit (1996) e Shatford (1986). ....	107
<b>Quadro 6:</b> Grade de Análise Documentária de imagens fotográficas com a inclusão da Dimensão Expressiva.....	107
<b>Quadro 7:</b> Formulação-síntese do processo fotográfico .....	109
<b>Quadro 8:</b> Elementos constitutivos, coordenadas de situação e produto final .....	109
<b>Quadro 9:</b> Roteiro I - sistematização de informações referentes à identidade do documento fotográfico .....	114
<b>Quadro 10:</b> Roteiro II - sistematização de informações referentes ao assunto .....	116
<b>Quadro 11:</b> Roteiro III - sistematização de informações referentes ao fotógrafo ....	118
<b>Quadro 12:</b> Roteiro IV: sistematização de informações referentes à tecnologia ....	119
<b>Quadro 13 -</b> Categorias de acervo elencadas no website do MASP .....	125
<b>Quadro 14 –</b> Acervo MASP: ficha para fotografia; Virginia de Medeiros 01.....	129
<b>Quadro 15 –</b> Acervo MASP: ficha para fotografia; Virginia de Medeiros 02.....	129
<b>Quadro 16 –</b> Acervo MASP: ficha para fotografia; Ivo Ferreira da Silva 01 .....	130
<b>Quadro 17 –</b> Acervo MASP: ficha para fotografia; Ivo Ferreira da Silva 02 .....	130
<b>Quadro 18 –</b> Acervo MASP: ficha para fotografia; Raul Eitelberg 01.....	131
<b>Quadro 19 –</b> Acervo MASP: ficha para fotografia; Raul Eitelberg 02.....	131
<b>Quadro 20 –</b> Acervo MASP: ficha para fotografia; German Lorca 01 .....	132
<b>Quadro 21 –</b> Acervo MASP: ficha para fotografia; German Lorca 01 .....	132
<b>Quadro 22 –</b> Acervo MASP: ficha para fotografia; Thomaz Farkas 01 .....	133
<b>Quadro 23 –</b> Acervo MASP: ficha para fotografia; Thomaz Farkas 02 .....	133
<b>Quadro 24 –</b> Acervo MASP: ficha para fotografia; Miguel Rio Branco 01 .....	134
<b>Quadro 25 –</b> Acervo MASP: ficha para fotografia; Miguel Rio Branco 02.....	134
<b>Quadro 26 –</b> Acervo MAM-SP: ficha para fotografia; Geraldo de Barros 01.....	143
<b>Quadro 27 –</b> Acervo MAM-SP: ficha para fotografia; Geraldo de Barros 02.....	143

<b>Quadro 28</b> - Acervo MAM-SP: ficha para fotografia; Cláudio Edinger 01 .....	143
<b>Quadro 29</b> – Acervo MAM-SP: ficha para fotografia; Cláudio Edinger 02 .....	144
<b>Quadro 30</b> – Acervo MAM-SP: ficha para fotografia; Marcos Piffer 01 .....	144
<b>Quadro 31</b> – Acervo MAM-SP: ficha para fotografia; Marcos Piffer 02 .....	144
<b>Quadro 32</b> - Acervo MAM-SP: ficha para fotografia; German Lorca 01 .....	145
<b>Quadro 33</b> - Acervo MAM-SP: ficha para fotografia; German Lorca 02 .....	145
<b>Quadro 34</b> - Acervo MAM-SP: ficha para fotografia; Luiz Braga 01 .....	145
<b>Quadro 35</b> - Acervo MAM-SP: ficha para fotografia; Luiz Braga 02 .....	146
<b>Quadro 36</b> - Acervo MAM-SP: ficha para fotografia; Otto Stupakoff 01 .....	146
<b>Quadro 37</b> - Acervo MAM-SP: ficha para fotografia; Otto Stupakoff 02 .....	146
<b>Quadro 38</b> – Análise Documentária da fotografia de Virginia de Medeiros:.....	179
<b>Quadro 39</b> – Análise Documentária da fotografia de Virginia de Medeiros:.....	180
<b>Quadro 40</b> – Análise Documentária da fotografia de Ivo Ferreira da Silva: .....	181
<b>Quadro 41</b> – Análise Documentária da fotografia de Ivo Ferreira da Silva: .....	182
<b>Quadro 42</b> – Análise Documentária da fotografia de Raul Eitelberg:.....	183
<b>Quadro 43</b> – Análise Documentária da fotografia de Raul Eitelberg:.....	184
<b>Quadro 44</b> – Análise Documentária da fotografia de German Lorca: .....	185
<b>Quadro 45</b> – Análise Documentária da fotografia de German Lorca: .....	186
<b>Quadro 46</b> – Análise Documentária da fotografia de Thomaz Farkas: .....	187
<b>Quadro 47</b> – Análise Documentária da fotografia de Thomaz Farkas: .....	188
<b>Quadro 48</b> – Análise da fotografia de Miguel Rio Branco: .....	189
<b>Quadro 49</b> – Análise Documentária da fotografia de Miguel Rio Branco: .....	190
<b>Quadro 50</b> – Análise Documentária da fotografia de Geraldo de Barros: .....	191
<b>Quadro 51</b> – Análise Documentária da fotografia de Geraldo de Barros: .....	192
<b>Quadro 52</b> – Análise Documentária da fotografia de Claudio Edinger:.....	193
<b>Quadro 53</b> – Análise Documentária da fotografia de Claudio Edinger:.....	194
<b>Quadro 54</b> – Análise Documentária da fotografia de Marcos Piffer: .....	195
<b>Quadro 55</b> – Análise Documentária da fotografia de Marcos Piffer: .....	196
<b>Quadro 56</b> – Análise Documentária da fotografia de German Lorca: .....	197
<b>Quadro 57</b> – Análise Documentária da fotografia de German Lorca: .....	198
<b>Quadro 58</b> – Análise Documentária da fotografia de Luiz Braga: .....	199
<b>Quadro 59</b> – Análise Documentária da fotografia de Luiz Braga: .....	200
<b>Quadro 60</b> – Análise Documentária da fotografia de Otto Stupakoff: .....	201

**Quadro 61** – Análise Documentária da fotografia de Otto Stupakoff: .....202

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
1.1 Objetivo geral .....	15
1.2 Objetivos específicos.....	16
1.3 Metodologia e organização do trabalho.....	16
<b>2 O MUSEU CONTEMPORÂNEO E A CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO .....</b>	<b>23</b>
2.1 O museu contemporâneo: fundamentos .....	25
2.1.1 O museu contemporâneo: desdobramentos .....	29
2.2 Os aspectos informacionais das obras de arte e suas relações com o museu.....	33
2.3 A atuação dos museus e da Ciência da Informação para o acesso público à informação.....	39
<b>3 A FOTOGRAFIA À LUZ DA TEORIA.....</b>	<b>43</b>
3.1 A semiótica de Charles Sanders Peirce como instrumento teórico para o estudo da fotografia .....	47
3.1.1 O conceito de índice nos estudos sobre a fotografia.....	50
<b>4 A FOTOGRAFIA COMO ARTE E SUA ASSIMILAÇÃO PELO MUSEU DE ARTE .....</b>	<b>61</b>
4.1 A fotografia como arte: “a arte dos fotógrafos” e a “fotografia dos artistas” .....	61
4.2 A fotografia no museu de arte .....	64
4.2.1 MoMA, o pioneiro: as primeiras exposições e a criação do Departamento de Fotografia .....	67
4.2.2 A importância do Foto Cine Clube Bandeirante na introdução da fotografia nos museus paulistanos.....	72
4.2.3 Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: sua trajetória e relação com a fotografia .....	74
4.2.4 Museu de Arte Moderna de São Paulo: sua trajetória e relação com a fotografia .....	82
<b>5 O DOCUMENTO FOTOGRÁFICO E SUAS METODOLOGIAS DE ANÁLISE .....</b>	<b>90</b>
5.1 Documento e documento fotográfico .....	91
5.2 A Dimensão Expressiva da imagem fotográfica.....	96
5.3 A análise técnica-iconográfica.....	108

<b>6 A REPRESENTAÇÃO DA INFORMAÇÃO NOS WEBSITES DO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND E DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO .....</b>	<b>122</b>
6.1 Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e sua coleção de fotografias: estudo da representação da informação no website do Museu .....	124
6.2 Museu de Arte Moderna de São Paulo e sua coleção de fotografias: estudo da representação da informação no website do Museu .....	140
6.3 Conclusões sobre os estudos .....	151
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>159</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>162</b>
<b>APÊNDICE A .....</b>	<b>169</b>
<b>APÊNDICE B .....</b>	<b>179</b>
<b>ANEXO A .....</b>	<b>203</b>
<b>ANEXO B .....</b>	<b>206</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A primeira aproximação do museu de arte com a fotografia ocorreu por meio do emprego da técnica fotográfica para a reprodução das obras preservadas nesses museus. Essas reproduções cumprem diversos papéis: são utilizadas nos inventários dos acervos; figuram em catálogos e demais publicações impressas; são aplicadas em produtos, os mais diversos, disponíveis para compra nas lojas dos museus; e apresentam-se como uma alternativa à obra original em consultas e pesquisas. Porém, em meados do século XX a fotografia ultrapassou as barreiras dos bastidores dos museus de arte para se instalar em suas galerias, deixando assim de ser apenas uma ferramenta de trabalho de técnicos, gestores e pesquisadores para integrar as coleções desses museus. A fotografia foi defendida como obra de arte por diversos de seus praticantes desde as últimas décadas do século XIX, é notória também a prática da fotografia pelos artistas das vanguardas europeias, contudo, será apenas com a sua exposição - e posterior incorporação aos acervos - nos museus de arte que a fotografia será efetivamente legitimada como arte. Este trabalho trata a fotografia como obra de arte e a estuda como parte integrante dos acervos museológicos dos museus de arte.

A prática do uso da fotografia nas reproduções de obras de arte ainda é corrente. Em boa parte das vezes é a técnica fotográfica que proporciona a digitalização dos acervos, inclusive de acervos fotográficos. A reprodução fotográfica de obras de arte possibilita a expansão dos acervos para além dos muros dos museus e abre caminhos para a ampliação do acesso à informação e ao conhecimento. Nesse sentido, a internet, através de sua área de interação conhecida como web, apresenta-se como um meio pelo qual é possível difundir as reproduções de obras de arte e dar acesso a aspectos pouco conhecidos de tais obras.

Nos últimos anos, os museus acrescentaram outros objetivos para seus websites; além de comunicar ao público suas atividades os museus utilizam a web para disseminar suas coleções. Esse é o caso dos museus aqui estudados: o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e o Museu de Arte Moderna de São Paulo utilizam seus websites para proporcionar o acesso público aos seus acervos, inclusive às coleções fotográficas. Porém, para sustentar o seu uso para além da

visualização, a imagem digitalizada de uma obra de arte precisa estar acompanhada por informações que a contextualizem. No caso dos websites tais informações quase sempre são representadas por textos escritos que acompanham a imagem das obras.

Em um momento no qual os museus brasileiros lutam por sua sobrevivência, e quando a atenção se volta para discussões relacionadas à custódia básica de seus acervos, que se entendia se não superadas, ao menos bem definidas, acredita-se que a discussão sobre a inclusão digital desses mesmos museus também é pertinente.

### **1. 1 Objetivo geral**

O trabalho aqui apresentado objetiva o estudo da catalogação e da indexação das coleções fotográficas disponibilizadas nos websites do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Ambos os museus possuem áreas em seus websites dedicadas exclusivamente ao acesso de seus acervos pelo público usuário da internet, em tais áreas é possível visualizar a imagem digitalizada a partir da fotografia original e acessar textos escritos contendo informações sobre as obras. Partindo-se das premissas apontadas nas metodologias de análise de fotografias desenvolvidas por Miriam Paula Manini e Boris Kossoy, verificou-se a funcionalidade de tais textos no que diz respeito à representação da informação e à disponibilização de elementos suficientes para o desenvolvimento de pesquisas e estudos que utilizem as fotografias das coleções de MASP e MAM-SP.

Considera-se a representação temática como ferramenta de organização e de classificação de documentos a partir dos temas e assuntos presentes nesses documentos, a representação temática origina resumos, descrições temáticas e indexações. A representação descritiva é considerada como aquela que trata das características individuais e físicas dos documentos, como as relacionadas à sua produção, ela também auxilia na classificação e na organização de documentos. Os dois tipos de representação proporcionam pontos de acesso à informação representada e possibilitam ao usuário a localização da informação pretendida frente a todo universo informacional presente em uma instituição como um museu. Assim,



a representação temática e a representação descritiva foram tratadas conjuntamente neste trabalho.

## **1.2 Objetivos específicos**

A partir da problemática geral da pesquisa, isto é, o estudo da representação temática e descritiva da imagem fotográfica em websites de museus de arte, as seguintes etapas de trabalho foram definidas:

- a) Compreender o papel do museu, enquanto instituição cultural e de memória, para a sociedade contemporânea;
- b) Apresentar seleção de estudos teóricos que tratam da relação entre a Ciência da Informação e os museus, especificamente os museus de arte;
- c) Abordar uma linha teórica pré-definida que discuta a fotografia a partir da relação com seu referente;
- d) Por meio da utilização de bibliografia selecionada, e tomando determinados museus como exemplo, demonstrar como ocorreu o processo de incorporação da fotografia nas coleções de museus de arte;
- e) Utilizar a base teórica selecionada para tratar das especificidades do tratamento documental da imagem fotográfica;
- f) A partir de amostra contendo vinte e quatro fotografias selecionadas, estudar a representação temática e descritiva da informação sobre as coleções de fotografias disponibilizadas nos websites de dois diferentes museus de arte: o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e o Museu de Arte Moderna de São Paulo.

## **1.3 Metodologia e organização do trabalho**

Para alcançar os objetivos mencionados, a pesquisa voltou-se à revisão da bibliografia dedicada a alguns temas que perpassam à Museologia contemporânea, a relação da Ciência da Informação com os museus, o tratamento documental da fotografia e as discussões teóricas sobre a imagem fotográfica. No que diz respeito à Museologia e à Ciência da Informação, deu-se prioridade aos autores e pesquisadores brasileiros desses campos com produção publicada nos últimos vinte

anos, para, dessa maneira, obter uma perspectiva atual e coerente com a realidade dos museus do Brasil.

No decorrer da pesquisa verificou-se a importância de compreender as proposições teóricas que envolvem a fotografia. Como ocorre com as demais manifestações artísticas e expressivas, diferentes vertentes teóricas procuram analisar a fotografia adotando pontos de vista e métodos relacionados aos estudos históricos, à sociologia, à filosofia ou aos estudos de recepção da imagem. Para esclarecer a posição atual da fotografia em relação às artes consultou-se autores como Rosalind Krauss (2002), Douglas Crimp (2005) e André Rouillé (2009), cujos trabalhos relacionam-se à história da fotografia e da arte, bem como à presença da fotografia como integrante das coleções dos museus de arte. Em conjunto, as obras consultadas apresentam um panorama histórico da legitimação da fotografia como arte pelos museus, mas também oferecem um ponto de vista crítico em relação à maneira como os museus de arte lidam com a fotografia. Outra linha adotada nos estudos teóricos sobre a fotografia é a que analisa a imagem fotográfica a partir da semiótica desenvolvida por Charles Sanders Peirce. Como se verá, os estudos que tratam do caráter indiciário da fotografia, isto é, da fotografia considerada como um índice pierciano tendo em vista a relação com o seu referente, são constantemente referenciados pelos pesquisadores da Ciência da Informação ao trabalhar com o tratamento documental da fotografia.

O passo inicial para a realização do estudo sobre a representação da informação de coleções fotográficas em websites de museus de arte foi dado com a seleção das instituições analisadas. Em um primeiro momento pretendeu-se trabalhar com três diferentes museus, dois deles localizados fora do Brasil. Porém, ao longo da pesquisa surgiu a necessidade de limitar a quantidade de museus pesquisados e de privilegiar instituições brasileiras. Assim, encontramos no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e no Museu de Arte Moderna de São Paulo, dois museus de arte brasileiros que preservam e comunicam suas coleções, os modelos ideais para o estudo, visto que as duas instituições possuem as seguintes características: a incorporação de fotografias como itens de seus acervos museológicos; o reconhecimento da fotografia como expressão artística independente; a disponibilização de websites bem estruturados, com áreas dedicadas exclusivamente à consulta e ao acesso às suas coleções. Além disso, foi

determinante para esta pesquisa analisar dois dos primeiros museus brasileiros a considerar a fotografia como arte em suas exposições e coleções.

Devido à quarentena, originada pela pandemia de COVID-19, e estabelecida no estado de São Paulo pelo decreto nº 64.881, de 22 de março de 2020, o atendimento aos pesquisadores, até então realizado tanto pelo MASP como pelo MAM-SP, foi interrompido. Assim, foi necessário buscar alternativas à consulta presencial às fontes documentais que tratassem da história das instituições, da constituição de seus acervos e da incorporação de fotografias às coleções. Para tanto, a pesquisa referente à história do MASP e do MAM-SP, e sobre a forma pela qual a fotografia foi assimilada como obra de arte em tais museus, foi realizada por meio da consulta aos textos publicados em catálogos de exposições, principalmente catálogos de exposições comemorativas. Também se recorreu à obras de referência, teses e artigos acadêmicos que refletem sobre a constituição dos acervos e das coleções de fotografia nos museus estudados. O MASP disponibiliza de forma online relatórios anuais com a descrição das principais atividades desenvolvidas por seus núcleos organizacionais, através da consulta a tais relatórios pode-se entender a constituição do atual website do Museu, além de obter informações sobre o sistema de gestão e descrição de seu acervo museológico. Já o MAM-SP não disponibiliza seus relatórios de atividades, apenas os balanços e prestações de contas financeiras são disponibilizados, porém tais documentos não apresentaram dados relevantes para esta pesquisa. Dessa forma, optamos pelo contato via e-mail com a Documentalista do MAM-SP para elucidar dúvidas pontuais sobre o sistema de gestão do acervo museológico e sua integração com o website da instituição.

MASP e MAM-SP possuem fotografias em suas coleções museológicas, isto quer dizer que esses museus consideram a fotografia como arte e a reconhecem como parte integrante de seus acervos. Apesar das coincidências na trajetória de MASP e MAM-SP, as coleções fotográficas desses museus formaram-se de maneiras diferentes, porém as duas instituições privilegiam a fotografia realizada no Brasil a partir dos anos 1940. Pode-se afirmar que os dois museus mantêm suas coleções de fotografia atualizadas, visto que é possível encontrar imagens realizadas por fotógrafos ainda atuantes e que utilizam a tecnologia digital para produzir suas obras. A metodologia empregada proporcionou que estejam presentes na amostragem utilizada nos estudos sobre a representação da informação tanto fotografias produzidas analogicamente como fotografias digitais. Essa variedade,

que reflete a diversidade dos próprios acervos, encontra-se também nas datas de produção das fotografias integrantes da amostragem: há fotografias produzidas na década de 1940 como também realizadas recentemente.

Como se verá no decorrer desta dissertação, a informação sobre as fotografias presentes nas coleções de MASP e MAM-SP, e disponíveis para consulta em seus websites, organiza-se pela autoria das imagens. A autoria é também o principal ponto de acesso à informação sobre as obras. Assim, para compor a amostra das fotografias utilizadas no estudo foi realizado um levantamento de todos os fotógrafos com obras presentes nos acervos e da quantidade de fotografias disponibilizadas online de cada um deles. A partir desse levantamento selecionou-se duas fotografias dos seis fotógrafos com a maior quantidade de obras acessíveis pelos sites de cada museu. No caso do MASP foram analisadas obras de Virginia de Medeiros, Ivo Ferreira da Silva, Raul Eitelberg, German Lorca, Thomaz Farkas e Miguel Rio Branco. Dentre o acervo do MAM-SP foram selecionadas obras de Geraldo de Barros, Claudio Edinger, Marcos Piffer, German Lorca, Luiz Braga e Otto Stupakoff. No total, foi analisada a informação de vinte e quatro fotografias representada nos websites do MASP e MAM-SP.

Ao tratar da representação temática e descritiva da informação de maneira integrada, encontramos nas propostas para a análise da imagem fotográfica desenvolvidas por Miriam Paula Manini (2002) e Boris Kossoy (2014) duas metodologias que em conjunto refletem tal integração, visto que Manini lida com a representação temática, enquanto Kossoy aproxima-se da representação descritiva, apesar de também considerar o tratamento do assunto da imagem em sua metodologia.

Manini aborda a inclusão da Dimensão Expressiva na Análise Documentária de fotografias, para isso a autora parte dos estudos de Sara Shatford (1986) e Sara Shatford Layne (1994)<sup>1</sup> sobre a análise de fotografias a partir da abordagem geral e específica das respostas às questões: Quem? Onde? Quando? Como? O que? Por meio das respostas à essas questões o profissional da informação encontra os elementos básicos necessários para a descrição do conteúdo da imagem. Por elas também é possível determinar as palavras-chave utilizadas na indexação. Para

---

<sup>1</sup> Nos trabalhos consultados para a realização desta dissertação as referências à pesquisadora da UCLA (University of California at Los Angeles) Sara Shatford Layne diferenciam seus nomes de solteira e casada.

Manini, além do conteúdo expresso na imagem fotográfica, certos elementos formais também deverão ser representados. Tal proposição já fora trabalhada em Smit (1987, 1996) onde a especificidade da fotografia, dada principalmente por seu processo de produção, é destacada. Manini denomina a especificidade da fotografia como Dimensão Expressiva e adiciona essa Dimensão à grade para Análise Documentária de fotografias da qual são extraídos os termos para a indexação e o teor da descrição documentária. Para Manini, a Dimensão Expressiva da imagem fotográfica é um elemento diferenciador que poderá definir a escolha do usuário por certa fotografia, por esse motivo sua representação é relevante, visto que os termos retirados da Dimensão Expressiva, e expressos na indexação e na descrição, determinam as diferenças entre fotografias que possuem o mesmo conteúdo.

Em Kossoy (2014) a análise de fotografias possui como objetivo o seu uso como fonte para a pesquisa histórica. Para tanto o autor desenvolveu um método denominado análise técnica-iconográfica. Nesse método são considerados os “elementos constitutivos” da imagem fotográfica, ou seja a técnica, o assunto e o próprio fotógrafo, e as “coordenadas de situação”, isto é, a data e o local de produção da fotografia. Kossoy propõe a aplicação de roteiros de pesquisa para a elaboração da análise técnica-iconográfica, nesses roteiros são detalhados os elementos a serem observados durante a análise. O método proposto por Kossoy apresenta as necessidades dos pesquisadores que utilizam a fotografia como fonte, assim sua aplicação nesta pesquisa auxilia a determinar se tais necessidades são supridas com o acesso aos websites dos museus estudados.

A navegação pelos websites do MASP e do MAM-SP ocorreu prioritariamente em computador pessoal, apenas alguns testes foram realizados em telefone móvel para averiguar determinadas funcionalidades e a responsividade dos sites. A navegação foi concentrada nas áreas dedicadas ao acesso às coleções dos museus: no caso do MASP essa área é denominada como “Pesquise no acervo”, e do MAM-SP como “Coleção”; foram verificadas as funcionalidades e a organização dessas áreas. Cada fotografia selecionada para o estudo aqui elaborado possui uma página própria localizada nas áreas citadas. Essas páginas são constituídas essencialmente pela reprodução digital da fotografia e por textos escritos organizados em ficha com algumas categorias de informação. Para a efetivação do estudo foi verificada a ocorrência dos elementos destacados nos roteiros de Boris Kossoy (2014) e a presença de termos indexadores, ou da descrição de conteúdo,

de acordo com a proposta elaborada por Miriam Paula Manini (2002), nas fichas citadas. Para confrontar a informação representada em tais fichas recorreremos à consulta ao *Catálogo geral do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo* (CHIARELLI, 2002) e ao *MASP FCCB Coleção Museu de Arte de São Paulo Foto Cine Clube Bandeirante* (MASP, 2016).

A presente dissertação está dividida em seis capítulos. No segundo capítulo buscou-se conceituar o museu contemporâneo, isto é, as maneiras como o museu, enquanto instituição responsável pela preservação e difusão da arte, da cultura e da memória da sociedade ocidental, se apresenta na atualidade. Nesse capítulo também são descritos os pontos de intersecção entre o museu contemporâneo e a Ciência da Informação, tendo como foco o tratamento informacional de obras de arte e sua importância para a produção e a difusão do conhecimento.

O terceiro capítulo apresenta a discussão teórica que envolve a fotografia a partir da bibliografia selecionada. Concentramos nossos estudos nas obras que analisam o referente da imagem fotográfica e sua relação com a representação da realidade.

O capítulo seguinte trata da fotografia como arte e de sua integração nas coleções dos museus de arte. Para isso nos dirigimos aos estudos de André Rouillé (2009) onde é traçada a trajetória da fotografia, de seus primórdios à apropriação pela arte contemporânea. Nesse capítulo lidamos também com visões críticas a certos modos de atuação dos museus de arte ao expor fotografias em seus espaços, tais visões apresentam um contraponto à valorização da autoria da imagem fotográfica em relação ao seu contexto de criação, e nos levaram à refletir sobre a importância do tratamento informacional das fotografias presentes nos acervos dos museus de arte. Seguimos com o destaque ao papel desempenhado pelo *Museum of Contemporary Art* (MoMA) de Nova York na legitimação da fotografia como arte e na influência exercida sobre alguns museus brasileiros, em especial aqueles tratados nesta dissertação. Para melhor compreender a situação atual da fotografia no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e no Museu de Arte Moderna de São Paulo, traçamos no quarto capítulo o histórico institucional desses museus e enfatizamos a atuação de curadores, diretores e fotógrafos, com destaque aos associados do Foto Cine Clube Bandeirante, na incorporação de fotografias aos seus respectivos acervos museológicos.

Procuramos abordar no quinto capítulo os aspectos documentais da fotografia, assim discutimos as visões clássicas da Ciência da Informação sobre o conceito de documento e as peculiaridades do documento fotográfico em relação aos documentos textuais e aos outros tipos de documentos imagéticos. É no quinto capítulo que são apresentadas as metodologias de análise utilizadas no estudo da representação da informação de fotografias das coleções do MASP e do MAM-SP disponibilizadas nos websites desses museus: a Dimensão Expressiva da imagem fotográfica aplicada à Análise Documentária, proposta por Miriam Paula Manini (2002) e a análise-técnica iconográfica desenvolvida por Boris Kossoy (2014).

O trabalho é finalizado no sexto capítulo com o estudo da representação da informação de vinte e quatro fotografias disponíveis para acesso público nos websites do MASP e do MAM-SP.

## 2 O MUSEU CONTEMPORÂNEO E A CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

Estou convicto de que, no século XXI, os museus não serão espaços anacrônicos e nostálgicos, receosos de se contaminarem com os vírus da sociedade de massas, mas antes, poderão constituir extraordinárias vias de conhecimento e exame dessa mesma sociedade. Serão assim, bolsões para os ritmos personalizados de fruição e para a formação da consciência crítica, que não pode ser massificada (MENESES, 1994, p. 14).

Ao final do século XX Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (1994) analisou o que seria o museu do século XXI. Tendo como base as exposições museológicas de caráter histórico, Meneses destaca a atuação do museu como possível formadora de uma consciência crítica não massificada, dessa forma, o museu, enquanto instituição cultural e educacional, estaria inserido na sociedade de massas, mas, ao mesmo tempo, seria um elemento crítico a essa sociedade.

Além disso, Meneses problematiza uma questão muito cara aos museus contemporâneos; o fato desses terem diversificado sua área de atuação com a inclusão de ações voltadas à programação cultural, ao entretenimento e à produção de eventos; para Meneses o ponto principal a observar é se a existência do museu enquanto museu seria apenas um alibi para justificar tais ações, ou se, ao contrário, essas ações cumprem o papel de “multiplicar e potencializar” as funções do museu:

Em outras palavras, aqui - como em vários outros pontos, tal qual se verá adiante - a palavra de ordem seria a integração do museu a outros patamares de ações e funções, além das que lhe são consubstanciais; jamais manter o museu como mero alibi para, em vez de museu, atuar segundo outras plataformas que, por si, exigiram maior eficácia (MENESES, 1994, p. 14).

Ao se questionar sobre a essência do museu no século XXI, ou do século XXI, isto é, museus adaptados para a contemporaneidade ou criados a partir dela, Lara Filho (2009) constata que um dos principais desafios do museu contemporâneo é aproximar-se definitivamente do grande público e inserir-se em seu meio social. Para tanto, declara que o museu deverá afirmar-se como uma instituição produtora de conhecimento.

Ainda por meio de Lara Filho (2009) e Meneses (1994) podemos localizar na função documental do museu um de seus pontos de intersecção com a Ciência da Informação; ambos os autores encaram os itens formadores da coleção



museológica<sup>2</sup> como documentos, e seguem, dessa forma, os princípios colocados por Paul Otlet<sup>3</sup> (1934 apud LARA FILHO, 2009, p.165), isto é, a defesa da organização e “do tratamento dos objetos como documentos visando extrair deles uma quantidade de informações” (LARA FILHO, 2009, p. 165). Considerando que documento é informação registrada em um suporte, Meneses (1994, p. 21) afirma que a caracterização como documento do item museológico é dada pela “questão do conhecimento”, ou seja, a propriedade que a relação entre o item museológico e o usuário – no caso de Meneses, o historiador – possui de, a partir da informação extraída, produzir conhecimento.

Para Meneses (1994), a função documental do museu possui um caráter democrático ao ampliar o acesso do público ao museu ou à informação museal:

Doutra parte, é a função documental do museu (por via de um acervo, completado por banco de dados) que garante não só a democratização da experiência e do conhecimento humanos e da fruição diferencial de bens, como, ainda, a possibilidade de fazer com que a mudança – atributo capital de toda realidade humana – deixe de ser um salto do escuro para o vazio e passe a ser inteligível (MENESES, 1994, p. 12).

Dessa forma, é a função documental do museu que fornece sentido ao acervo, tanto aos objetos em exposição, já que o sentido atribuído pela documentação é essencial ao trabalho curatorial, como aos objetos não expostos ao público, mas acessíveis por meio de instrumentos de pesquisa e difusão, tais como, catálogos, inventários e, atualmente, websites e exposições virtuais, todos eles derivados do tratamento documentário da informação.

---

<sup>2</sup> Para a definição de coleção museológica, utilizaremos a reflexão de Desvallées e Mairesse (2013, p. 34-35): “A evolução recente do museu – e, especialmente, a tomada de consciência sobre o patrimônio imaterial – atribuiu um novo valor ao caráter mais geral da coleção, fazendo com que aparecessem novos desafios. As coleções mais evidentemente imateriais (de conhecimentos locais, de rituais e mitos na etnologia, bem como de performances, gestos e instalações efêmeras em arte contemporânea) incitam o desenvolvimento de novos dispositivos de aquisição. Por vezes, a mera composição material dos objetos torna-se secundária, e a documentação do processo de coleta – que sempre foi importante na arqueologia e na etnologia – agora se torna a informação de maior importância, a qual acompanhará não apenas a pesquisa, mas também os dispositivos de comunicação com o público. A coleção do museu sempre teve de ser definida em relação à documentação que a acompanha e pelo trabalho que resultou dela, para ter a sua relevância reconhecida. Esta evolução levou a uma acepção mais ampla da coleção, como uma reunião de objetos que conservam sua individualidade e reunidos de maneira intencional, segundo uma lógica específica”.

<sup>3</sup> OTLET, Paul. **Traité de documentation: le livre sur le livre, théorie et pratique**. Bruxelles: Editions Mundaneum; Palais Mondial, 1934.

Ao considerar o museu como potencial elemento crítico à sociedade na qual se encontra inserido, deveremos inicialmente compreender quais elementos levaram as configurações atuais do museu contemporâneo.

## **2.1 O museu contemporâneo: fundamentos**

Para Canclini (2014) a globalização encara seus momentos finais; o movimento, fruto do neoliberalismo, muito discutido, defendido e criticado nos anos 1990, encontra-se em crescente decadência em face de uma novíssima ordem mundial. E dada a iminente extinção da globalização, o autor acredita que se faz necessário um museu para representá-la: o “Museu para a Globalização”. Canclini, em sua proposta de um museu para a globalização, desenvolve uma metáfora tanto da atual situação geopolítica mundial, como de alguns aspectos dos museus no presente, dentre esses aspectos destacam-se: o edifício-monumento, a interação entre público e obras expostas, a atuação dos museus nas redes de comunicação e a relação entre o turismo e o patrimônio cultural.

A primeira consideração de Canclini sobre o “Museu para a Globalização” diz respeito à sua constituição espacial; mediante o texto de Canclini vislumbramos a imagem de um edifício-monumento, onde no centro “imagino um corpo vazio, representando o governo mundial que nunca chegou a existir” (CANCLINI, 2014, p. 39). A ideia da performance interativa, que leva os visitantes a participarem da obra expondo em seus corpos desnudos as condições degradantes de trabalho utilizadas na confecção das roupas com as quais chegaram ao museu, e que “procuraria incorporar, ao discurso museográfico que mudaria todos os dias, a diversidade de afiliações que os visitantes trazem consigo” (CANCLINI, 2014, p. 41) é outra proposta não só espacial e museográfica, mas indicadora do papel atribuído ao público nesse museu.

O turismo também é considerado na metáfora de Canclini, porém um turismo onde possam ser representadas “outras formas de viagem: a dos trabalhadores migrantes, exilados, soldados, invasores e refugiados” (CANCLINI, 2014, p. 41).

Quanto ao local onde o “Museu para a Globalização” se instalaria, Canclini nos induz a acreditar que ele poderia ser formalizado por meio de redes de comunicação, interativas e dinâmicas, que não necessitariam de um abrigo físico permanente para existir, porém, nesse ponto o autor nos alerta sobre as

consequências da desterritorialização do patrimônio. A relação do público visitante com os espaços físicos dos museus, e com as obras originais, tende a se desgastar com a reprodução descontrolada dessas obras nos mais variados suportes e a sua transformação em souvenirs. O desgaste dessa relação geraria consequências problemáticas e danosas à preservação do patrimônio, uma delas seria a ausência de conservação dos edifícios que abrigam as obras originais, visto que essa conservação é dispendiosa e não faria mais sentido caso o patrimônio fosse desterritorializado. Outra consequência seria a inexistência da experiência que o contato com uma obra original proporciona, experiência essa que não encontra substituto na mais realista reprodução:

Em outra escala, é semelhante ao que acontece com os patrimônios que ainda estão localizados. As reproduções hiper-realistas de quadros célebres, de templos persas e monastérios medievais, e pirâmides egípcias ao lado dos maias, como pode ser encontrado em museus dos Estados Unidos, deixaram de ter a finalidade de induzirmos a ir ver os originais, dizia Umberto Eco faz vinte anos, mas sim oferecem-nos uma versão que nos dispensa da necessidade do original. Essa reprodução desterritorializada do patrimônio do mundo multiplica-se graças às lojas dos museus: quadros, templos e pirâmides tornam-se familiares quando a sua imagem se entrega em vídeos, lenços, agendas, jogos americanos, calendários, que podemos transportar a muitos países, a casa onde moramos. Quem vai se preocupar sobre o lugar certo para colocar o patrimônio? A gestão predominante dos bens mais valiosos parece desembocar numa geopolítica cultural do souvenir (CANCLINI, 2014, p. 43).

Tais constatações também podem ser localizadas em Walter Benjamin (1994); em seu célebre e importante ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* o pensador alemão já indicava a vontade, presente na sociedade ocidental de maneira geral, de “Fazerem as coisas ficarem mais próximas” (p. 170), tal proximidade se realizava por meio da reprodução de um original. Para Benjamin, a reprodução de uma obra, de um objeto, sana a necessidade da posse material de tal objeto. Como explícito na introdução do ensaio, Benjamin indica que essas são as consequências do desenvolvimento do modo de produção capitalista para o ambiente cultural.

Em suas reflexões finais Canclini (2014) aponta para o dilema presente em grande parte dos museus: como conseguir ser atraente ao grande público sem deixar de ser crítico? A resposta oferecida pelo autor diz respeito às mudanças na forma de pensar “o sentido de colecionar, guardar e descartar”, pois, “Afinal de

contas a tarefa do museu não tem por que se restringir a organizar o passado e torná-lo apresentável” (CANCLINI, 2014, p. 44).

A organização e a adequada apresentação dos objetos da cultura material, representativa dos avanços e retrocessos da civilização ocidental, era o fundamento do museu denominado tradicional, cujo auge ocorreu no século XIX. Durante o século XX vários foram os movimentos que transformaram o museu e definiram seu perfil atual, dentre esses movimentos ganham destaque as discussões no campo museológico iniciadas nos anos 1960.

A década de 1960 na Europa foi marcada por um ambiente de contestação social, política e cultural, bem como pela perda da representatividade das instituições tradicionais, o que culminou nas rebeliões de trabalhadores e estudantes em 1968. O museu, como uma das mais tradicionais instituições culturais, não passou ileso por esse período; o slogan *La Joconde au métro* (A Mona Lisa no metrô), utilizado pelos militantes do Maio de 68 francês, indica que o público não se reconhecia mais no museu, e os artistas, por sua vez, buscavam espaços alternativos para exibir suas obras:

As novas linguagens e expressões artísticas demonstravam uma não-empatia pela instituição e recorriam à utilização de espaços alternativos, como grandes armazéns vazios, numa aproximação a um modelo de anti-museu. Em simultâneo, em diversos países europeus, os índices de visitantes dos museus caíam e tornava-se evidente que a instituição se tinha transformado em pouco mais do que um depósito lúgubre de objetos (DUARTE, 2013, p. 99).

Tal situação de crise institucional tornou necessária a adoção de uma nova postura pelos museus, por seus profissionais e por aqueles que estruturavam o pensamento e a ação museológica. Duas linhas teóricas, que posteriormente ficaram conhecidas como Nova Museologia, ganharam destaque naquele momento: a francesa encabeçada por André Desvallées, que introduz o princípio do patrimônio museológico como não pertencente a uma determinada instituição e sim a toda a humanidade, e, devido a isso, o museu deveria se apoiar na produção democrática do conhecimento, e a inglesa, que teve Peter Vego como um de seus representantes, que propõe a discussão sobre os propósitos do museu desvinculada de seus métodos de trabalho (LARA FILHO, 2013).

Apesar de a museologia europeia ser a catalisadora da metamorfose ocorrida nos museus a partir do final dos anos 1960, foi na América Latina que essa nova forma de encarar o museu tornou-se mais evidente e até mesmo mais necessária,

tendo em vista o estado de penúria na qual se encontravam as coleções museológicas latino-americanas. Nesse contexto, destaca-se a Mesa Redonda de Santiago do Chile, realizada em 1972<sup>4</sup>.

A Mesa Redonda de Santiago do Chile originou duas concepções para os museus: “o museu integral”, onde as atividades desenvolvidas pelos museus devem levar em conta não apenas a preservação de seus acervos, mas também a problemática política e social que acompanha a história dos povos; e o “museu enquanto ação”, conceito que coloca o museu como sujeito ativo das mudanças sociais (CHAGAS, 2008). Tais concepções colocaram em dúvida as funções tradicionais de coleta e conservação, e desenvolveram uma nova “imaginação museal” (CHAGAS, 2008, p. 44).

Foi dessa nova “imaginação museal”, repleta de crítica social e ansiosa por mudanças radicais na organização da sociedade ocidental – mas reprimida pela ascensão e endurecimento das ditaduras latino-americanas<sup>5</sup> – que surgiram algumas das características aparentemente contraditórias dos museus do século XXI: a crescente abertura de novos museus, a diversificação dos processos de musealização, a procura pela inclusão de novos públicos, a defesa da produção do conhecimento e a inserção na sociedade do espetáculo<sup>6</sup>, conforme constata os autores tratados a seguir.

---

<sup>4</sup> “Há 40 anos, em um Chile ainda sob o governo de Salvador Allende, um grupo de profissionais do museu - de alma forte e de visão - se reuniu atendendo a uma convocação da Unesco para discutir, à época, a importância e o desenvolvimento do museu no mundo contemporâneo, em um formato de mesa-redonda como novo conceito de interação profissional entre duas áreas de expertise envolvidas: a do museu, especificamente, e a do desenvolvimento econômico e social. Grupo que levantava a bandeira da luta não apenas para definir, mas também para gerenciar políticas que mantivessem vigentes os valores dos museus como atores vivos da sociedade e sua contribuição nas áreas de educação e desenvolvimento social. Grupo que introduziu dois novos conceitos de reflexão e curso de ação na área: o de museu integral e o de museu como ação” (NASCIMENTO JUNIOR, 2012, p. 101).

<sup>5</sup> No Brasil, a Mesa Redonda de Santiago do Chile repercutirá no ambiente museológico e na museologia nacional apenas anos mais tarde, visto que em 1972 o país enfrentava os piores anos da ditadura civil-militar.

<sup>6</sup> Concepção desenvolvida pelo filósofo marxista Guy Debord no livro *A sociedade do Espetáculo* (1967) e no filme de mesmo nome lançado em 1973. Em suas obras Guy Debord tece críticas aos aspectos políticos, sociais e culturais do modo de produção capitalista potencializados a partir do final do século XIX. O espetáculo seria o modelo social dominante, no qual a realidade é transfigurada pela imagem. O conceito de espetáculo de Debord ainda é utilizado em análises sobre os produtos e as instituições criados no seio do capitalismo, principalmente aqueles vinculados aos universos cultural e comunicacional.

### 2.1.1 O museu contemporâneo: desdobramentos

Buscando elucidar o propósito dos museus de arte na atualidade, Araújo (2011) adota a perspectiva da popularização desses museus, tendo em vista as mudanças pelas quais passou a Pinacoteca do Estado de São Paulo ao longo dos seus mais de cem anos de existência. Para o autor, os museus de arte transformaram-se em instituições populares e adaptaram-se à realidade na qual se inserem:

De espaço de visitação restrita a especialistas, essas instituições transformaram-se em espaço de inclusão, recebendo os mais diferentes segmentos da sociedade. Incorporaram em suas estratégias de comunicação a linguagem virtual e a televisão, o *marketing* e a propaganda. Redimensionaram sua relação junto à escola formal, conquistando um papel de aliança e complementaridade (ARAÚJO, 2011, p. 61).

Apesar dessa constatação, Araújo (2011) também afirma que os museus de arte não são unanimidade, por serem constantemente alvo de acusações e críticas as mais diversas: das ilicitudes envolvidas nas aquisições de seus acervos à sua falsa neutralidade política; de seu elitismo econômico e cultural à prioridade ao espetáculo, ou seja, ao culto ao consumo incentivado pela imagem.

Outro ponto destacado por Araújo (2011) nos leva a questionar a popularização dos museus de arte defendida no início de seu texto; Araújo - como diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo - cita uma pesquisa realizada por essa instituição em 2007, onde foram entrevistadas cem pessoas que transitam diariamente pelos arredores de seu edifício; dessas cem, oitenta e uma afirmaram nunca ter entrado no museu. Podemos concluir que o desejo de popularização é maior que a popularização de fato, pois ainda há uma distância gigantesca entre a maioria da população brasileira e o museu de arte, como bem afirma Araújo (2011). Para o autor essa é uma realidade que precisa ser enfrentada institucionalmente por meio de ações que busquem a profissionalização dos processos museológicos e a eficácia em sua gestão.

Marília Xavier Cury parte da comunicação museológica<sup>7</sup> para realizar sua proposição sobre a posição dos museus na sociedade contemporânea. Para a autora

---

<sup>7</sup> “No contexto dos museus, a comunicação aparece simultaneamente como a apresentação dos resultados da pesquisa efetuada sobre as coleções (catálogos, artigos, conferências, exposições) e como o acesso aos objetos que compõe as coleções (exposições de longa duração e informações associadas)” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 35).

o museu passa por um momento de transição: do modelo tradicional do século XIX para outro modelo “emergente (em construção)” (CURY, 2011, p. 22). Essa transição condiz com as alterações na maneira pela qual o museu relaciona-se e comunica-se com a sociedade, e envolve uma mudança de paradigma na comunicação museológica. Cury coloca que a transição entre os modelos será efetivada quando o museu entender e assimilar os conhecimentos populares, configurados principalmente na solidariedade grupal e nas ações cotidianas.

Porém, é justamente por encontrarem-se em um momento de transição e de mudanças de paradigmas, que diversas instituições museológicas ainda lidam com a massificação do saber popular e com a elitização de seus espaços e atividades. Nesse sentido, Cury afirma que “O museu é fruto do saber moderno que exclui o saber popular e, ao mesmo tempo, as classes populares” (CURY, 2011, p. 18), tal fato manifesta-se na maneira como a cultura de massas é utilizada pelo museu contemporâneo, especialmente nas exposições conhecidas como *blockbusters*:

As exposições *blockbusters* são expressões do massivo. Apropriam-se de elementos do gosto das massas, que é a estética popular à qual Martín-Barbero (1997)<sup>8</sup> se refere, e os transportam para seus produtos culturais, para serem consumidos por um grande público. [...] Aliás, o dramático e o luxo são os principais ingredientes e o que substitui qualquer discurso retórico mais elaborado, fruto da ação do museu. O museu-espetáculo é elitista e manipulador do massivo, mais um meio onde se encobrem as diferenças trazidas pelo popular. Essa estratégia escamoteia o problema, não alterando a estrutura hegemônica (CURY, 2011, p. 18).

Adotando uma perspectiva crítica e cética, Hans Belting (2012) discorre sobre os fatores que o levaram a considerar o museu contemporâneo como espetacular. Para tanto, afirma que a opinião pública é essencial para definir os conteúdos que serão apresentados nos museus, pois esse público “quer ver no museu tudo o que os livros não explicam mais” (BELTING, 2012, p.174).

O ponto de vista defendido por Belting (2012) determina que o museu enquanto instituição vive de controvérsias. Tais controvérsias estão presentes no conteúdo, na museografia, nas atividades, e podem ser facilmente localizadas ao longo da história do museu: de templo e oratório, passando pela possibilidade de se tornar uma loja de departamentos, o museu adquire hoje características dos

---

<sup>8</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesus. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUZA, Mauro Wilton (Org.) **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.39-68.

espetáculos das grandes salas de concerto, e transformou-se, segundo Belting, em um teatro da arte, onde as exposições são montadas como palcos para a encenação da arte.

Esse teatro da arte, no qual se transformou o museu, oferece uma vasta gama de exposições, para isso o museu renova seus espaços constantemente e as exposições de longa duração, onde os acervos são expostos, perdem público para as exposições temporárias, realizadas na maioria das vezes com obras emprestadas. As exposições temporárias suprem dois desejos manifestados no público frequentador do museu: “o desejo por informação e o desejo de ser surpreendido. O desejo por informação é provocado pela falta de ideia do que acontece na arte atual, da qual ninguém mais tem uma visão geral” (BELTING, 2012, p. 180).

O prazer de uma exposição substitui o prazer incerto dos objetos expostos. A nova e progressiva forma de exposição reage à curiosidade de um público mais amplo que busca no seu tempo livre um entretenimento requintado, já que ele é cada vez menos oferecido pelas mídias. Antes, ia-se ao museu para ver algo que nossos avós já encontravam no mesmo lugar; hoje se vai ao museu para ver algo que nele nunca pôde ser visto (BELTING, 2012, p. 181).

Dessa forma, para Belting, o museu atual não seria mais um lugar de formação – a escola – ou o espaço de sacralização da arte – o templo ou o oratório – ele é na realidade um lugar de fantasia: o teatro.

A característica teatral do museu contemporâneo, colocada por Belting, ultrapassa as barreiras da fantasia e da encenação e se coloca como espetáculo. Tal espetacularização refletiu-se não apenas nas exposições, mas também na formação das coleções, principalmente as de arte contemporânea<sup>9</sup>, que está cada vez mais submetida ao mercado da arte e a um suposto prestígio de alguns artistas ou colecionadores, o que cria uma “relação não esclarecida” entre o museu e a feira de arte (BELTING, 2012). O autor ainda coloca que tal relação se torna mais nociva quando as exposições temporárias transformam-se em oportunidades de negócio para empresários da arte. O museu não ganha nada ao transformar as exposições

---

<sup>9</sup> Como observa Cauquelin (2005, p.11): “Infelizmente não se trata, no caso da arte contemporânea no sentido estrito do termo – a arte do agora, a arte que se manifesta no mesmo momento e no momento mesmo em que o público a observa”. Segundo Cauquelin (2005) a arte contemporânea apresenta-se como uma ruptura à arte produzida na modernidade, durante os séculos XIX e início do XX, e seu sistema está baseado nas atuais estruturas de comunicação.



temporárias em vitrines para a compra e venda de obras, ao contrário, como na maioria das vezes é sustentado por dinheiro público, o museu dificilmente terá recursos para adquirir a obra que ele ajudou a valorizar.

Segundo Hans Belting, a tão esperada democratização do museu deu-se por meio da fantasia, e não da formação e do compartilhamento do conhecimento. Belting afirma que o visitante do museu anseia muito mais por informação do que por conhecimento, o culto aos objetos deu lugar ao culto às bases de dados. Tal anseio vai ao encontro de um determinado extrato da sociedade contemporânea – aquele que possui acesso aos bens culturais – que, enfadado pelas ofertas de entretenimento oferecidas pela televisão e pelos aplicativos digitais, espera encontrar no museu outras formas de entreter-se:

A abertura dos museus, pela qual se clamava tão urgentemente, está em plena marcha, mas parece diferente do que se esperava. Em vez de essa ampla abertura servir a uma oferta democrática de arte, o museu mesmo cai cada vez mais nas mãos dessa abertura. No solo de uma ilha estética, o público representa a si mesmo no cotidiano desde que se perdeu o cenário público para qualquer outra encenação coletiva (BELTING, 2012, p. 176).

Retomamos Mário Chagas (2008) para buscar um ponto de convergência entre essas considerações sobre o museu contemporâneo.

Em seu texto Chagas esclarece a trajetória percorrida pelos museus, e constata que o momento atual é marcado pela multiplicação e diversidade de museus no Brasil e no mundo, causadas pelas mudanças ocorridas nas décadas de 1960 e 1970, discutidas anteriormente. Chagas também identifica nos movimentos dos anos 60 e 70 o impulso para a modernização dos museus, que “trouxo maior preocupação com os serviços destinados ao público e maior atenção para as práticas pedagógicas” (CHAGAS, 2008, p. 43). Tal modernização, porém, não foi tão radical ao ponto de abolir os “acentos autoritário, aristocrático, colonialista e imperialista de muitas dessas instituições” (CHAGAS, 2008, p. 44). Mário Chagas, assim como Cury (2011) e Belting (2012), constata que o museu se inseriu no espetáculo, principalmente por meio das megaexposições, tratadas pelo autor como uma manifestação do museu tradicional.

O ponto de convergência encontrado em Chagas (2008) refere-se a sua constatação que, apesar de efetivamente contestado, o paradigma clássico da museologia não desapareceu por completo, ao contrário, o autor afirma que os

museus tradicionais possuem uma grande capacidade de adaptação e continuam coexistindo com os museus ditos modernos.

O surgimento de novos paradigmas não inviabiliza inteiramente o paradigma anterior, abre apenas novos campos de possibilidades e disponibiliza novas (ou velhas) ferramentas para o enfrentamento de novos (ou velhos) problemas. Além disso, é importante ressaltar, a complexidade da dinâmica social não autoriza a naturalização da crença em marcos rígidos que pretendem fazer *tábula rasa* dos processos e desenvolvimentos anteriores (CHAGAS, 2008, p. 42).

Os vários pontos de vista e teorias apresentados indicam a heterogeneidade como uma das principais características do museu contemporâneo. Tal heterogeneidade é um dos pontos que torna o trabalho dos profissionais de museus desafiador e necessário.

## **2.2 Os aspectos informacionais das obras de arte e suas relações com o museu**

Para Loureiro (2000), qualquer discussão sobre arte passa necessariamente pelo museu, já que esse é o espaço de institucionalização e de legitimação da arte. A autora coloca essa afirmação no contexto da musealização<sup>10</sup> de obras de arte, processo que as transforma em documento. A partir desse entendimento, há de se concordar com a autora e acrescentar que a discussão sobre o museu de arte passa necessariamente pela arte. Dessa forma, pretendemos apresentar uma breve e não exaustiva retrospectiva da discussão não só da relação entre museu e informação, mas também dos aspectos informacionais da arte.

Para realizar um apanhado histórico sobre a relação entre a Ciência da Informação (CI) e a arte, Rosa Maria Lellis Werneck (2000) recorre às origens e ao desenvolvimento da CI, demonstrando a influência da CI na institucionalização da ciência, em um primeiro momento, e posteriormente na institucionalização da arte:

Ocorre que por via da Documentação, ela também tem vínculos muito fortes com a institucionalização da Arte, fato que ocorreu a

---

<sup>10</sup> Para um melhor entendimento do conceito de musealização, recorremos a Desvallées e Mairesse: “O processo de musealização não consiste meramente na transferência de um objeto para os limites físicos de um museu, como explica Zbyněk Stránský (1995). Um objeto de museu não é somente um objeto em um museu. Por meio da mudança de contexto e do processo de seleção, de ‘thesaurização’ e de apresentação, opera-se uma mudança do estatuto do objeto. Seja este um objeto de culto, um objeto utilitário ou de deleite, animal ou vegetal, ou mesmo algo que não seja claramente concebido como objeto, uma vez dentro do museu, assume o papel de evidência material do homem e do seu meio, e uma fonte de estudo e exibição, adquirindo, assim, uma realidade cultural específica (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 57).

partir da modernidade, por meio dos museus, galerias e academias de arte, que são as instâncias reguladoras e legitimadoras da Arte (WERNECK, 2000, p. 66).

Segundo a autora, a aplicação de métodos e conceitos da CI em museus, bibliotecas e coleções de arte ainda é presente, o que demonstra a atuação da CI na institucionalização da arte.

Ao recuperar o *Mundaneum* de Paul Otlet, destacar a importância fundamental da Documentação<sup>11</sup> e da recuperação da informação no desenvolvimento da Ciência da Informação e elaborar uma análise da importância das universidades para a produção científica no pós-Segunda Guerra, Werneck (2000) afirma que esse movimento possibilitou a criação de serviços e sistemas de informação em arte, muitos deles ligados às universidades. Tais sistemas de informação democratizaram o acesso à arte e ampliaram o seu público que, por sua vez, trouxe novas demandas à Ciência da Informação e aumentou o seu protagonismo dentro dos museus.

Continuando com a discussão que coloca a CI como elemento de institucionalização da arte ao participar do processo de musealização das obras de arte, Loureiro (2000) declara que o museu deve ser encarado como um universo informacional, que atribui informações e significados às obras de arte atribuindo-lhes o status de documento. Caberia então aos sistemas de documentação a função de “gerir as informações contidas nas coleções ou de relevância para os objetivos de uma instituição de caráter museológico” (LOUREIRO, 2000, p. 112). Porém, a autora também nos relembra que o reconhecimento do item museológico como portador de informações é muito recente, e que as ações de preservação estiveram durante décadas centradas na conservação física das obras. Loureiro destaca também que, no momento da publicação do artigo, a preocupação com o caráter informacional dos objetos museológicos era incipiente nos museus brasileiros.

---

<sup>11</sup> “A Documentação enquanto ciência possui três processos básicos e interdependentes: a seleção (ou coleta), o tratamento (no 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” (MANINI, 2002, p. 35).

Outro ponto destacado por Loureiro (2000) é a representação<sup>12</sup> das obras de arte e a importância que a Ciência da Informação possui nesse quesito. A autora apresenta a problemática central daquele momento, que seria a primazia da discussão tecnológica e operacional frente à reflexão sobre a representação de obras de arte em sistemas de informação:

Ao se representar uma obra de arte com finalidade operacional depara-se com as inevitáveis limitações inerentes aos modelos técnicos, cujo caráter reducionista se torna ainda mais evidente diante do objeto em questão. Pesquisas relacionadas à obra de arte como objeto de estudo da 'Ciência da Informação' são relativamente recentes e, frequentemente, referem-se ou são motivadas pela pressão decorrente da crescente automação de sistemas de informação. Tal situação vem trazendo para a ordem do dia um debate que se prende, muitas vezes, à questões estritamente técnicas, relegando a segundo plano reflexões igualmente relevantes que transcendem a esfera tecnológica (LOUREIRO, 2000, p. 117).

Para Loureiro as reflexões colocadas no excerto acima dizem respeito principalmente ao “fato de serem os sistemas de informação basicamente verbais” (LOUREIRO, 2000, p. 117) e as obras de arte possuírem um caráter não-verbal. Para problematizar tal questão, Loureiro utiliza-se da distinção que Abraham Moles (1969) realiza entre “informação semântica” e “informação estética”, na qual a primeira se apoia em uma “lógica universal”, sendo por isso, traduzível e passível de ter seu canal comunicacional alterado. Já a informação estética é intraduzível e não pode ter seu canal de comunicação alterado, pois se processa por meio do repertório de conhecimento do transmissor e do receptor, ela refere-se, portanto à “informação pessoal”, individual (MOLES, 1969). Moles afirma ainda que toda “mensagem real possui componentes estéticos e semânticos” (MOLES, 1969, p.196), porém a informação semântica é mensurável e fácil de se determinar, já a informação estética “é aleatória, específica ao receptor, porquanto varia segundo seu repertório de conhecimentos, de símbolos e de estruturas a priori, sendo muito mal conhecida e difícil de se medir” (MOLES, 1969, p. 196).

Vale destacar que Moles desenvolve sua teoria da informação dentro do campo da Comunicação, além disso, sua obra “Teoria da informação e percepção estética” (1969) realizou-se a partir de um ponto de vista pautado no indivíduo, com

---

<sup>12</sup> “Na Documentação, o termo ‘representação’ é um conceito pré-teórico, associado, de um lado, à descrição de aspectos que identifiquem materialmente os documentos (catalogação) e, de outro, ao processo e ao produto da condensação de conteúdos de textos, ou seja, à indexação e à elaboração de resumos (processos) e aos próprios índices e resumos (produtos)” (KOBASHI, 1996, p. 11).

base na Psicologia Experimental, e possui como objetivo analisar a percepção, principalmente a percepção estética (MOLES, 1969). Sendo assim, apesar da teoria da informação de Moles ser relevante no que diz respeito aos estudos de usuário e da recepção da informação, cabe uma reflexão sobre sua aplicabilidade nos sistemas de informação e na representação de obras de arte nesses sistemas.

Tendo em vista o dilema existente entre a “informação estética” e a “informação semântica”, e as especificidades da representação de obras de arte, Loureiro (2000) demonstra como alguns autores foram radicais ao afirmar que não seria possível utilizar-se da linguagem verbal para representar obras de arte essencialmente visuais, porém a autora aponta que tal complexidade também existe na representação de obras que aplicam a expressão verbal. Para chegar a um consenso entre diferentes linhas teóricas, e buscar aplicabilidade em tais teorias, Loureiro (2000) indica tanto o desenvolvimento de uma terminologia própria para as artes quanto a utilização da Iconografia nos processos de representação de obras de arte.

A Iconografia foi definida por Erwin Panofsky (1991, p. 47) como “o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma”. Para Panofsky, uma obra de arte pode ser entendida em três níveis: descrição pré-iconográfica, quando identificam-se as “formas puras” das obras, ou seja, seus elementos fundamentalmente formais; análise iconográfica, quando são identificados os conceitos e significados existentes nas obras, nessa análise uma pintura transforma-se na imagem de algo; interpretação iconológica que, por sua vez, trabalha com os conteúdos intrínsecos às obras de arte, relacionados muitas vezes à questões contextuais alheias ao próprio autor. Panofsky (1991, p. 64) afirma também que os três níveis podem parecer independentes entre si, mas, na verdade, eles “fundem-se num processo orgânico e indivisível”.

Orom (2003) também se utiliza da Iconografia de Panofsky, porém para tratar dos “paradigmas da história da arte” (OROM, 2003, p. 133). Orom realiza em seu artigo uma análise de domínio – o estudo das artes – para tratar da Organização do Conhecimento nas instituições de arte. O autor identifica em Panofsky e em Buckhardt os criadores do paradigma iconográfico na tradição da história cultural; para Orom (2003) a análise iconográfica inclui a análise estilística, mas vai além ao inserir significados simbólicos às imagens, significados esses que são analisados tendo em vista a literatura e a filosofia da época de produção da obra. A relevância

de se considerar os paradigmas da história da arte encontra-se no fato de esses paradigmas terem influenciado a Organização do Conhecimento nas instituições que lidam com obras de arte. Dessa forma, o paradigma iconográfico estaria presente nas exposições que se organizam de maneira temática, bem como nos sistemas de classificação que utilizam os temas das obras, e não seu estilo, em sua elaboração.

Porém, para Orom, os paradigmas da história da arte tornaram-se ultrapassados com a emergência da arte contemporânea. A partir dos anos 1970 houve mudanças na abordagem da história da arte; os historiadores consideravam que os paradigmas em voga até então ou possuíam um caráter elitista ou retiravam a autonomia da arte, assim, passaram a encarar a história da arte de maneira interdisciplinar (OROM, 2003). No que diz respeito à organização da informação em arte, o surgimento da “nova história da arte” levou à constatação, por parte dos profissionais da informação, que as taxonomias e classificações empregadas também estavam ultrapassadas, o que foi um dos incentivadores do desenvolvimento dos tesouros de arte:

When the object of art studies is redefined interdisciplinarily and with more complex content, the basic conceptual structures – derived from pre-paradigmatic conceptions and, to some extent, from the ‘traditional’ paradigms – are inadequate. Of course, the problems can be handled by the use of faceted classification and refinement of subclasses, but the fundamental problems cannot be solved in a (theoretically) satisfying way by the use of the ‘classical’ classification systems. This is – of course – a part of the background for the development of thesauri (OROM, 2003, p. 139).

O desenvolvimento do Tesouro de Arte e Arquitetura pelo Getty Institute<sup>13</sup> foi, para Orom, um fato determinante para que a representação de obras de arte pudesse levar em conta a interdisciplinaridade empregada na análise histórica das obras, visto que tesouros como esse cobrem mais classes artísticas que os tradicionais sistemas de classificação, além de abarcar conceitos das humanidades, das ciências sociais e das ciências em geral.

At a pragmatic level a ‘polyhierarchical’ thesaurus such as the Art & Architecture Thesaurus, seems to be a step towards a solution of some problems raised by the approaches of the ‘new’ art history. Because the Art & Architecture Thesaurus is a more ‘open’ and more expanded work of ‘bricolage’ than universal classification systems, it

---

<sup>13</sup> O Art & Architecture Thesaurus (AAT) do The Getty Research Institute foi desenvolvido no final dos anos 1970 como resposta aos apelos tanto de bibliotecas como de universidades e museus. O AAT buscou satisfazer as necessidades de diferentes grupos de usuários, utilizando uma terminologia específica, com o objetivo de desenvolver um recurso que garantisse a recuperação da informação no âmbito das artes e arquitetura, mas no contexto de diferentes instituições.

is easier to integrate new aspects of art studies in the facet structure. At a theoretical level however, the eclecticism and the 'additive' conception of conceptual relations mean that the Art & Architecture Thesaurus has a problematic epistemological foundation (OROM, 2003, p. 142).

Suely Moraes Ceravolo e Maria de Fátima Gonçalves Moreira Tálamo possuem dois artigos, publicados em momentos distintos, que nos fornecem uma importante complementação à discussão apresentada até o momento.

Ceravolo e Tálamo (2000) discutem os sistemas de documentação em museus e a sua profissionalização com a criação do CIDOC, o Comitê Internacional para a Documentação do ICOM - Conselho Internacional de Museus. Para as autoras tal profissionalização proporcionou o desenvolvimento de sistemas informatizados de documentação, porém tais sistemas, em grande parte das instituições, tendiam a privilegiar os aspectos administrativos das coleções não levando em conta "a importância do objeto como documento e suporte de informações para as pesquisas científicas" (CERAVOLO; TÁLAMO, 2000, p. 242). Tal realidade é descrita pelas autoras como dicotômica: de um lado uma tendência que encara o museu como um Centro de Documentação, onde os acervos são conjuntos de documentos com potencial informacional para a pesquisa científica; e do outro uma vertente tecnicista, que busca o controle e a gestão das coleções. Vale destacar que as autoras, nesse ponto do artigo, referem-se a uma situação existente na Europa dos anos 1970 e 1980, mas que ainda hoje persiste em diversos museus brasileiros, onde é necessário encarar e responder às necessidades tanto da pesquisa quanto da gestão de coleções.

As autoras também constatarem que no início dos anos 1990 houve o surgimento da preocupação com as terminologias específicas para os diferentes tipos de museu, e o decorrente desenvolvimento de vocabulários controlados, ainda que de maneira incipiente.

Contudo, a proposta do artigo de Ceravolo e Tálamo (2000) é apresentar um Sistema Documentário Informativo em Museus (SIDMs), que integra tanto as características de um sistema de documentação museológica (SDM), isto é, a abordagem sobre o item museológico como suporte, como as questões que

envolvem a organização e a recuperação da informação. Para tanto as autoras indicam como primordial a utilização das linguagens documentárias (LDs)<sup>14</sup>:

Observa-se que, embora a palavra 'documentação' esteja presente no contexto dos sistemas de documentação em museus, ela não abarca os traços constantes do termo Documentação, justamente porque não estão previstas no interior de seus sistemas a elaboração de LDs (linguagens documentárias) e sua utilização. Donde a necessidade de se distinguir SDMs e SIDMs. O primeiro responde apenas pelo trajeto do objeto no interior do sistema; o segundo procedendo por métodos lógico-linguísticos produz e organiza a informação (CERAVOLO; TÁLAMO, 2000, p. 250).

Ao apontar a necessidade de uma LD para museus, Ceravolo e Tálamo (2000) também propõem as características dessa LD, indicando que nela devem constar inicialmente: "a denominação do objeto (dados do objeto), a descrição (dados sobre o objeto), e aqueles que remetem à chamada informação associada (dados ao redor do objeto), que contextualizam a peça e remetem-na a temas que a elas podem estar associados" (CERAVOLO; TÁLAMO, 2000 p. 250).

Já em Ceravolo e Tálamo (2007) há a distinção entre a pesquisa museográfica, isto é, o preenchimento de fichas de catalogação com dados sobre os itens museológicos, realizado com finalidades curatoriais, e o tratamento documentário desses dados, que possui como objetivo a recuperação e o acesso à informação. Acrescentamos também como objetivo do tratamento documentário da informação museal a organização dessa informação, e observamos que tal distinção colocada por Ceravolo e Tálamo (2007) esclarece e reforça o papel desempenhado pela Ciência da Informação nas instituições museológicas.

### **2.3 A atuação dos museus e da Ciência da Informação para o acesso público à informação**

O protagonismo da Ciência da Informação nas instituições museológicas foi alcançado quando a CI passou por um movimento de consolidação que a levou de uma ciência pautada no positivismo tecnicista a uma ciência interdisciplinar, pós-moderna e humana, como aponta Araújo (2014). O objeto de estudo da CI também se consolidou, e é possível encontrar no "olhar informacional sobre o real" (ARAÚJO, 2014, p. 121) a abrangência da Ciência da Informação diante de outras

---

<sup>14</sup> "Conjunto de termos, símbolos e regras, preestabelecidos para indicação/registo de assuntos constantes de documentos" (CUNHA; CAVALCANTI, 2008, p. 227).



ciências. No que diz respeito a sua característica como ciência humana e social, Araújo indica que a CI “identificou-se ao longo dos anos com o escopo das ciências sociais à medida que se orientou para uma postura em que os sujeitos passaram a ser vistos como o principal ator e objetivo dos chamados sistemas de informação” (ARAÚJO, 2014, p. 122).

A Ciência da Informação caracteriza-se dessa forma como potencializadora do acesso público à informação museal, seja por ser a ciência responsável, por excelência, por empregar um “olhar informacional” sobre diversos fenômenos sociais, inclusive os museus (ARAÚJO, 2014), ou seja, pelo fato de a CI possuir como uma de suas facetas o interesse centrado no usuário, o que nos permite afirmar que a Ciência da Informação é um instrumento de ampliação do acesso à informação existente nos museus, e, por consequência, proporciona a produção de conhecimento nas instituições museológicas.

Os museus de arte, por sua vez, ao mesmo tempo em que lidam com o caráter estético dos documentos que preservam, trabalham com um dilema que diz respeito à relação que estabelecem com seu público, e, portanto, com o acesso à informação museal. Para Coelho Netto (2004, p. 274), o museu de arte é considerado um espaço que “possibilita o contato com valores espirituais superiores e ao qual somente se tem acesso uma vez atravessados os diferentes e sucessivos níveis da educação formal”. Tal fato leva à associação do museu de arte à escola, o que tanto reforça a concepção do museu de arte como espaço elitista destinado ao público escolarizado, como possibilita que o museu de arte se transforme em um local de formação cultural (COELHO NETTO, 2004).

Consideramos que os dois aspectos do dilema descrito por Coelho Netto passam pelo tratamento dado à informação nos museus de arte, pois, as obras de arte representadas nos sistemas de informação disponibilizados pelos museus deveriam contemplar tanto o público iniciado na observação e fruição dessas obras, como aquele totalmente alheio a tal universo. Essa problemática é apontada por Rodrigues e Crippa (2009), ao questionarem a viabilidade de um tratamento informacional de obras de arte que considere as características das obras – materiais, temáticas e contextuais – a subjetividade do profissional da informação frente a um objeto estético, a formação desse profissional e as diferentes percepções do público. Para os autores essa não é uma questão de fácil resolução, e cabe à instituição delimitar seu escopo informacional: “se as percepções dos

mesmos (público) serão tratadas nos sistemas de recuperação ou apenas as percepções do profissional prevalecerão” (RODRIGUES; CRIPPA, 2009, n.p.).

Encontramos em Maimone (2013) uma proposta conciliadora que, em termos práticos, poderia ser uma resolução para a problemática colocada, ou seja, como tornar disponível a informação sobre as obras preservadas de maneira que a diversidade do público seja respeitada, mas sem que se ignorem as diversas nuances dessas obras. Para Maimone, a interdisciplinaridade inerente ao museu deve ser aproveitada para o tratamento informacional do acervo. A autora indica, por exemplo, que as atribuições dos responsáveis pela curadoria de exposições podem “ser compartilhadas com outros profissionais, facilitando o cumprimento de suas metas, já que contam com conhecimentos especializados sobre cada segmento” (MAIMONE, 2013, p. 55), como também que o auxílio de bibliotecários e arquivistas seria muito proveitoso no tratamento dos acervos museológicos. Porém, Maimone (2013) também destaca que essa cooperação interdepartamental ainda é uma realidade em lenta construção, especialmente no Brasil.

À cooperação interdepartamental no interior dos museus soma-se a aproximação, prática e teórica, entre a Museologia, a Arquivologia e a Biblioteconomia, que se dá

[...] em relação às possibilidades de formação profissional convergente nas três áreas; de curadoria e desenvolvimento de coleções com aspectos comuns entre as três; de oferecimento de serviços comuns; de complementaridade entre elas na criação de comunidades de conhecimento e na própria valorização do conhecimento nas sociedades contemporâneas; de convergências entre as três nos ambientes digitais; de convergência entre suas missões; e, de uma forma geral, de defesa da colaboração entre profissionais e instituições da três áreas, incluindo intercâmbio de ‘boas práticas’ a serem seguidas por elas (ARAÚJO, 2014, p. 152-153).

Dentro dessa perspectiva, cabe à Ciência da Informação ampliar o diálogo já existente entre as três áreas, visto que elas possuem na dimensão informacional dos documentos com os quais lidam um ponto de convergência (ARAÚJO, 2014).

O fato concreto é que essas três áreas acabaram por compartilhar, principalmente no caso do Brasil, de um mesmo espaço institucional, em faculdades ou escolas de ciência da informação. Isso poderia ser apenas um mero acaso, mas pode ser pensado como uma ótima oportunidade de promoção de diálogo por meio da dimensão informacional envolvida nas práticas arquivísticas, biblioteconômicas e museológicas, dimensão essa que é ressaltada, para fins de

reflexão científica, justamente pelo olhar informacional promovido pela ciência da informação (ARAÚJO, 2014, p. 161).

Porém, o diálogo e a cooperação entre essas disciplinas deverá sempre respeitar as particularidades e as características conceituais específicas da Museologia, da Arquivologia e da Biblioteconomia, bem como seus diferentes percursos e desenvolvimentos históricos .

Voltando à reflexão sobre o museu contemporâneo de arte, concluímos que ele objetiva abrir suas portas para um público cada vez menos especializado, que possa usufruir integralmente da experiência que o contato com uma obra de arte propicia. Nos dias atuais esse contato não ocorre apenas por meio das exposições *in loco*, diversas ferramentas disponíveis na *web* propiciam a aproximação com os acervos, mesmo aqueles que não podem ser vistos em exposições físicas. Buscou-se demonstrar que a Ciência da Informação possui um papel fundamental na ampliação do acesso à informação sobre arte, e a toda gama de informação presente em um museu de arte. Essa ampliação se dá por meio de ferramentas estruturadas no ambiente teórico e colocadas em prática pelos profissionais da informação atuantes nas instituições museológicas, ferramentas essas que democratizam o museu. Estima-se que, mesmo diante do espetáculo, o museu possa continuar a cumprir seu papel de produtor e propagador do conhecimento.

### 3 A FOTOGRAFIA À LUZ DA TEORIA

Perceber o referente é – tem de ser – uma empresa possível, pois o reflexo deve necessariamente ocorrer de alguma maneira que é preciso detectar; do contrário, a imagem fotográfica seria pura alucinação. Para identificá-lo, porém, é preciso percorrer um longo caminho, desmontando um por um os códigos que o refratam (MACHADO, 2015, p.176).

A fotografia é produto da sociedade moderna e seu desenvolvimento ocorreu a partir da revolução industrial ocidental sucedida durante os séculos XVIII e XIX. A sociedade moderna encarou a consolidação do capitalismo industrial e a consequente estratificação social entre aqueles que detinham os meios de produção e os que produziam. O tecnicismo e o predomínio do pensamento científico também foram características desse momento histórico, marcado pelo crescimento das cidades e pela aceleração do cotidiano. A fotografia tornou-se assim o sistema de representação ideal dessa sociedade, pois adaptou-se “ao seu nível de desenvolvimento, ao seu grau de tecnicidade, aos seus ritmos, aos seus modos de organização sociais e políticos, aos seus valores e, evidentemente, à sua economia” (ROUILLÉ, 2009, p. 31).

A imagem que representa a sociedade capitalista moderna é uma imagem técnica. Dependente de recursos químicos, óticos e mecânicos, essa imagem necessita de uma máquina para existir, ou, como considera Vilém Flusser (2011), a fotografia requer a existência do aparelho<sup>15</sup>. A fotografia estabeleceu os fundamentos de outras imagens técnicas dela derivadas e desenvolvidas posteriormente, como o cinema e o vídeo. À existência de um aparelho, que substitui a mão do homem na produção da imagem soma-se o processo de revelação e fixação da imagem fotográfica, tal processo possui uma temporalidade completamente diferente se comparada ao desenho ou à pintura, a fotografia manifesta-se de uma só vez, ela não é construída manualmente ao longo do tempo, além disso, o processamento de tal imagem não é realizado no ateliê, mas sim no laboratório (ROUILLÉ, 2009, p. 35).

---

<sup>15</sup> Flusser (2011) distingue instrumentos de aparelhos; nos dois casos tratam-se de objetos produzidos pelo homem, porém o instrumento é uma prolongação do corpo humano destinado a produção de uma obra a partir de processos de trabalho, já o aparelho integra o mundo pós-industrial produzindo informação, ou, nas palavras de Flusser, “mensagens: livros, quadros, contas, projetos. Não servem para serem consumidos, mas para informarem: serem lidos, contemplados, analisados e levados em conta nas decisões futuras” (FLUSSER, 2011, p. 41).

Ao longo do século XIX pensadores das mais diversas áreas do conhecimento procuraram compreender o que seria esse novo tipo de imagem e quais consequências ele traria ao entendimento da sociedade e ao modo de produção das artes. Entusiastas e críticos da fotografia se dividiam entre ataques e elogios a esse então novo sistema de representação da realidade<sup>16</sup>, ataques e elogios que se estendiam ao modo de vida moderno, pautado pela mecanização (ROUILLEÉ, 2009, p. 32). É nesse período que surge uma das discussões que ainda hoje está presente nos estudos sobre a fotografia: a sua relação com a verdade. Em um momento no qual prevaleciam o pensamento científico e técnico, a fotografia, como imagem técnica, criou a ilusão de ser capaz de captar o real sem a interferência humana.

Vilém Flusser (2011) traz essa discussão para a contemporaneidade ao indicar como as imagens técnicas são encaradas pelo observador como janelas para o real, e não como imagens desse real, o que permite um excesso de confiança ao que essas imagens apresentam:

O caráter aparentemente não simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões de mundo. Essa atitude do observador face às imagens técnicas caracteriza a situação atual, onde tais imagens se preparam para eliminar textos. Algo que apresenta consequências altamente perigosas (FLUSSER, 2011, p. 30-31).

Enquanto Flusser (2011) metaforiza a fotografia como janela, Rouillé (2009) nos apresenta o espelho como a metáfora mais empregada pelos apreciadores da fotografia em seus primeiros anos, e o aspecto do daguerreótipo<sup>17</sup> ajudava a sustentar essa metáfora. A possibilidade de um espelho do mundo real deslumbrava os observadores ainda não acostumados à imagem fotográfica.

---

<sup>16</sup> O termo representação é aqui utilizado no sentido de representação visual (por imagens) de elementos do mundo visível.

<sup>17</sup> Criado por Louis Jacques Mande Daguerre (1787-1851) a partir das experiências de Joseph Nicéphore Niépce (1765 – 1833), o daguerreótipo foi o primeiro processo fotográfico com êxito comercial; o primeiro daguerreótipo bem sucedido foi apresentado em Paris em 1837, e sua descoberta registrada na Academia de Ciências francesa em 1839. Trata-se de uma placa de cobre polida sensibilizada com iodeto de prata, a imagem é revelada com a utilização de vapor de mercúrio. O daguerreótipo apresenta uma imagem única, sem possibilidade de reprodução. A placa de cobre é protegida por vidro e depositada em um estojo, onde mantém-se protegida da oxidação (GERNSHEIM, 1969).

Porém, para os praticantes da fotografia, seu caráter técnico possuía outros desdobramentos; além de verem-se atados à responsabilidade de captar fielmente o real, os fotógrafos eram incumbidos de registrar todo o mundo visível por meio do dispositivo fotográfico, visto que

Suas propriedades mecânicas permitiram que ele surgisse como a possibilidade, dentro das condições novas da revolução industrial, de realizar a utopia enciclopédica de Diderot: proceder a um inventário exaustivo do mundo visível, reduzi-lo, em sua totalidade, ao formato de um álbum, consultável no quadro restrito de um laboratório ou de um salão burguês (ROUILLEÉ, 2009, p. 38).

O ofício da fotografia não ficou restrito aos fotógrafos de estúdio, responsáveis pelos inúmeros retratos registrados nos populares cartões de visita<sup>18</sup>, mas atingiu médicos, arquitetos, arqueólogos etc. que iam a campo para registrar sítios históricos, paisagens, detalhes urbanos e enfermidades (ROUILLEÉ, 2009, p. 38).

A industrialização foi acompanhada pela serialização, os mais variados objetos eram produzidos em série nas fábricas e oficinas, tal fenômeno também alcançou a fotografia. Com o desenvolvimento da técnica fotográfica e o surgimento de processos como a impressão em papel salgado<sup>19</sup>, o colódio úmido<sup>20</sup>, a calotipia<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Formato patenteado em 1854; constituía-se em uma fotografia montada em cartão rígido de aproximadamente 10 x 6,5 cm, foi objeto de trocas e alvo de colecionadores.

<sup>19</sup> “Thomas Wedgwood (British, 1771–1805) and Joseph Nicéphore Niépce (France, 1765–1833) developed the concept of the salt print process (Wedgwood before 1802, Niépce in 1816) but did not provide a solution for fixing or stabilizing their test images. No well-provenanced or authenticated images, and no test samples from their experiments, are known today. In 1832–34 Hercules Florence (French, 1804–1879), working in Brazil, developed the concept of silver- and gold-based photography and a primitive way of image fixing using a urine-based solution. His use of a camera is known in literature, but only copy samples are extant. In 1834–35 William Henry Fox Talbot (British, 1800–1877) developed an advanced concept of photography on paper and a method of stabilizing both photograms and camera images using a solution of sodium chloride. Following a suggestion by John Frederick William Herschel, Talbot later adopted Herschel’s method of fixing photographic images using sodium thiosulfate (hypo)” (STULIK; KAPLAN, 2013)

<sup>20</sup> “There is no clear inventor of collodion-on-paper photography. Instead, a series of inventors was responsible for the development and introduction of the process, from early tests and experiments to practical, industrially produced photographic material. Among them are Marc Gaudin (1853), William Henry Fox Talbot (1854), G. W. Simpson (1865), Jean Laurent and José Martinez-Sanchez (c. 1866), and J. B. Obernetter (1867–68). The collodion-on-paper photographic process had a long and interesting history of development, from an early idea to the industrial production of different variants of glossy and matte-collodion photographic papers widely used by both amateur and commercial photographers between about 1870 and 1930. After 1930, it was almost entirely replaced by many different forms of both printing-out paper and developing-out paper silver gelatin photographic papers” (STULIK; KAPLAN, 2013).

<sup>21</sup> “The name collotype is derived from the Greek word kola (“glue”). Collotype designates printing from a gelatin surface in a lithographic manner. The basic principle of the collotype was invented by Alphonse-Louis Poitevin (French, 1819–1882) in 1855, with early application of the process demonstrated by F. Joubert in 1859. The most important improvements were introduced in 1868 by

e, finalmente, o negativo flexível em gelatina e prata<sup>22</sup>, as fotografias tornam-se reproduzíveis, o que determinou uma ampla circulação de álbuns e cópias fotográficas. Tais características, produção em série e reprodutibilidade, foram cruciais para diferenciar a fotografia das obras de arte naquele momento; a arte destinava-se à contemplação, enquanto a fotografia possuía um uso prático que envolvia a classificação, a consulta e a comparação (ROUILLÉ, 2009, p. 38-39).

A pretensão dos pioneiros da fotografia não se restringia a captar apenas o mundo visível. Rosalind Krauss (2002) ao analisar as obras fotográficas e literárias de Honoré de Balzac (1799-1850), Félix Nadar (1820-1910) e William Henry Fox Talbot (1800-1877), nos apresenta a concepção que atribuía à impressão da luz em um suporte fotossensível a faculdade de captar o mundo espiritual, visto que “Era sobre a forma de imagem luminosa que os defuntos escolhiam fazer suas aparições como espectros nas sessões de espiritismo no século XIX” (KRAUS, 2002, p. 28). A tentativa de fotografar espíritos em uma associação entre a ciência e o espiritismo foi logo abandonada, porém, como indica a autora, se a fotografia de espíritos não obteve sucesso, os retratos mortuários foram largamente repercutidos na história da fotografia, apesar de pouco debatidos. Para Krauss, tais usos se relacionam com o clima de mistério que envolvia a fotografia em seus primeiros tempos; apesar de estar totalmente de acordo com o conhecimento científico da época, a fotografia não foi de pronto compreendida.

A pouca compreensão sobre a fotografia levou a considerações que mais tarde mostraram-se equivocadas, como a ideia de neutralidade da imagem fotográfica e da sua capacidade de captar o mundo real, a verdade, sem a influência humana. Com o passar do tempo, teóricos e estudiosos constataram que a fotografia não existe sem a presença humana; as concepções estéticas e ideológicas, bem como as interações culturais e sociais do realizador da imagem fotográfica definem tanto os passos que antecedem a captação, assim como as operações realizadas após a produção da imagem. O único momento no qual não

---

Joseph Albert and Jakub Husnik. The collotype process is a screenless photomechanical process that allows high-quality prints from continuous-tone photographic negatives” (STULIK; KAPLAN, 2013).

<sup>22</sup> “No single figure can be credited with the invention of the silver gelatin photographic process, which gradually became the most important photographic printing process of the twentieth century. Several inventors, including Peter Mawdsley, Josef Marie Eder, Giuseppe Pizzighelli, and Sir William de Wiveleslie Abney, can be credited with the most important contributions to its development and research of several key types of silver halide gelatin emulsions. The development of the baryta layer, even when not directly related to silver gelatin photography, goes back to its introduction by José Martínez-Sánchez and Jean Laurent in 1866” (STULIK; KAPLAN, 2013).

há influência humana se dá no instante da impressão da luz na superfície sensível (DUBOIS, 2009, p. 51). E é justamente esse momento que dá à fotografia sua característica indiciária, tendo em vista o conceito de índice desenvolvido por Charles Sanders Peirce.

Este capítulo apresenta e discute a fotografia segundo estudos teóricos fundamentados principalmente na semiótica de Charles Sanders Peirce. Tal abordagem foi escolhida, pois, como se verá, a categorização da fotografia como índice baseia-se no processo de produção da imagem fotográfica, elemento que diferencia a fotografia de outros meios de expressão imagética; trata-se, enfim, da especificidade da fotografia frente à outras imagens estáticas produzidas pela humanidade. No que diz respeito à Ciência da Informação e ao tratamento documentário de fotografias, a aplicação da semiótica nos estudos sobre a fotografia e a sua conceituação como índice auxiliam na representação da imagem fotográfica em sistemas de informação, como afirma Smit (1996, p. 30, grifo do autor), pois, como se verá, a fotografia-índice “preserva a **polissemia** da imagem”, ao diminuir sua característica simbólica e “afirma a existência de um **documento**, no qual o referente se faz muito presente, mas que não se confunde com este”. Ou seja, o conceito de índice aplicado à fotografia diferencia o objeto fotografado do documento produzido a partir do processo fotográfico<sup>23</sup>.

### **3.1 A semiótica de Charles Sanders Peirce como instrumento teórico para o estudo da fotografia**

Os estudos sobre a característica indiciária da fotografia partem da semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914). As áreas de atuação do filósofo e cientista norte-americano Charles Sanders Peirce foram diversas; graduado em Química pela Universidade de Harvard, Peirce também se dedicou à Matemática, à Física, à Geofísica e à Astronomia. No campo das ciências humanas era um estudioso da Linguística, da Filosofia e da História, assim como contribuiu para o desenvolvimento da Psicologia nos Estados Unidos da América (SANTAELLA, 2002, p. 17). Porém, Peirce se identificava como um estudioso da Lógica e sua produção nessa disciplina, nem sempre organizada ou mesmo publicada, é notável, destacando-se sua semiótica, ou teoria geral dos signos, o que o tornou conhecido mundialmente,

---

<sup>23</sup> Tais questões serão abordadas no quinto capítulo desta dissertação.



apesar de tardiamente. A influência de Pierce no pensamento filosófico do século XX é indiscutível, como pode-se notar nas obras de Umberto Eco (1932-2016), Gilles Deleuze (1925-1995) e Jürgen Habermas (1929) (RODRIGUES, 2017).

Para Lucia Santaella (2002) mais que repetir os conceitos desenvolvidos por Pierce é necessário entender sua estrutura de pensamento a partir da fenomenologia. A fenomenologia é uma das áreas investigativas da filosofia e seu objeto é o fenômeno ou *faneron* (RODRIGUES, 2017). É a partir da fenomenologia que Pierce estrutura “as categorias universais de toda e qualquer experiência e pensamento” (SANTAELLA, 2002, p. 29), tais categorias não se definem a partir da análise material, mas tendo em vista a maneira como o fenômeno se apresenta à consciência.

Foi só através da observação direta dos fenômenos, nos modos como eles se apresentam à mente, que as categorias universais, como elementos formais do pensamento, puderam ser divisadas. Pela acurada e microscópica observação de tudo o que aparece, Peirce extrai os caracteres elementares e gerais da experiência que tornam a experiência possível. Desse modo, sua pequena lista de categorias consiste de concepções simples e universais. Elementares porque são constituintes de toda e qualquer experiência, universais porque são necessárias a todo e qualquer entendimento que possamos ter das coisas, reais ou fictícias (SANTAELLA, 2002, p. 34).

As categorias de Pierce seguem a organização em tríades inicialmente empregadas por Immanuel Kant (1724-1804) (PIERCE, 2005, p. 9). A tríade pierciana elementar, gênese das suas outras categorias triádicas, apresenta-se como Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. De forma breve pode-se definir a Primeiridade como pertencente ao universo da consciência imediata, uma qualidade de sentimento existente somente no momento presente onde não há nenhum tipo de mediação. O primeiro momento (Primeiridade) “não pode ser articuladamente pensado; afirme-o e ele já perdeu toda sua inocência característica, porque afirmações sempre implicam a negação de uma outra coisa. Pare para pensar nele e ele já voou” (SANTAELLA, 2002, p. 45).

Todo fenômeno possui uma qualidade, sua Primeiridade, porém, para existir tal qualidade precisa ser materializada e é essa materialização factual da Primeiridade que caracteriza a Secundidade, o segundo momento pertence ao universo da interação dialógica (SANTAELLA, 2002), da experiência e do evento (COELHO NETTO, 1983). A Terceiridade é a maneira como interpretamos e

representamos o mundo; “A terceiridade, a mais percebida ou a mais inteligível para nós, já é a síntese intelectual ou o **pensamento em signos**, a mediação entre nós e o mundo, é o terreno do pensamento” (MONTEIRO, 2006, p. 47, negrito nosso).

O signo, nas palavras de Pierce, é entendido como:

Um signo ou *representámen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes denominei fundamento do *representámen* (PIERCE, 2005, p. 46).

O signo, por meio da representação<sup>24</sup>, toma o lugar de seu objeto. Para que essa representação seja possível é necessário que exista um alvo, uma mente que receberá essa representação, o interpretante, nessa mente será produzido outro signo, a tradução do primeiro.

A classificação triádica elementar reflete-se nas categorias com as quais Pierce dividiu o signo, a mais difundida delas é estabelecida a partir da relação do signo com seu objeto e apresenta-se como ícone, índice e símbolo.

O ícone relaciona-se com o objeto representado por meio da semelhança (COELHO NETTO, 1983, p. 58); o ícone é a imagem do objeto (PIERCE, 2005, p. 64). A relação que se estabelece entre o índice e seu objeto é de ordem material; o índice possui uma conexão real com o objeto (PIERCE, 2005, p. 68) e é por ele afetado. O símbolo, por sua vez, possui uma relação convencional com o seu objeto e

[..] é aplicável a tudo o que possa concretizar a ideia ligada à palavra: em si mesmo, não identifica essas coisas. Não nos mostra um pássaro, nem realiza, diante de nossos olhos, uma doação ou um casamento, mas supõe que somos capazes de imaginar essas coisas e a elas associar a palavra (PIERCE, 2005, p. 73).

Como esclarece Coelho Netto (1983), a intersecção existente na tríade elementar também está presente nessa primeira divisão do signo, e:

---

<sup>24</sup> Para Pierce (2005) representar é: “Estar no lugar de, isto é, estar numa tal relação com um outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse esse outro. Assim um porta-voz, um deputado, um advogado, um agente, um vigário, um diagrama, um sintoma, uma descrição, um conceito, uma premissa, um testemunho, todos representam alguma outra coisa, de diferentes modos, para mentes que os consideram sob esse aspecto. Veja-se o conceito de Signo. Quando se deseja distinguir entre aquilo que representa e o ato ou relação de representação, pode-se denominar o primeiro de ‘representámen’ e o último de ‘representação’” (PIERCE, 2005, p. 61).

A entidade funcionando como signo pode exercer simultaneamente (e normalmente o faz) as três funções semióticas: a icônica, a indicial e a simbólica, não sendo sempre muito simples a tarefa de determinar qual delas predomina (COELHO NETTO, 1983, p. 60).

Tendo em vista que a semiótica pierciana é a teoria geral dos signos, Santaella a define como a ciência de toda e qualquer linguagem, linguagem essa que permite a nós, seres sociais, comunicarmos-nos a partir de várias manifestações além da língua falada ou escrita.

É tal a distração que a aparente dominância da língua provoca em nós que, na maior parte das vezes, não chegamos a tomar consciência de que o nosso estar-no-mundo, como indivíduos sociais que somos, é mediado por uma rede intrincada e plural de linguagem, isto é, que nos comunicamos também através da leitura e/ou produção de formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos; que somos também leitores e/ou produtores de dimensões e direções de linhas, traços, cores... Enfim, também nos comunicamos e nos orientamos através de imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes... Através de objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro e tato, através do olhar, do sentir e do apalpar. Somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem (SANTAELLA, 2002, p. 10).

O componente múltiplo da linguagem também é apontado por Monteiro (2006) ao tratar, no domínio da Ciência da Informação, da relação entre a semiótica pierciana, a informação e o conhecimento. A autora considera oportuno o estudo da teoria semiótica pelos profissionais da informação, visto que na atualidade tais profissionais lidam com a linguagem manifestada em múltiplos meios.

Porém, a semiótica de Pierce não é metodológica, e por isso a sua aplicação não é tarefa simples (SANTAELLA, 2005). Todavia os conceitos desenvolvidos por Pierce podem ser utilizados como instrumentos teóricos, que, aliados a outras concepções teóricas e métodos de análise, auxiliam a compreensão das mais diversas atividades humanas (SANTAELLA, 2002).

### **3.1.1 O conceito de índice nos estudos sobre a fotografia**

Com base no colocado até o momento, pode-se entender a fotografia como uma manifestação da linguagem humana, um fenômeno passível de análise semiótica. O emprego da semiótica pelos teóricos da fotografia teve seu auge

durante os anos 1980, momento no qual a semiótica e o estruturalismo<sup>25</sup> dominavam o discurso das ciências humanas (DUBOIS, 2004). Obtiveram destaque os estudos de Henri Van Lier, Jean-Marie Schaeffer, Rosalind Krauss, Roland Barthes e Philippe Dubois. Serão considerados neste trabalho os estudos dos três últimos autores citados.

Ao elaborar seus conceitos, Pierce chamou a atenção para a natureza indiciária da fotografia, visto que para a produção de uma fotografia necessita-se da presença real, material, do motivo fotografado. Para mais, a fotografia é a impressão da luz em uma superfície sensível, a luz produz um rastro do motivo fotografado nessa superfície, como uma pegada na areia ou uma impressão digital. São essas características que conferem à fotografia sua classificação como índice.

As fotografias especialmente as do tipo 'instantâneo', são muito instrutivas, pois sabemos que, sob certos aspectos são exatamente como os objetos que representam. Esta semelhança, porém, deve-se ao fato de terem sido produzidas em circunstâncias tais que foram fisicamente forçados a corresponder ponto por ponto à natureza. Sob esse aspecto, então, pertencem à segunda classe dos signos, aqueles que o são por conexão física (PIERCE, 2005, p. 65).

Rosalind Krauss (2002) coloca a questão essencial para a compreensão do emprego da semiótica nos estudos teóricos sobre a fotografia; para a autora a análise semiótica da fotografia está ligada ao modo de produção da imagem por meio do aparato fotográfico, e, portanto, essa análise irá concentrar-se na natureza estrutural da fotografia. Nos textos de Krauss a fotografia não é o objeto de pesquisa e sim um instrumento teórico a partir do qual a autora desenvolve suas hipóteses acerca da arte, em especial da arte contemporânea. A fotografia seria assim um “filtro ou crivo a partir do qual pode-se organizar os dados de outro campo, situado em segundo plano” (KRAUSS, 2002, p. 14). Ademais, a condição de índice designada à fotografia propicia um novo ponto de vista para a análise de obras de arte, pois a partir dos trabalhos de Marcel Duchamp (1887-1968)<sup>26</sup> evidenciou-se “as

---

<sup>25</sup> Ferdinand de Saussure (1857-1931) é considerado o fundador do estruturalismo moderno e da semiologia estruturalista (SANTAELLA; NÖTH, 2004). Coelho Netto (1983, p. 17) explica que “Saussure – cuja teoria enquadra-se nos limites traçados pelo positivismo – visualizava uma disciplina que estudaria os signos no meio da vida social, com isso validando desde logo o transporte dessa teoria para outros campos. Essa ciência, da qual dizia ser parte da psicologia social, foi por ele chamada de *Semiologia (...)*”.

<sup>26</sup> As obras do artista francês radicado nos Estados Unidos Marcel Duchamp são tidas como fundamentais para o desenvolvimento de diversos movimentos ligados ao que chamamos de arte contemporânea. Duchamp é também o precursor da arte conceitual. Sobre Marcel Duchamp ver Tomkins (2013).

condições indiciais impostas pela fotografia ao universo anteriormente fechado da arte” (KRAUSS, 2002, p. 16).

É no livro de memórias do fotógrafo francês Félix Nadar (Gaspar-Félix Tournachon; 1820-1910)<sup>27</sup> que Rosalind Krauss encontra as primeiras constatações da natureza indiciária da fotografia. Em suas reflexões, como aponta Krauss (2002), Nadar afirma que a produção fotográfica estabelece-se na intimidade entre o fotógrafo e o fotografado, já que a proximidade física é “condição absoluta para a fotografia” e a fotografia “depende de um intercâmbio entre dois corpos em um só lugar, sejam quais forem os demais sistemas de transmissão da informação” (KRAUSS, 2002, p. 25). Os pontos de vista de Nadar, expostos em suas memórias, levam Rosalind Krauss a concluir que o fotógrafo “define o signo fotográfico como índice, como marca significativa cuja relação com aquilo que representa é de ter sido fisicamente produzida pelo seu referente” (KRAUSS, 2002, p. 25). Krauss, porém, explica que Nadar não aplica deliberadamente a semiótica em suas reflexões, ele utiliza-se na realidade da noção de traço em voga entre os pensadores da arte e da fotografia no século XIX, ou seja, a possibilidade de criar marcas através do depósito de um resíduo material em uma superfície.

Ao dar sequência à defesa da utilização do índice pierciano na análise teórica e estrutural da fotografia e de obras de arte contemporânea, Krauss (2002) considera a obra de Marcel Duchamp *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le grand verre)* [A noiva despida por seus celibatários, mesmo (O grande vidro) 1915-1923]<sup>28</sup> uma atração visual que permite identificar alguns aspectos do signo fotográfico, principalmente nas particularidades de seu processo de criação. Tal obra, além de possuir elementos fotográficos em sua composição, teve sua forma

[..] estabelecida pelo viés da fotografia: o autor suspendeu um quadrado de gaze diante de uma janela aberta e tirou em três momentos diferentes uma fotografia das formas arbitrárias e estranhas que apresentava o tecido sob o efeito do vento (KRAUSS, 2002, p. 82).

---

<sup>27</sup> Nadar, como era conhecido Gaspar-Félix Tournachon, destacou-se pelos retratos da aristocracia francesa realizados em seu estúdio parisiense.

<sup>28</sup> “O grande vidro”, como é conhecida a obra de Duchamp, encontra-se exposta no Philadelphia Museum of Art. De dimensões aproximadas de 274 centímetros de altura por 175 centímetros de largura, a obra é composta por óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo e poeira em dois painéis de vidro. Realizada ao longo de oito anos, é considerada uma obra inacabada. Sobre a obra consultar: Philadelphia Museum of Art. Disponível em: <https://philamuseum.org/collections/permanent/54149.html>. Acesso em 30 jun. 2020.

Krauss considera que a técnica fotográfica permite que se estabeleça um outro tipo de relação entre o signo e o seu referente, diferentemente da relação estabelecida com outras modalidades de imagem, como o desenho e a pintura.

Se um quadro pode ser pintado de memória ou graças aos recursos da imaginação, a fotografia, na sua condição de traço fotoquímico, não pode ser levada a cabo senão em virtude de um vínculo inicial com um referente material. É deste eixo físico sobre o qual se produz o processo de referência que fala C.S. Peirce, quando se volta para a fotografia como exemplo da categoria de signos que denomina “índiciais” (KRAUSS, 2002, p. 82).

Baseando-se no trabalho de Rosalind Krauss (2002), Philippe Dubois (2009) também afirma que a utilização do conceito de índice auxilia a propor as bases teóricas das mudanças ocorridas nas artes visuais a partir da segunda metade do século XX, identificadas de maneira geral como “arte contemporânea”. Dubois considera que a arte contemporânea se valeu da fotografia para romper com a estética clássica, porém, sua tese não é evolucionista, isto é, o autor não acredita em uma evolução cronológica, onde o conceito de índice teria surgido com a fotografia e se afirmado nas manifestações da arte contemporânea. Para o autor, o índice já está presente nas origens histórica e mitológica da pintura: as mãos decalcadas nas cavernas de Lascaux<sup>29</sup> e o contorno da sombra humana executado pela jovem Dibutades<sup>30</sup>. Nos dois casos a relação de contiguidade física entre o objeto referencial e seu signo é evidente.

Além das reflexões sobre as artes visuais e o índice pierciano, é no texto sobre o ato fotográfico que Dubois (2009) tece suas mais conhecidas e discutidas considerações sobre a fotografia. Em Dubois, mais uma vez, vemos explícito o emprego da semiótica de Peirce não como um fim em si mesmo, mas como um instrumento conceitual para a análise das mais diversas manifestações da inventividade humana, entre elas a fotografia. Em concordância com o pensamento de Rosalind Krauss, é na aplicação do conceito de índice desenvolvido por Peirce que Dubois encontra a singularidade da fotografia; o processo de produção de uma imagem fotográfica é dependente do registro físico, da marca, da impressão

---

<sup>29</sup> Caverna, hoje transformada em monumento e sítio histórico e arqueológico, localizada na França, referência para a arte rupestre europeia.

<sup>30</sup> Na narração do historiador romano Plínio, o Velho, a jovem Dibutades ao desenhar o contorno da sombra de seu amado teria fundado o desenho e a pintura.

fotossensível da luz emanada de um objeto <sup>31</sup>, esse processo de produção cria uma relação entre o referente e seu signo que impactará na maneira como a fotografia é recebida por seu espectador.

Se quisermos compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, devemos obrigatoriamente ver o processo bem mais do que o produto e isso num sentido extensivo: devemos encarregar-nos não apenas, no nível mais elementar, das modalidades técnicas de constituição da imagem (a impressão luminosa), mas igualmente, por uma extensão progressiva, do conjunto dos dados que definem, em todos os níveis, a relação desta com sua situação referencial, tanto no momento da produção (relação com o referente e com o sujeito –operador: o gesto do olhar sobre o objeto: momento da ‘tomada’) quanto no da recepção (relação com o sujeito-espectador: o gesto do olhar sobre o signo: momento da retomada – da surpresa ou do equívoco) (DUBOIS, 2009, p. 66).

Dubois (2009) localiza a abordagem teórica da fotografia a partir do índice peirciano na tradição epistemológica que reflete sobre a fotografia a partir de sua relação com a realidade. Segundo Dubois, são três as fases dessa tradição: a primeira fase, em voga no século XIX, “vê na foto uma reprodução mimética do real” (2009, p.53), proporcionada pela crença na capacidade do aparato fotográfico de reproduzir em imagem, e com neutralidade, o que a realidade apresenta, nesse momento a fotografia é encarada como um “espelho do real”; a segunda fase tem na fotografia um elemento transformador do real, durante o século XX a tendência foi confrontar a realidade apresentada pela fotografia e encará-la apenas como uma construção com fundamentos ideológicos, “A foto é aqui um conjunto de códigos, um *símbolo* nos termos piercianos (DUBOIS, 2009, p. 53, grifo do autor); a terceira fase, iniciada no final do século XX, retoma a importância do referente, mas em sua relação com o ato produtor da fotografia, pois a imagem criada pela câmera não existe sem o referente fotografado, a foto não é uma reprodução fiel do real e sim um traço registrado, é essa percepção que considera que “A foto é em *primeiro lugar índice*. *Só depois ela pode* tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo) (DUBOIS, 2009, p. 53, grifo do autor).

---

<sup>31</sup> Os estudos aqui trabalhados fundamentam-se na produção fotográfica através de processos analógicos, porém, essas teorias também podem ser empregadas na análise estrutural da fotografia realizada digitalmente. Na fotografia digital a luz que passa pelas lentes e pelo diafragma da câmera é captada por um sensor eletrônico, enquanto na fotografia analógica essa mesma luz, que também percorre as lentes e o diafragma, é captada por um filme fotográfico, ou outra superfície recoberta por emulsão fotossensível. Na fotografia digital o processamento químico da imagem é substituído pelo processamento eletrônico.

A existência real do objeto referente do signo fotográfico está diretamente relacionada às discussões sobre a verdade na fotografia. Como já dito, foi justamente por registrar, através de um processo fotoquímico, a imagem de um instante real, que a fotografia adquiriu o peso de portadora da verdade. Contudo, ao aplicar o conceito de índice à fotografia, Dubois (2009) afirma que o índice designa, aponta para algo, porém nada afirma sobre esse algo, assim como não o interpreta. É necessário então, ao encarar a imagem fotográfica, saber distinguir a “afirmação de existência” da “explicação de sentido” (DUBOIS, 2009, p. 83), para não se deixar dominar pela absolutização da referência, isto é, para evitar a captura pela “transcendência da referência” (DUBOIS, 2009, p. 47). Vemos aqui, mais uma vez, a aplicação do índice nos estudos sobre a fotografia como um recurso para o entendimento da estrutura formal da foto; a concepção indiciária elucida o “ato fotográfico”, isto é, o instante no qual a foto é produzida, e que difere a fotografia de outras formas de expressão, porém essa concepção não pretende explicar ou contextualizar a imagem fotográfica. Esse ponto de discussão, também abordado por Rouillé (2009), critica a abordagem adotada por Roland Barthes em seu texto *A câmara clara* (2017).

A produção teórica de Roland Barthes aplicada à fotografia foi desenvolvida sob o ponto de vista semiológico, porém, sua base teórica foi o estruturalismo de Saussure, e não a semiótica de Pierce. Em *A Câmara Clara* (2017), ensaio de cunho pessoal publicado em 1980, Barthes discorre sobre a experiência do observador da imagem a partir de sua relação pessoal com a fotografia. Nesse ensaio Barthes explicita o que o motivou a estudar a fotografia: sua ânsia em compreender o “traço diferencial entre a fotografia e outras imagens” (BARTHES, 2017, p.11). A dependência de seu referente é outro ponto que diferencia a fotografia das demais imagens. Barthes considera não haver distinção entre a fotografia e seu referente, e é justamente a presença marcante desse referente que ativa, em seu observador, as capacidades mnemônicas da fotografia.

*A câmara clara* é o último trabalho publicado em vida por Roland Barthes. É significativo constatar que após um longo trajeto de pesquisa e análise de imagens em suas mais diversas manifestações, Barthes procura afastar-se das perspectivas técnicas, históricas e sociológicas da fotografia, bem como dos sistemas semióticos ou psicanalíticos para a compreensão da foto, para ir em direção a um ponto de vista pessoal. Porém, tal personalidade não é de todo subjetiva, Barthes formula



nesse trabalho sua derradeira teoria sobre a fotografia, pois define conceitos como: *Operator*, o fotógrafo que encara a fotografia a partir da “visão recortada pelo buraco de fechadura da *câmera obscura*” (BARTHES, 2017, p. 16); *Spectrum*, o fotografado transformado subitamente em imagem; e *Spectador*, o observador, aquele que por ordem do acaso, ou a partir de um elemento não-detectável mas presente em determinada fotografia, elege certas imagens como merecedoras de sua atenção.

É nesse texto que também encontramos a definição e a diferenciação entre *studium* e *punctum*<sup>32</sup>. Dada a perspectiva do observador adotada por Barthes, esses conceitos são relevantes pois evidenciam duas distintas direções do olhar, e, pode-se dizer, da análise e interpretação das fotografias.

A primeira é o *studium*, experimentação cultural e histórica da imagem fotográfica que contém em si diversas das características analisadas por críticos e teóricos da fotografia, como os atos de informar, que se relacionam com o saber etnológico; de surpreender, que perpassa as raridades e achados descobertos pela fotografia, os momentos imobilizados pela câmera e a exploração dos recursos técnicos; e de fazer significar, isto é, de orientar o olhar para um conteúdo, ou significado, político e social (BARTHES, 2017, p. 31-40).

O *punctum* é a segundo conceito empregado por Barthes para explicar sua relação com a fotografia. Como esclarece Barthes, o *punctum*, “é esse acaso que, nela me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (2017, p. 31, grifo do autor). O *punctum* reflete a relação pessoal do observador com determinada fotografia, e por tratar-se de um texto eminentemente pessoal, Barthes ao exemplificar o *punctum* descreve os elementos, detalhes e marcas presentes em fotos que tocam a ele como ser humano observador de imagens. É na experiência proporcionada pelo *punctum* que a fotografia deixa de ser signo, mídia, elemento de análise crítica enfim, para tornar-se sensação:

Por mais fulgurante que seja, o *punctum* tem, mais ou menos virtualmente, uma força de expansão. Essa força é frequentemente metonímica. Há uma fotografia de Kertész (1921) que representa um rabequista cigano, cego, conduzido por um garoto; ora, o que vejo, por esse ‘olho que pensa’ e me faz acrescentar alguma coisa à foto, é a rua de terra batida; o grão dessa rua terrosa me dá certeza de estar na Europa central; percebo o referente (aqui a fotografia se supera verdadeiramente a si própria: não é essa a única prova de sua arte? Anular-se como *médium*, não ser mais um signo, mas a

---

<sup>32</sup> Por não encontrar palavras em francês que exprimissem sua ideia, Barthes recorreu a termos em latim (BARTHES, 2017, p. 30-31).

coisa mesma?), reconheço, com todo meu corpo, as cidadezinhas que atravessei por ocasião de antigas viagens pela Hungria e Romênia (BARTHES, 2017, p. 47).

Por fim, Barthes (2017, p. 73) nos apresenta a ideia do “isso foi”, ponto central para entender que o “Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação”. Na fotografia, ao contrário da pintura, algo se postou, ou foi colocado, em frente à objetiva da câmera, esse algo obrigatoriamente existiu no tempo e no espaço. Para Barthes (2017, p. 76), a constatação da existência do fotografado causa-lhe melancolia e espanto, porém Barthes (2017, p.78) deixa claro que tal existência ocorreu no passado, “o real no estado passado: a um só tempo o passado e o real”.

Os conceitos desenvolvidos por Roland Barthes em sua obra são indispensáveis e largamente utilizados nos estudos sobre a recepção da imagem fotográfica, porém, os críticos à Barthes, como anteriormente colocado, dirigem-se à sua adoção de uma perspectiva fundamentalmente realista em relação à fotografia e ao ponto de vista que não distingue a fotografia de seu referente.

Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios; ou ainda semelhantes a esses pares de peixes (os tubarões, creio eu, segundo diz Michelet) que navegavam de conserva, como que unidos por um coito eterno (BARTHES, 2017, p. 13).

É com base nessa segunda polêmica – a indistinção entre a fotografia e o seu referente – que Dubois (2009) defende a necessidade de identificar os limites do emprego do índice como conceito teórico para o entendimento da fotografia. A preocupação de Dubois (2009, p. 87) estende-se à ideia que a ligação física existente entre o índice e seu referente pode levar a crer que “o absoluto do índice fosse atingido quando o objeto e sua representação se aproximassem a ponto de formarem um só, de serem confundidos indissociavelmente”. Para que tal confusão não aconteça, é fundamental distanciar o signo fotográfico de seu referente, distância identificável no espaço e no tempo.

O distanciamento espacial é dado pelo próprio dispositivo fotográfico; a distância idealmente calculada entre o centro da lente e o objeto fotografado é essencial para uma boa captura da imagem. A separação no espaço também é

identificável além da técnica; o observador distingue ao olhar uma fotografia “o *aqui* do signo” e “o *ali* do referente” (DUBOIS, 2009, p. 88). Para Dubois (2009, p. 89, grifo do autor) até mesmo no fotograma, onde a imagem é produzida sem a utilização de um aparato, há a distinção entre o índice e seu referente, “mesmo nesse caso, a extrema proximidade jamais é identificação. *Em nenhum momento no índice fotográfico o signo é a coisa*”.

Em relação ao tempo, a fotografia opera no corte temporal existente entre o “*agora*” do signo e o “*então*” do referente (DUBOIS, 2009, p. 89, grifo do autor). A fotografia nunca ocorre ao vivo, inclusive nos processos digitais, onde a formação da imagem acontece de maneira quase instantânea, o corte temporal ainda persiste, mesmo que seja em milésimos de segundos: “Passa o tempo. Aquilo que você fotografou desapareceu irremediavelmente. Aliás, falando em termos temporais estritos, *no próprio instante em que é tirada a fotografia, o objeto desaparece* (DUBOIS, 2009, p. 90, grifo do autor).

Também é possível encontrar as distinções entre a fotografia e o objeto nela representado, considerando o corte temporal possibilitado pelo ato fotográfico, na concepção de “realidades da fotografia” desenvolvida por Boris Kossoy (2016). Kossoy constata a existência de diferentes realidades inerentes à fotografia; a “primeira e segunda realidades” e a “realidade interior e exterior”.

A primeira realidade é o fato fotografado em si, nela também estão contidos os elementos técnicos que propiciarão a criação da imagem. A primeira realidade não é a realidade da imagem, em termos semióticos, ela é o objeto, o referente.

*A primeira realidade é o próprio passado. A primeira realidade é a realidade do assunto em si na dimensão da vida passada; diz respeito à história particular do assunto independentemente da representação, posto que anterior e posterior a ela, como, também, ao contexto deste assunto no momento do registro. É também a realidade das ações e técnicas levadas a efeito pelo fotógrafo diante do tema – fatos estes que ocorrem ao longo do seu processo de criação – e que culminam com a gravação da aparência do assunto sobre um componente fotossensível e o devido processamento da imagem, em determinado espaço e tempo. São estes fatos fotográficos diretamente conectados com o real (KOSSOY, 2016, p. 37, grifo do autor).*

É parte da primeira realidade o ato, ou instante fotográfico, breve átimo no qual a imagem é criada. A partir do momento que o ato fotográfico é finalizado a fotografia passa a pertencer a uma segunda realidade, a realidade da imagem.

*A segunda realidade é a realidade do assunto representado, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica, não importando qual seja o sistema no qual esta imagem se encontre gravada. O assunto representado é, pois, este fato definitivo que ocorre na dimensão da imagem fotográfica, imutável documento visual da aparência do assunto selecionado no espaço e no tempo (durante sua primeira realidade) (KOSSOY, 2016, p. 38, grifo do autor).*

Toda fotografia observada, seja ela um original da época em que foi produzida, ou derivada de processos de reprodução, pertence à segunda realidade (KOSSOY, 2016). O que se observa na fotografia, o assunto representado, faz parte da realidade exterior. A realidade interior de uma dada fotografia não é observável, para chegar a ela é necessário interpretar a imagem, e essa interpretação depende de recursos que vão além da aparência da imagem.

Uma fotografia, seja ela qual for, deriva da construção desempenhada intencionalmente pelo fotógrafo a partir de seus códigos culturais, e, como trata Kossoy (2016), a ação de fotografar está vinculada à uma motivação, externa ou interna. A motivação externa relaciona-se aos comissionamentos, às encomendas ou mesmo à dinâmica diária do trabalho do fotógrafo; a motivação interna é gerada pela vontade exclusiva e pessoal do realizador da fotografia. As ações executadas por aquele que produziu uma fotografia procedem de escolhas; o assunto, o aparato, o posicionamento da câmera, o recorte bidimensional e o momento do ato são deliberadamente escolhidos pelo fotógrafo. Como já colocado, o sujeito executor do ato fotográfico – o fotógrafo – é parte do processo de criação da imagem, o que não exclui a característica indicial da fotografia, ao contrário, a reitera:

Vimos que é o fotógrafo quem, a partir do mundo visível, elabora expressivamente o testemunho, o documento. Assim, a indicialidade iconográfica que dá corpo à evidência e conforma o registro fotográfico não independe do ato criativo conduzido pelo fotógrafo durante a produção da representação, ao contrário, é a sua concretização codificada. O índice iconográfico comprova a ocorrência/aparência do referente que o fotógrafo pretendeu perpetuar (KOSSOY, 2016, p. 35).

As deliberações de ordem pessoal, cultural e ideológica seguem após a produção da fotografia. Nesse momento são definidos, pelo fotógrafo ou pelo conjunto de pessoas que o rodeiam, o circuito no qual a imagem será distribuída e a maneira como a foto será recebida, enfim, pelo espectador. Os circuitos de distribuição e as maneiras de recepção são variados e modificam-se ao longo da história. A fotografia se apresenta nos álbuns de família, nas revistas ilustradas, nos

livros de viagem, nos cartões postais, em placas comerciais, catálogos os mais diversos e nas galerias dos museus.

## **4 A FOTOGRAFIA COMO ARTE E SUA ASSIMILAÇÃO PELO MUSEU DE ARTE**

A acalorada discussão entre os defensores e os detratores da fotografia como obra de arte presente em jornais, revistas especializadas, artigos, livros e reuniões formais e informais no século XIX e parte do XX, hoje em dia não faz mais sentido. O reconhecimento da fotografia como obra de arte já é fato dado, atualmente exposições fotográficas em museus e galerias de arte não são contestadas, assim como se consideram comuns os valores atingidos por certas fotografias nos leilões de arte, a fotografia encontra-se, dessa maneira, estabelecida no mercado e no circuito da arte. Mas, considerando a história da fotografia, essa é uma realidade recente. Como a fotografia é imagem técnica, que circula por diferentes meios além da expressão artística, durante muito tempo lhe foi negado o atributo de obra de arte. O museu, como espaço legitimador da arte, foi fundamental no processo de aceitação da fotografia como arte. Porém, antes chegar ao museu, a fotografia já era defendida como arte por fotógrafos, estudiosos, clubes e agremiações.

A partir de uma abordagem histórica, exporemos neste capítulo o percurso que levou à legitimação da fotografia pelo museu de arte, de maneira geral, e pelos museus trabalhados nesta dissertação, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e o Museu de Arte Moderna de São Paulo.

### **4.1 A fotografia como arte: “a arte dos fotógrafos” e a “fotografia dos artistas”**

O historiador André Rouillé (2009) distingue a “fotografia dos artistas” da “arte dos fotógrafos”, é a partir dessa distinção que trataremos a identificação da fotografia como obra de arte em alguns períodos históricos. Apesar dessas categorias definidas por Rouillé convergirem em alguns pontos, como se verá adiante, o autor define a “fotografia dos artistas” como a utilização da fotografia em obras de arte contemporânea, nesse caso o artista não almeja exprimir-se exclusivamente por meio da imagem fotográfica. Já na “arte dos fotógrafos” a fotografia é encarada como obra de arte independente de qualquer outro meio de expressão artística.

Rouillé (2009) utiliza-se de uma abordagem histórica para identificar os diferentes desdobramentos alcançados pelos fotógrafos artistas e pela “fotografia dos artistas”. No primeiro caso, a intenção dos fotógrafos artistas era garantir a

diferenciação entre a fotografia artística da comercial, ou das imagens fotográficas realizadas com finalidades utilitárias. Como se viu no capítulo anterior, diversos foram os usos nos quais a fotografia foi empregada ao longo do século XIX – arqueologia, medicina, segurança pública, arquitetura, etc. – além desses usos, a fotografia de estúdio popularizou-se e se tornou um negócio lucrativo para alguns fotógrafos. Não foram apenas os retratos tirados nos estúdios fotográficos que trouxeram popularidade à fotografia, a industrialização dos processos tornou a prática fotográfica acessível e os registros tirados de maneira despreziosa aumentaram vertiginosamente. Rouillé discorre que os fotógrafos artistas buscavam justamente a diferenciação da produção comercial ou daquela considerada utilitária. Como, durante o século XIX e na primeira metade do XX as obras desses fotógrafos não eram aceitas em museus e galerias de arte, eles se organizaram em sociedades e clubes, onde promoviam exposições e o intercâmbio de imagens. No Brasil, destaca-se a atuação do Foto Cine Clube Bandeirante, que será tratada neste capítulo.

Os fotógrafos-artistas, calotipistas ou não, munem-se, então, dos meios necessários – sociedades, eventos, órgãos de imprensa, publicações, discursos, etc. – para defender seu território. Mas o arsenal social e discursivo que desenvolvem apoia-se, desde os primeiros anos, em um princípio: a prioridade às imagens. Indiferentes a questões de funcionalidade e de rentabilidade, os fotógrafos-artistas concentram-se na matéria e nas formas das imagens, no estilo. Uma maneira de traçar os contornos desse território é lutar ativamente pela qualidade das provas, contra seu barateamento, para fazer emergir os valores inerentes à fotografia, contra sua sujeição às lógicas externas, à funcionalidade. Território esse tanto da fotografia quanto da arte fotográfica. É à sua porção artística que a fotografia deve essa parcela de autonomia, de que sua porção funcional, comercial e documental a priva. Suas qualidades expressivas compensam os efeitos de seus usos práticos (ROUILLÉ, 2009, p. 238).

Mantida afastada do domínio da arte devido à tecnologia, a fotografia artística procura, por sua vez, guardar distância da fotografia comercial, muito submissa econômica e esteticamente, à mercadoria. É nesse espaço intermediário, fora da arte e em oposição à fotografia comercial, que se constrói o campo da arte fotográfica, caracterizado por um tipo de prática, uma postura estética, um regime discursivo, uma rede de lugares, de estruturas e de atores, e por um modo de ação (ROUILLÉ, 2009, p. 240).

Os elementos apontados por Rouillé (2009), “tipo de prática”, “postura estética”, “regime discursivo” e “redes de lugares, estruturas e atores”, estruturaram-se em movimentos que caracterizaram a arte fotográfica do final do século XIX aos

anos 1980. Para Rouillé o primeiro desses movimentos foi o pictorialismo, fase na qual a fotografia buscou aproximar-se da estética da pintura, tanto nos temas empregados como na utilização do *flo*, isto é, da imagem levemente desfocada e com características oníricas, distante da realidade. Nos anos 1920, no contexto do modernismo alemão, surgiu a Nova Objetividade, cujos artistas opunham-se à subjetividade das obras expressionistas e buscavam um maior contato com a realidade e com temas sociais. Apesar de Rouillé tratar a Nova Objetividade como uma das manifestações da “arte dos fotógrafos”, o movimento não foi organizado exclusivamente em torno da fotografia, como é o caso do pictorialismo, mas diversos fotógrafos utilizaram-se de seus preceitos na realização de suas imagens, dentre eles destaca-se Albert Renger-Patzsch (1897-1966). Diferentemente do pictorialismo, a Nova Objetividade não aproxima a fotografia da pintura, ao contrário, utiliza-se largamente de técnicas exclusivamente fotográficas e assume a fotografia como uma arte produzida por meios mecânicos e não manuais.

Durante a década de 1950, após o final da Segunda Guerra Mundial, a Alemanha viu surgir uma nova manifestação no campo da arte fotográfica, a *Subjektive Fotografie*, da qual o principal expoente foi Otto Steinert (1915-1978). A *Subjektive Fotografie* apoiava-se na subjetividade lúcida do fotógrafo e incentivava a experimentação técnica e criativa originando imagens pautadas principalmente na abstração. Nos anos 1970 a fotografia já havia adentrado o circuito institucional da arte, é nesse momento que Rouillé (2009) localiza o surgimento da “fotografia criadora”. Contrastando com a utilização da fotografia pela arte contemporânea, pela publicidade e pela moda, a “fotografia criadora” retoma as bases estéticas do pictorialismo. Todos esses movimentos ou momentos da história da fotografia como arte desenrolaram-se na Europa, mas sua influência alcançou outros continentes e países, como é o caso do Brasil.

Ao contrário da “arte dos fotógrafos”, que é apresentada de maneira cronológica, Rouillé (2009) define a “fotografia dos artistas” como um processo que se efetivou em diferentes modos, todos eles no âmbito da arte contemporânea. Tais modos são: “fotografia-ferramenta da arte”; “fotografia-vetor da arte” e fotografia como material da arte contemporânea. Na “fotografia-ferramenta da arte” a fotografia é materialmente ausente da obra concluída, ela faz parte do processo de criação, é utilizada em uma das etapas desse processo. A “fotografia-vetor da arte” é



identificada pelo autor na arte conceitual, nos *happenings* e *performances*<sup>33</sup>. Na arte conceitual, a fotografia compõe com outros elementos, como textos, mapas, ilustrações e objetos tridimensionais, o “sistema de documentação” que toma o lugar da expressão e da percepção artística, já que a arte conceitual é voltada à reflexão, e ao pensamento e seu “processo prevalece sobre o produto acabado, a ideia sobre a coisa” (p. 313). Na *body art*<sup>34</sup> e na *land art*<sup>35</sup> o registro fotográfico supre a inexistência do objeto e assim cumpre seu papel ao munir o mercado da arte de formatos consumíveis. Já a fase em que a fotografia é o principal material da arte contemporânea ocorre a partir dos anos 1980, segundo Rouillé nessa etapa os artistas, que não eram exclusivamente fotógrafos, passaram a dominar a técnica fotográfica e a empregaram como material constituinte de suas obras. Essa atitude em relação à fotografia estabelecida na década de 1980 relaciona-se diretamente com as vanguardas artísticas dos anos 1910 e 1920, quando a fotografia também era utilizada como material artístico, e é nesse ponto que a “arte dos fotógrafos” e a “fotografia dos artistas” se misturam.

## 4.2 A fotografia no museu de arte

Nos museus de arte, a fotografia começou a ser assimilada como arte no decorrer dos anos 1940, foram necessários entre quarenta e cinquenta anos para que a arte fotográfica fosse de fato incorporada aos acervos museológicos. A integração da fotografia nos museus de arte foi consequência da atuação de certos fotógrafos, de seus clubes, sociedades e associações, como é o caso, no Brasil, do Foto Cine Clube Bandeirante. A aproximação de curadores e diretores de conceituados museus de arte com a fotografia também contribuiu para tal assimilação, como exemplos pode-se citar o *Museum of Modern Art* de Nova York (MoMA) e o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), tratados neste trabalho. O MoMA, inclusive, como se verá, foi pioneiro na realização de

---

<sup>33</sup> *Performance* é a forma de manifestação artística onde combinam-se elementos do teatro, das artes visuais e da música. O corpo do artista é o principal vetor da *performance*, e, em alguns casos o espaço onde ela ocorre também é decisivo. Considera-se que os *happenings* se distinguem das *performances* pela participação do público.

<sup>34</sup> Vertente da arte contemporânea na qual o corpo é o principal meio de expressão artística. Na *body art* o corpo transforma-se na matéria da arte, em seu suporte.

<sup>35</sup> Corrente artística iniciada nos últimos anos da década de 1960 cuja proposta integrava as obras de arte ao ambiente natural e, dessa maneira, contestava os espaços institucionalizados de exposição artística.

exposições de fotografias com propósitos artísticos e na incorporação de tais fotografias em sua coleção. Porém, foram os movimentos artísticos que se sucederam dos anos 1920 aos anos 1980, organizados ou não, intencionais ou não, que, ao reconhecer a fotografia como arte em si mesma, garantiram sua presença no museu.

Contudo, a integração da fotografia nos acervos e exposições de museus de arte não está livre de críticas e objeções. Rosalind Krauss (2002) expõe a maneira como as fotografias do francês Eugène Atget (1857-1927) foram tratadas pelo MoMA para refletir sobre o esvaziamento de sentido que pode ocorrer ao se exibir uma imagem fotográfica tendo em consideração apenas o seu valor estético. Eugène Atget é atualmente reconhecido como um dos mais destacados fotógrafos da história e precursor da fotografia urbana. Por cerca de vinte e cinco anos fotografou bairros de Paris que ainda não haviam passado pelo processo de modernização urbana levada a cabo pelo administrador público Georges-Eugène Haussmann (1809-1891). As fotografias de Atget são notadas pela ausência de figuras humanas, ruas desertas, fachadas, janelas, portas, vitrines e escadarias foram obsessivamente fotografadas por Atget, que faleceu sem presenciar o reconhecimento de seu trabalho. Apenas tardiamente, um pouco de antes do falecimento de seu autor, que as fotografias de Atget foram descobertas pelos surrealistas, principalmente por Man Ray (1890-1976). Berenice Abbott (1898-1991), fotógrafa norte-americana que trabalhava no estúdio de Man Ray na década de 1920, foi a responsável por levar à Nova York o maior conjunto conhecido de fotografias de Atget. Esse conjunto hoje integra o acervo do MoMA<sup>36</sup>.

Rosalind Krauss (2002) parte da exposição realizada pelo MoMA, *Atget e a arte da fotografia*, para destacar como as fotografias de Atget compõe um conjunto documental sobre a cultura parisiense do início do século XX, que só pode ser entendido ao ser encarado como um todo. Krauss demonstra como os curadores e pesquisadores do Museu buscavam compreender as fotografias de Atget sob pontos de vista absolutamente estéticos, como estilo, iluminação, enquadramento, etc. Porém, ao se decifrar os códigos inscritos pelo fotógrafo em seus negativos e

---

<sup>36</sup> Sobre Eugène Atget:

Disponível em: <https://www.moma.org/artists/229>. Acesso em 29 jul. 2020.

Disponível em: [https://www.metmuseum.org/toah/hd/atgt/hd\\_atgt.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/atgt/hd_atgt.htm). Acesso em 29 jul. 2020.

Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1058111/bibliotheque-nationale-paris-france-photograph-atget-jean-eugene/>. Acesso em 29 jul. 2020.

cópias, ficou claro que tais códigos refletiam o sistema de registro de bibliotecas e de coleções topográficas, revelando que “a ideia-mestra da obra de Atget era o retrato coletivo do espírito da cultura francesa” (KRAUSS, 2002, p. 55). A crítica de Krauss ao MoMA se dirige ao fato de, mesmo após encontrar a lógica existente na organização das fotografias de Atget, o Museu ignorou tal lógica em suas exposições e lidou com essas fotografias como obras isoladas de um determinado autor.

O sistema de códigos aplicado por Atget às suas imagens deriva do catálogo das bibliotecas e das coleções topográficas para as quais trabalhava. Seus temas eram frequentemente standardizados, porque eram ditados pelas categorias estabelecidas da documentação histórica e topográfica. A razão pela qual bom número de imagens de rua se parece curiosamente às fotografias de Charles Marville tiradas meio século antes é que tanto as primeiras como as segundas foram produzidas de acordo com o mesmo plano diretor de documentação. Um catálogo é mais um conceito de sistema de organização do que uma ideia, ele procede menos da análise intelectual do que sociocultural. E parece muito claro que o trabalho de Atget é *produto* de um catálogo que o fotógrafo não inventou e para quem o conceito de autor não tem objeto.

O estatuto normal de autor que o Museu deseja conservar tende a desabar depois de uma observação desta ordem, e isso nos leva a uma reflexão algo surpreendente: O Museu se lançou a decifrar o código dos números dos negativos de Atget para descobrir uma consciência estética e, em seu lugar encontrou um catálogo (KRAUSS, 2002, p. 55, grifo da autora).

A capacidade da imagem fotográfica de trazer a realidade externa, existente fora do museu, para dentro de suas paredes é louvada por Douglas Crimp (2005), porém o autor indica que esse “choque de existência” promovido pela fotografia é contraditório à natureza do museu, já que sua tendência é isolar as obras nele expostas ou preservadas do mundo exterior. Crimp (2005, p. 25) destaca que a partir do momento o qual a fotografia é exposta em um museu de arte, ela corre o risco de ser fetichizada por uma abordagem expositiva e por um discurso crítico essencialmente técnicos e estéticos que tendem à “eliminação de qualquer espécie de relação social que produziu as imagens”. Para Crimp, além de afastar a fotografia de seu contexto de criação, a análise exclusivamente estética descaracteriza todos os usos para os quais a fotografia se destina.

Assim, enclausurada no gueto, deixará de ser essencialmente *útil* para os outros discursos; não mais terá o propósito de informar, documentar, provar, ilustrar, comunicar. O antigo espaço plural da fotografia limitar-se-á doravante a um único e abrangente campo: o *estético*. Assim, como livres de suas antigas funções, as pinturas e

esculturas ganharam uma nova autonomia ao ser arrancadas das igrejas e palácios da Europa e transferidas para os museus no final do século XVIII e início do XIX, a fotografia assume agora a *sua* autonomia ao também adentrar o museu. Mas deve-se reconhecer que, para que essa nova compreensão estética aconteça, é preciso que os outros modos de entender a fotografia sejam desmantelados e destruídos (CRIMP, 2005, p. 68-69, grifo do autor).

Os museus de arte, de maneira geral, legitimam e autenticam as obras que preservam a partir de suas autorias, além disso, para Rouillé (2009, p. 245) “a qualidade artística da imagem é imputada ao artista, e não à coisa representada, nem ao procedimento empregado”. Crimp (2005), por sua vez, alerta que o olhar focado tão somente na autoria da fotografia poderá excluir os significados da imagem.

Os livros sobre o Egito serão literalmente desmontados para que as fotografias de Francis Frith possam ser enquadradas e penduradas nas paredes dos museus. Uma vez lá, nunca mais serão as mesmas. Enquanto podemos ter olhado outrora para as fotografias de Cartier-Bresson pela informação que traziam sobre a revolução chinesa ou a Guerra Civil Espanhola, olhamos agora para elas por aquilo que dizem sobre o estilo de expressão do artista (CRIMP, 2005, p. 69).

Entendemos a pertinência e a relevância das colocações dos autores, e temos ciência que os exemplos por eles citados são replicados, ainda hoje, nos mais diferentes museus de arte. Porém, devemos nos lembrar da função documental do museu, tratada anteriormente nesta dissertação. Como já discutido, ao considerarmos o museu como uma instituição informacional, isto é, uma entidade dotada de instrumentos capazes de atribuir informações e dar sentido e significado às obras de arte que preserva, sejam elas quais forem, entendemos que o museu confere às obras a função de documento. Dessa maneira, mesmo que o discurso expositivo privilegie um determinado aspecto da fotografia – estético, técnico ou mesmo temático – o tratamento informacional da imagem fotográfica, aliado a um eficiente sistema de recuperação e disponibilização da informação, podem garantir uma amplitude de abordagens sobre tal imagem.

#### **4.2.1 MoMA, o pioneiro: as primeiras exposições e a criação do Departamento de Fotografia**

Na ocasião de sua fundação, em 1929, as idealizadoras do *Museum of Modern Art* de Nova York (MoMA), Abby Rockefeller (1874-1948), Lillie P. Bliss (1864-1931) e Mary Quinn Sullivan (1877-1939), objetivavam exibir a arte produzida

nos últimos cinquenta anos, a qual atualmente denominamos de arte moderna, isto é, a produção de vanguardas artísticas como o cubismo, o surrealismo e o expressionismo. Somou-se a elas o primeiro diretor do MoMA, o historiador de arte Alfred H. Barr Jr. (1902-1981), a quem foi dado o desafio de formar a coleção do Museu em meio a uma das maiores crises econômica já enfrentada pelos Estados Unidos. Ao trazer ao Museu as mais diversas manifestações artísticas, como o design industrial, o cinema, a arquitetura, a fotografia, além da pintura e da escultura, Barr também foi o responsável por dar ao MoMA sua característica multidisciplinar, e devido a isso Alfred Barr é considerado o fundador intelectual do Museu.

O pioneirismo e a inovação da proposta do Museu de Arte Moderna de Nova York estão presentes em sua orientação curatorial. Como dito, o MoMA se propôs a lidar exclusivamente com a arte moderna, o que era uma novidade para a época, além disso, o MoMA também criou paradigmas na maneira como a arte é exposta; a ideia do cubo branco como o espaço ideal para exposições de arte foi impulsionada pelo Museu. Esse pioneirismo também é reconhecido no que diz respeito à fotografia, o MoMA foi um dos primeiros museus de arte a promover exposições exclusivas de fotografia e a ter uma política voltada à aquisição de obras fotográficas. Possui destaque a criação do Departamento de Fotografia, um núcleo estruturado dentro do organograma do Museu. Como se verá adiante, as ações iniciais do MoMA em relação à fotografia inspiraram outras instituições, inclusive alguns museus brasileiros.

A tese de Diana de Abreu Dobranszky (2008) é nossa principal referência neste tópico, dada a vasta pesquisa empregada pela autora na documentação histórica do MoMA. Em seu trabalho Dobranszky sistematiza um grande conjunto documental que trata dos primeiros anos de atuação do Departamento de Fotografia do MoMA. Como afirma a autora, a criação do Departamento de Fotografia foi um divisor de águas para o MoMA e teve papel fundamental, não só na legitimação da fotografia no âmbito do próprio Museu, mas também na legitimação da fotografia como obra de arte.

A criação do Departamento de Fotografia do MoMA foi um momento importante justamente porque unia o apoio institucional e um passo gigantesco na aceitação da fotografia como uma arte de igual para igual com as demais formas de criação artística (DOBRANSZKY, 2008, p. 4).

O Departamento de Fotografia foi fundado em 1940 pelo historiador da arte e curador Beaumont Newhall (1908-1993), o fotógrafo Ansel Adams (1902-1984) e o colecionador David H. McAlpin (1816-1901). Beaumont Newhall liderou o Departamento de Fotografia e permaneceu como seu curador até 1946, período que coincidiu com a Segunda Guerra Mundial. O MoMA, como diversas outras instituições norte-americanas, fez parte do chamado esforço de guerra e alguns funcionários chegaram atuar diretamente nos campos de batalha, entre eles Beaumont Newhall. Nos anos de afastamento, Beaumont foi representado por sua esposa, Nancy Newhall (1908-1974). Ao longo dos seis anos nos quais esteve à frente do Departamento de Fotografia, o casal Newhall foi responsável por diversas exposições fotográficas e por dar forma à coleção de fotografias do Museu.

Antes da criação do Departamento de Fotografia, algumas exposições fotográficas foram apresentadas no MoMA. A primeira, em 1932, intitulou-se *Murals by American Painters and Photographers*. Como nos conta Dobranszky (2008), tratou-se de uma exposição de fotografias e pinturas encomendadas, realizadas em grandes dimensões e com um tema pré-determinado: “O mundo no pós-guerra”. Apesar de estarem lado a lado no título da exposição, fotografias e pinturas não dividiram o mesmo espaço nas galerias do Museu, além disso, o caráter mural das imagens destacava o aspecto decorativo da fotografia. *Walker Evans: Photographs of 19th Century Houses*, apresentada em 1933 foi a primeira exposição individual de fotografia produzida pelo MoMA, e uma das primeiras exposições individuais de um fotógrafo em um museu de arte. As fotografias expostas foram doadas ao acervo do Museu, porém Dobranszky questiona se essa seria uma exposição fotográfica ou uma exposição sobre arquitetura. Os temas e as circunstâncias de exibição das duas exposições demonstram que a legitimação da fotografia como arte ainda não estava estabelecida no Museu, foi a contratação de Beaumont Newhall que transformou essa realidade.

Beaumont Newhall foi contratado em 1935 como bibliotecário da biblioteca de filmes do MoMA, porém, em sua carta de apresentação, como relata Dobranszky (2008), ele já declarara seu interesse pela fotografia. Tal interesse levará Newhall à sua primeira curadoria, trata-se da exposição *Photography 1839-1937*, inaugurada em 1937. O projeto curatorial, influenciado pelo Grupo f/64<sup>37</sup>, propôs contar uma

---

<sup>37</sup> O Grupo f/64 organizou-se nos Estados Unidos, especificamente na Baía de São Francisco, no início dos anos 1930. Os fotógrafos formadores do Grupo defendiam as características intrínsecas à

história dos cem anos iniciais da fotografia. Essa exposição é considerada o evento que definitivamente abriu às portas do MoMA à fotografia como arte.

A exposição *Photography 1839-1937* teve duas consequências importantes. Primeiramente, difundiu a posição do museu com relação a fotografia: legitimando-a como arte e declarando abertamente seu interesse por ela. Segundo, encorajou os membros do museu a prosseguirem com o projeto de ampliação do espaço dado à fotografia” (DOBRANSZKY, 2008, p. 56).

Outras exposições ocorreram antes da criação do Departamento de Fotografia em 1940, algumas delas com curadoria de Beaumont Newhall, e essas exposições, várias delas vinculadas à biblioteca do Museu, já indicavam os primeiros passos para a criação do Departamento. Além da realização de exposições e da institucionalização de uma coleção fotográfica para o Museu, o Departamento de Fotografia também se dirigiu à formação voltada para a técnica e para a apreciação estética. Seus fundadores intencionavam ampliar a biblioteca com publicações sobre a história, a técnica e a estética fotográficas. Além disso, o MoMA, por meio do Departamento de Fotografia, deveria impulsionar pesquisas e publicações próprias.

A coleção de fotografia foi concebida dentro dos parâmetros estabelecidos para as outras expressões artísticas, isto é, a prioridade foi dada às obras que refletissem a produção do momento. Dessa forma, a coleção se formou principalmente com obras da fotografia moderna, especialmente a norte-americana. O casal Newhall, como curador do Departamento de Fotografia, caracterizou a coleção a partir da concepção de fotografia como expressão artística, buscava-se assim a afirmação de um discurso estético que caracterizasse a fotografia por meio de seus próprios conteúdos e conceitos, técnicos e expressivos, e não através da comparação com outras artes. Por meio de compra e de doações, o Departamento de Fotografia adquiriu obras de Alfred Stieglitz (1864-1946), Ansel Adams (1902-1984), Dorothea Lange (1895-1965), Julia Margareth Cameron (1815-1879), Man Ray (1890-1976), Edward Weston (1886-1958), László Moholy-Nagy (1895-1946), Eugène Atget (1857-1927), Walker Evans (1903-1975), Luke Swank (1890-1944), Berenice Abbott (1898-1991), Paul Strand (1890-1976), Manuel Alvarez Bravo (1902-2002), Henri Cartier-Bresson (1908-2004), Imogen Cunningham (1883-1976), Lisette

---

fotografia e se opunham à aproximação com outras artes, como a pintura. As fotografias produzidas pelo f/64 são conhecidas por sua técnica precisa, nitidez quase absoluta e enquadramento cuidadoso. Fizeram parte do Grupo: Ansel Adams (1902-1984), Imogen Cunningham (1883-1976), Willard Van Dyke (1906-1986), Consuelo Kanaga (1894-1978), entre outros.

Model (1901-1983), e outros, e nos anos 1940 já era a coleção fotográfica mais representativa em meio aos demais museus norte-americanos.

A recepção às ideias do grupo atuante nos primeiros anos do Departamento de Fotografia do MoMA não foi unânime; as divergências causadas pelas propostas inovadoras de Beaumont e Nancy Newhall e Ansel Adams foram expressas após a abertura da *Sixty Photographs: A Survey on Camera Esthetics*, exposição inaugural do Departamento de Fotografia. A crítica direcionada à exposição e à fundação do Departamento teve dois componentes principais: considerava-se a abordagem curatorial restrita a um determinado tipo de produção, focado no aspecto estético da imagem fotográfica, o que desprivilegiava a fotografia documental e o fotojornalismo; ademais, alguns fotógrafos desaprovavam a presença da fotografia em um museu de arte, pois acreditavam que deveria haver um museu específico, próprio à fotografia. Em todo caso, a criação do Departamento de Fotografia suscitou novos debates em torno da fotografia e renovou as discussões dentro do campo das artes.

O pioneirismo do MoMA significou o posicionamento da fotografia no campo das artes (como *fine-arts*) e seu alinhamento em termos de valor simbólico com as demais formas de expressão artística. Isso ocorre independente de considerações pessoais de membros do museu com relação à fotografia, pois o espaço institucional do museu foi definitivamente conquistado. Portanto, o museu enfim atestou: isso é arte (DOBTRANSZKY, 2008, p. 246).

Para Dobranszky (2008) a defesa da fotografia como expressão artística foi a principal característica do Departamento de Fotografia do MoMA durante o período de liderança do casal Newhall, e determinou a direção tomada pelos Newhall nas seleções de fotografias que passaram a compor a coleção do Museu ou que fizeram parte das exposições. Todos os museus são seletivos ao lidar com as escolhas que em grande parte das vezes são realizadas a partir da predileção de seus diretores, curadores ou conselheiros, apesar das políticas de acervos e dos planos museológicos, documentos de gestão estratégica dos museus, evitarem justamente o personalismo nas decisões que envolvam a composição dos acervos. Na formação da coleção do MoMA tal seletividade favoreceu um tipo de produção fotográfica considerada pelos Newhall de alto valor criativo e expressivo. Qualquer processo curatorial depende de escolhas, pois não consegue alcançar a totalidade de uma dada produção artística. Porém, é importante destacar como as escolhas de uma determinada instituição podem influenciar o direcionamento de outras. Esse é claramente o caso do MoMA.



#### 4.2.2 A importância do Foto Cine Clube Bandeirante na introdução da fotografia nos museus paulistanos

Com o desenrolar da Segunda Guerra Mundial durante a primeira metade da década de 1940, a indústria brasileira viu-se obrigada a se fortalecer e a incrementar sua produção, dada a exiguidade de produtos industrializados vindos da Europa. Tal desenvolvimento industrial, mesmo incipiente, levou à aceleração do crescimento das cidades e à consolidação de uma classe média urbana interessada em investir seu tempo e seu dinheiro em atividades artísticas e culturais.

Foi sob tais circunstâncias que em 1939 foi criado o Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB)<sup>38</sup>. O Foto Clube, transformado em Foto Cine Clube em 1945, alcançou relevância nacional ao produzir exposições e competições voltadas à fotografia autoral. A defesa da fotografia como expressão artística, afora seus meios técnicos de realização, foi um dos pilares para a constituição do FCCB, como pode-se constatar no primeiro boletim do Bandeirante, lançado em 1946. Logo na primeira página há uma crítica ádua à indiferença da imprensa da época, que teria dado pouca atenção ao IV Salão Paulista de Arte Fotográfica, organizado pelo FCCB:

Na verdade, até então, com raras exceções, nenhuma atenção davam à fotografia como manifestação da arte. Reminiscência, sem dúvida, dos velhos preconceitos que viam na fotografia uma simples operação mecânica, negando-lhe o caráter de arte completa e independente, com características próprias e peculiares onde o espírito criador do artista pode se manifestar em toda sua plenitude, servindo-se da objetiva e do material sensível como meros instrumentos, da mesma forma que o pintor se serve do pincel e das tintas para exteriorizar sua sensibilidade e personalidade (BOLETIM FOTO CINE CLUBE BANDEIRANTE, 1946).

No final da década de 1940, já em sua sede própria, a discussão entre os sócios do FCCB não se focava mais na afirmação da fotografia como arte, mas sim na necessidade de inovar, em termos estéticos, a produção fotográfica brasileira, até então pautada pelo pictorialismo e pela composição clássica de herança

---

<sup>38</sup> “Ao longo de mais de 75 anos, desde sua fundação em 1939, mais de 5 mil associados passaram pelas dependências dos quatro endereços do Foto Cine Clube Bandeirante, do 22º andar do edifício Martinelli até o número 1.108 da rua Augusta, em São Paulo, onde permanece até hoje. A notável longevidade do Bandeirante se deveu, em grande parte, ao pulso firme de um de seus sócios mais ilustres, Eduardo Salvatore, que o presidiu por 48 anos. A partir de 1990, sua saída coincide com o último salão promovido pelo Bandeirante. Foram estabelecidos novos rumos e, pouco mais de uma década depois, caminhos ainda mais insuspeitos” (RENNÓ, 2016, p. 9).

O Foto Cine Clube Bandeirante atualmente promove exposições e cursos, além de contar com um projeto de difusão online de seu arquivo e biblioteca. Disponível em: <https://fotoclub.art.br/>. Acesso em: 17 jul. 2020.

renascentista. Costa e Silva (2004) reconhecem a atuação do FCCB nesse momento como um elo agregador entre fotógrafos que buscavam, com suas experiências e pesquisas estéticas, instaurar novas linguagens que romperiam definitivamente com o academismo. Esse grupo de fotógrafos - dentre os quais se destacavam Thomas Farkas (1924-2011), German Lorca (1922), Geraldo de Barros (1923-1998) e José Yalenti (1895-1967) – são considerados por Costa e Silva (2004) os pioneiros da denominada *fotografia moderna brasileira*.

A influência dos fotógrafos que inauguraram a linguagem moderna da fotografia brasileira pode ser encontrada na produção vanguardista europeia das décadas de 1920 e 1930. Costa e Silva (2004) citam a exposição *Film und Foto*<sup>39</sup>, e seus desdobramentos, como decisivos para a disseminação além da Europa de uma linguagem fotográfica de cunho vanguardista. Sob essa influência, os fotógrafos modernos no Brasil trabalharam com temas até então pouco recorrentes, como as cenas do cotidiano e a arquitetura. Tais temas produziram imagens de cunho geométrico e, em alguns casos, abstratas. As experimentações técnicas relacionavam-se com os novos usos da luz, em especial a contraluz, com o registro do movimento e com intervenções no processo fotográfico, principalmente manipulações durante a revelação e a ampliação da imagem. O olhar desses fotógrafos possibilitou a impressão de novos recortes no retângulo fotográfico; o enquadramento clássico, que se pretendia harmonioso, foi substituído por uma outra forma de olhar o mundo, onde eram destacados aspectos quase sempre ignorados. “Não se tratava, contudo, de um simples exercício formalista, pois se baseava primordialmente na aceitação generosa e indiscriminada da vida em seus aspectos cotidianos” (COSTA E SILVA, 2004, p. 45).

O destaque dado neste trabalho ao FCCB e aos seus fotógrafos, pioneiros da renovação modernista, deve-se ao fato de serem o Clube e os artistas citados os responsáveis por articular junto ao Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e ao Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) as primeiras exposições fotográficas dessas instituições, tais exposições foram também as primeiras com esse teor em museus paulistanos. Dessa maneira, pode-se considerar que a fotografia moderna produzida no Brasil entre 1940 e 1950 motivou

---

<sup>39</sup> A *Film und Foto* (FIFO) foi uma exposição organizada em 1929 na cidade de Stuttgart, Alemanha. É considerada o primeiro grande evento da fotografia moderna europeia, mas também exibiu obras de fotógrafos norte-americanos e japoneses. A exposição foi acompanhada por uma mostra de filmes experimentais.

uma abertura gradual para a incorporação de fotografias nas coleções museológicas, não como processo para documentação das demais obras, mas como itens constituintes de tais coleções.

#### **4.2.3 Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: sua trajetória e relação com a fotografia**

O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) ainda defende uma de suas características formadoras, o fato de ser o MASP o primeiro museu moderno do Brasil. Tal modernidade é caracterizada pela inovação de sua proposta museológica, que não estaria centrada apenas nas atividades de preservação e exposição, ditas tradicionais, mas também em ações educativas e culturais variadas, como mostras de cinema, seminários e conferências, além da oferta de cursos.

O diferencial do novo Museu estaria na sua programação, dinâmica e inusitada para o sonolento panorama cultural e museográfico do Brasil daquela época. O professor (Bardi) pretendia afastá-lo do academicismo voltado para a mera conservação e exposição das obras típicas dos museus clássicos brasileiros. Queria aproximá-lo da efervescência dos centros culturais dedicados à educação pedagógica e didática das diferentes manifestações artísticas com a finalidade de capacitar apreciadores críticos das artes plásticas (SIMÕES; KIRST, 2008, p.22).

Com uma coleção de artes visuais formada por obras que abrangem do Renascimento às vanguardas artísticas do século XX, além de peças de arte contemporânea, o acervo do MASP possui uma das maiores coleções de arte europeia localizada fora da Europa (CARVALHO; FAGGIN, 2012), toda ela montada a partir das aquisições de Assis Chateaubriand, um dos responsáveis pela fundação do Museu em 1947.

Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (1892-1968), conhecido como Assis Chateaubriand, ou simplesmente Chatô, foi um magnata das mídias. Brasileiro da cidade de Umbuzeiro, na Paraíba, Assis Chateaubriand alcançou o auge nos negócios e na influência política entre as décadas de 1940 e 1960. Foi dono dos Diários Associados, conglomerado de mídia que chegou a contar com “34 jornais, 36 emissoras de rádio, 18 estações de televisão, uma agência de notícias e uma editora” (CARVALHO; FAGGIN, 2012, p. 16), a primeira emissora de televisão do Brasil, a TV Tupi, era de sua propriedade, assim como a revista O Cruzeiro, semanário de grande circulação nacional. Colecionador de arte, Assis

Chateaubriand intencionava, desde o início dos anos 1940, fundar um museu por ele descrito como de arte antiga e moderna. Sua vontade e recursos financeiros encontraram em Pietro Maria Bardi o conhecimento necessário para dar forma à ideia desse museu.

O crítico e historiador da arte italiano P.M. Bardi (1900-1999), como gostava de ser chamado, imigrou para o Brasil com sua esposa, a arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992), em 1946, mesmo ano em que conheceu Assis Chateaubriand. Apenas um ano se passou para que o Museu de Arte de São Paulo fosse inaugurado na nova sede dos Diários Associados, o recém-construído edifício Guilherme Guinle, localizado na rua Sete de Abril, no centro de São Paulo, e para que P.M. Bardi assumisse a direção do Museu.

Lina Bo Bardi foi incumbida de adequar as salas disponíveis às atividades do novo museu. Para tanto, Lina dividiu o espaço destinado ao MASP em quatro áreas: pinacoteca, para abrigar a exposição permanente do acervo; um espaço para exposições didáticas sobre a história da arte; um auditório, para a realização de cursos, seminários e palestras e uma sala para exposições temporárias. Em 02 de outubro de 1947 é realizada a solenidade de inauguração do Museu. As primeiras exposições contaram com obras doadas e adquiridas para o MASP, expostas na pinacoteca, com a série *Bíblica* de Cândido Portinari (1903-1962) e com obras do artista Ernesto de Fiori (1884-1945).

Aproveitando-se do declínio do mercado de arte na Europa, causado pela crise financeira instaurada pela Segunda Guerra Mundial, Bardi e Chateaubriand viajaram inúmeras vezes entre 1947 e 1957 com o intuito de adquirir obras para o acervo do MASP. Chateaubriand utilizava-se de sua influência política e midiática para captar os recursos necessários às aquisições entre os industriais e cafeicultores paulistas. Em troca da doação de verba destinada à compra de obras, ou de peças já adquiridas, Chateaubriand oferecia a exposição do doador em seus veículos de imprensa. A elite paulista, conhecida por seus pares cariocas pelo seu provincianismo, poderia assim ser associada à nova empreitada cultural e ter seus nomes eternizados em um museu de arte. Apesar de suas campanhas bem sucedidas junto aos ricos proprietários paulistas, Chateaubriand acumulou uma notória dívida que o obrigou a se afastar da administração do Museu em 1957, após uma bem sucedida campanha de itinerância de obras selecionadas do acervo pela Europa e Estados Unidos.

O projeto de formação da coleção do MASP priorizou a arte europeia, sem destacar nenhuma escola ou tradição. A concepção de Chateaubriand de um museu que contemplasse diversos períodos, da arte antiga à moderna, foi considerada, como esclarece P.M. Bardi (1982, p. 64):

A ideia central para composição do acervo foi a de recolher obras de arte ocidental, na precípua intenção de proporcionar um conhecimento direto das principais escolas europeias, tendo presente que a nacional já podia ser vista em outros museus ou em casa de colecionadores. O programa resultou ambicioso e concentrou-se mais na qualidade das obras do que na importância dos autores.

A modernidade difundida pelo MASP desde a sua fundação pode ser facilmente identificada nas iniciativas do Museu voltadas à educação. Pretendia-se ampliar o estudo das mais diversas técnicas artísticas e levar ao grande público uma melhor compreensão da história da arte. A galeria destinada às exposições didáticas apresentava reproduções fotográficas de obras de arte em uma espécie de museu imaginário. Com o propósito de localizar dada obra em seu contexto de realização eram criadas associações com certos momentos históricos, porém, além da história oficial, buscava-se a aproximação da criação artística com a vivência cotidiana do público visitante.

A base de um cordial ensino foi o estabelecimento de uma seção principal, a didática, para oferecer um panorama do desenvolvimento da arte ocidental, a brasileira inclusive, para que as obras apresentadas fossem inseridas no tempo, vinculadas aos eventos históricos, no progredir dos inventos e das realidades político-sociais (BARDI, 1982, p. 7).

Direcionados à formação artística integral, os cursos do MASP foram organizados em duas vertentes; a primeira, o Instituto de Arte Contemporânea, era voltada ao estudo de expressões e técnicas relativos à gravura, ao desenho, à pintura, à escultura, ao teatro, à música, à dança, à moda, à tecelagem, à fotografia e ao desenho industrial, e foi inspirada na escola Bauhaus da cidade alemã de Dessau, inspiração encontrada principalmente nos cursos de design e desenho industrial. Já a segunda vertente, a Escola de Propaganda do MASP, buscou formar profissionais para a atuação no marketing e na publicidade e originou a hoje independente Escola de Propaganda e Marketing. A educação infantil também fez parte desse projeto com o Clube Infantil de Arte que “ensinava noções de desenho e

teatro, além de oferecer atividades de lazer às crianças” (SIMÕES; KIRST, 2008, p. 40).

No ano de 1969 o MASP inaugurou a sua nova e permanente sede. Definitivamente separado dos Diários Associados o Museu instalou-se em um edifício projetado por Lina Bo Bardi no terreno anteriormente ocupado pelo Belvedere Trianon, um mirante localizado na avenida Paulista demolido para a realização das bienais internacionais do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Com sua nova sede o MASP fará parte do seleto grupo de museus que não mais ocuparão prédios históricos ou de escritórios para se instalar em um edifício inteiramente projetado para atender às finalidades do Museu. Ademais, o edifício do MASP, a exemplo de outras sedes de museus inauguradas entre os anos 1970 e 1990, é por si só uma obra de arquitetura e tornou-se um marco da cidade de São Paulo.

Na atualidade, após algumas mudanças institucionais ao longo de sua trajetória recente, o MASP resgata certos aspectos peculiares que lhe garantiram identidade própria, como é o caso dos cavaletes de concreto e vidro criados por Lina Bo Bardi para sustentar as obras do acervo em seu espaço expositivo. O resgate do legado de Lina Bo Bardi também esteve presente na remontagem adaptada da exposição *A mão do povo brasileiro*<sup>40</sup>, que exalta a arte popular brasileira. Os ciclos curatoriais implantados pelo MASP colocam em evidência temas que, apesar da pertinência e atualidade, muitas vezes não encontram eco nas instituições de maior porte, como o feminismo e a luta pela igualdade racial. Ganharam destaque as exposições de artistas nacionais, muitas delas mulheres, como Anna Bella Geiger (1933), Terezinha Soares (1937) e Tarsila do Amaral (1886-1973)<sup>41</sup>.

A relação de Pietro Maria Bardi com a fotografia existia desde antes de sua vinda ao Brasil, fato que para Costa (2008) foi decisivo na maneira como as fotografias foram consideradas no Museu: como um meio e uma linguagem autônomos, não dependente de outras expressões da arte moderna ou contemporânea. A presença da fotografia como arte no MASP foi encarada por P.M.

---

<sup>40</sup> A exposição *A mão do povo brasileiro* foi um dos eventos de inauguração da sede da avenida Paulista em 1969. Lina Bo Bardi, P.M. Bardi, Glauber Rocha e Martim Gonçalves foram os curadores. A adaptação que esteve em cartaz em 2016 contou com a curadoria de Adriano Pedrosa, Julieta González e Tomas Toledo.

<sup>41</sup> *Tarsila popular* (2019) é a exposição do MASP mais visitada nos últimos vinte anos.

Bardi como um elemento que diferenciava o Museu das instituições tradicionais. Bardi chega a designar ao MASP a alcunha de “museu-não-museu”, isto é, uma entidade dirigida não apenas aos aspectos custodiais e preservacionistas das belas artes, mas interessada também na difusão de meios de expressão pouco comuns nos museus de arte brasileiros. A influência estrangeira, apesar de não determinada, estava presente na concepção de Bardi.

Desde as jornadas iniciais do Museu de Arte de São Paulo, propus como uma das primeiras atividades setoriais dar importância e posição como arte à fotografia. Tratava-se de marcar de maneira original um museu-não-museu, ou pelo menos demonstrar a boa vontade de, em vez de criar um museu tradicional, oferecer um centro de estudos destinado a abrir caminhos inéditos no campo bastante vasto da estética. Tiveram-se em conta os progressos que andavam se desenrolando no que se costumava chamar de países de imenso recinto das artes como na tecnologia, agricultura e em tantas outras atividades (BARDI, 1987, p. 17).

Em meio à vasta bibliografia de P.M. Bardi, na qual há diferentes abordagens sobre a arte ocidental, encontra-se um livro totalmente dedicado à fotografia brasileira, trata-se do “Em torno da fotografia no Brasil” de 1987. Nesse livro é possível reconhecer a maneira como o mais longo diretor do MASP abordou a fotografia. Bardi encara a fotografia como um meio eficiente de expressão e defesa de pontos de vista, como exemplo, recorda-se da utilização de montagens fotográficas como argumento em favor de suas ideias no período em que foi diretor da Galleria d’Arte de Roma. Para Bardi, o retrato é algo comum ao povo brasileiro. Seja nos registros familiares, na atividade dos fotógrafos de jardim, conhecidos como lambe-lambe, ou nas formas como os fotógrafos registraram a população brasileira e seus modos de vida, o retrato é sempre presente. O fotojornalismo também é destacado no livro de Bardi, onde ele aborda a diferença entre as fotografias veiculadas em jornais das selecionadas para exposições ou reportagens especiais, para Bardi o trabalho dos editores dos jornais acabaria por encobrir a verdadeira produção fotojornalística.

Apesar de Bardi defender a fotografia como obra de arte, foi apenas nos anos 1990 que obras fotográficas foram de fato incorporadas à coleção museológica do MASP. Antes disso, a fotografia foi utilizada como apoio didático aos cursos oferecidos pelo Museu. As obras da coleção eram reproduzidas por meio fotográfico

para assim serem utilizadas durante as aulas (SOARES, 2006), muitas dessas reproduções foram realizados por Luiz Sadaki Hossaka<sup>42</sup>.

No início da década de 1950, a atenção à fotografia nas atividades de formação desenvolvidas pelo Museu foi modificada; a prática fotográfica passou a ser estudada no âmbito do Instituto de Arte Contemporânea. Foram criados cursos que objetivavam o aprendizado técnico e estético da produção de imagens fotográficas. Em seus primeiros momentos esses cursos foram coordenados por Thomaz Farkas, Geraldo de Barros e German Lorca, sócios atuantes do Foto Cine Clube Bandeirante.

Thomaz Farkas e Geraldo de Barros também foram os primeiros fotógrafos a expor seus trabalhos no Museu, com exposições individuais em 1948 e 1950 respectivamente. Destaca-se que a exposição individual de Thomaz Farkas é considerada a primeira exposição de fotografia como arte em um museu brasileiro (COSTA, 2008). A apreciação de P.M e Lina Bo Bardi pelas imagens dos fotógrafos do FCCB é enfatizada por Helouise Costa (2016), a autora relata que o casal costumava frequentar os salões promovidos pelo Clube e encontrava ali as “mais notáveis exposições de fotografias artísticas já levadas a efeito neste continente”<sup>43</sup> (BARDI, L. B.; BARDI, P.M., 1951 apud COSTA, 2016, p. 22).

Diferentemente da coleção de artes plásticas, a fotografia no MASP esteve voltada à produção nacional, com destaque às exposições fotojornalísticas<sup>44</sup>. Essa opção se relaciona à convicção de P.M. Bardi sobre a potencialidade da fotografia de registrar a realidade. Como dito, Bardi valorizava a produção fotojornalística nacional, e as exposições do MASP eram uma oportunidade de exibir imagens desconsideradas pelos jornais. Porém, deve-se ter claro que Bardi considerava a fotografia antes de tudo como arte.

---

<sup>42</sup> Luiz Sadaki Hossaka (1928-2009) chegou ao MASP como aluno do Instituto de Arte Contemporânea. Sua atividade no Museu não se restringiu às reproduções de obras de arte, Hossaka também fotografou inúmeros eventos e exposições realizados no MASP. Disponível em: <https://masp.org.br/centro-de-pesquisa>. Acesso em 21 jul. 2020.

<sup>43</sup> BARDI, Lina Bo; BARDI, P.M. Fotografia. **Habitat**, n.5, out./nov. 1951, p.68.

<sup>44</sup> O fotojornalismo é o “Segmento da fotografia de imprensa dedicado à documentação de cunho jornalístico, ao registro dos fatos, em oposição às fotografias de caráter meramente ilustrativo como aquelas produzidas para as seções de serviço, tais como os cadernos de informática, de automóveis, ou de turismo. O valor de uma fotografia jornalística mede-se, sobretudo, por sua capacidade em oferecer uma visão objetiva, arguta e abrangente de um acontecimento de interesse jornalístico. O que significa que a principal medida para a aferição da qualidade de uma fotografia jornalística é seu valor informativo, tudo mais, como valores meramente técnicos ou estéticos, é secundário em comparação com o conteúdo informativo” (VASQUEZ, 2020).



O número das exposições do Masp que se abriram ao público confirma como a arte ou, como definem os puristas da arte-pela-arte, a prática da fotografia sempre teve a consideração que merece numa entidade onde são conservadas famosas obras da antiguidade e da modernidade (BARDI, 1987, p. 17).

Seguindo a valorização da fotografia entre as atividades realizadas pelo Museu, em 1976 é criado o Departamento de Fotografia. A fotógrafa Cláudia Andujar foi a primeira coordenadora desse Departamento e foi sua a concepção da exposição *Grande São Paulo 76*. De caráter eminentemente documental, a exposição contou com uma seleção de imagens enviadas ao Museu após uma convocação pública divulgada nos jornais. Assim, ganharam destaque fotografias de amadores e de profissionais já consagrados na época. Em 1977 o Departamento de Fotografia passou a ser coordenado pelo fotógrafo e pesquisador Boris Kossoy.

Também merece destaque a exposição *Arte e uso*, inaugurada em 1980, em comemoração aos cem anos da Kodak. *Arte e uso* ocupou todos os espaços do Museu, inclusive a pinacoteca, o espaço dedicado à exposição do acervo, e trouxe a São Paulo os fotógrafos Henri-Cartier Bresson e Ernst Hass (SOARES, 2006).

Esta mostra da 'Kodak', que além de seu centenário celebrava também os sessenta anos de sua atividade no País, foi um fato inédito na programação do Museu, onde a museologia tradicional é praticada somente no que se refere à conservação do seu patrimônio, contornando-o com exposições periódicas, cursos auditórios e, é o caso de recordar, um gabinete de fotografia (BARDI, 1987, p. 76).

Como ainda não havia uma coleção museológica destinada à fotografia, as imagens recolhidas por meio de convocatórias públicas, a exemplo da *Grande São Paulo 76*, ou de outras iniciativas do Museu, eram destinadas às coleções e fundos da biblioteca e do arquivo do MASP.

Além dos arquivos da imprensa há os de estabelecimentos dedicados às artes, como o Masp, que acolheu organizadores de concursos, recolheu velhos exemplares de fotografias, promoveu manifestações que contribuíram para a afirmação desta arte. Em certas ocasiões conseguiu-se grandes mostras, como a do centenário mundial da Kodak em '80: uma extraordinária manifestação, quando a fotografia ocupou todos os recintos do Masp (BARDI, 1987, p. 70).

Entre 1991 e 2012 o MASP formou sua primeira coleção de fotografia. Tratava-se de um projeto curatorial com o objetivo de preservar a memória da fotografia brasileira contemporânea (SOARES, 2006). Tal projeto contava com o

patrocínio, via Lei de Incentivo à Cultura<sup>45</sup>, da empresa Pirelli, e a isso se deve o nome da coleção: *Pirelli/MASP de Fotografia*. A necessidade de aporte financeiro privado, mesmo que vindo de lei de incentivo, para a compra das fotografias, indica a inserção da fotografia brasileira, no momento da formação inicial da coleção, no disputado mercado da arte.

A seleção das obras que compõem a coleção Pirelli/MASP de Fotografia ficava a cargo de um Conselho Deliberativo cuja curadoria procurou dar sentido à política de aquisição a partir dos discursos visuais das imagens. Como ressalta Soares (2006), essa seleção baseava-se no conjunto de imagens produzido por determinado(a) fotógrafo(a), conjunto esse que não formava necessariamente uma série ou um ensaio. Como no caso do MoMA, ou mesmo dos projetos iniciais de valorização da fotografia do próprio MASP, a percepção dos curadores sobre o ambiente e a produção fotográfica da época foi fundamental na construção da coleção. A seleção das fotografias realizada a partir dos fotógrafos e não das imagens garantiu uma grande variedade de temas, estilos e técnicas à coleção, ultrapassando a barreira dos gêneros fotográficos e valorizando a fotografia autoral.

As fotografias selecionadas trazem uma multiplicidade de temas e de propostas que apresentam tanto inventividade quanto acuidade técnica. São fotografias que podem ser caracterizadas como documentação e criação, simultaneamente. Ainda que pertençam a universos diferentes, dificilmente pode-se desassociar técnica de inventividade nas fotografias de Claudia Andujar, Maureen Bissiliat, Mário Cravo Neto, Antônio Saggese, Luis Humberto, Cristiano Mascaro, entre outros (SOARES, 2006, p. 108).

A valorização de fotografias realizadas por fotógrafos já conhecidos insere-se na política adotada por museus de arte de maneira geral, onde a autenticidade de uma obra é reconhecida pela identificação de seu autor (CRIMP, 2005). Consequentemente, há pouco espaço nos museus de arte para imagens fotográficas realizadas por autores anônimos, independentemente do conteúdo das imagens.

Ao final de 2014 o MASP recebeu em comodato 275 fotografias de 82 autores identificados. Procedente do Foto Cine Clube Bandeirante, esse conjunto formou a

---

<sup>45</sup> A Lei 8.313 de 23 de dezembro de 1991, popularmente conhecida como Lei Rouanet, dado o sobrenome do Secretário de Cultura da época, Sérgio Paulo Rouanet, instituiu o Programa Nacional da Cultura (PRONAC) e cria mecanismos para a promoção, a valorização e a preservação da cultura brasileira, além de ampliar ao acesso às mais variadas manifestações culturais de nossa sociedade.

coleção *Museu de Arte de São Paulo Foto Cine Clube Bandeirante*<sup>46</sup>. O comodato valerá por cinquenta anos, caso não haja impedimentos, após esse período as fotografias serão definitivamente doadas ao Museu. Para celebrar o comodato, o MASP realizou entre 2015 e 2016 a exposição *Foto Cine Clube Bandeirante: do arquivo à rede*, sobre a exposição, a curadora adjunta de fotografia do Museu, Rosângela Rennó (2016, p. 12), ressalta:

Se a exposição *Foto Cine Clube Bandeirante: do arquivo à rede* pode ser entendida como a etapa final do processo de legitimação da fotografia moderna brasileira que chega em bloco ao museu, ela busca situar aquela prática fotográfica num período mais amplo de atividade do FCCB, entre os anos 1940 e 1980. Além da extraordinária longevidade do Bandeirante, a exposição pretende ressaltar também a sua importância para a formação e capacitação dos fotógrafos amadores e profissionais, a disseminação da informação sobre um fazer específico que não era ainda ensinado nas escolas técnicas ou de arte, e a formação de público para a fotografia – então uma “nova arte”, democrática e acessível.

Pelo texto de Rennó compreende-se que é por meio da incorporação ao acervo de um museu que a fotografia se legitima como arte. E, no caso da coleção MASP FCCB, trata-se da legitimação de todo um período da fotografia realizada no Brasil. Além disso, vale destacar a observação de Helouise Costa (2016): “A incorporação de parte do arquivo de fotografias do FCCB ao MASP filia-se, em última instância, à orientação cultural implantada pelos próprios fundadores do museu” (COSTA, 2016, p. 24). Isto é, assim como em outras realizações recentes do MASP, já citadas neste trabalho, verifica-se uma tentativa, até o momento bem sucedida, de retorno aos fundamentos que deram origem ao Museu.

#### **4.2.4 Museu de Arte Moderna de São Paulo: sua trajetória e relação com a fotografia**

Para Paulo Mendes de Almeida (1976) a fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) em 1948 foi a conclusão do processo de desenvolvimento e afirmação da arte moderna brasileira, iniciado com a exposição de Anita Malfatti realizada em 1917 na cidade de São Paulo. O MAM-SP foi fundado em meio a discussões que propalavam a necessidade de maior divulgação da arte moderna em São Paulo, tendo em vista que o crescimento e o desenvolvimento urbano

---

<sup>46</sup> A seleção das fotografias que compõem a coleção coube, em um primeiro momento, à Isabel Amado e Iatã Canabrava e foi finalizada por Adriano Pedrosa e Rosângela Rennó.

contrastavam com a atrasada situação na qual a difusão das artes se encontrava. A preocupação em expandir o conhecimento sobre a arte moderna, até então vinculado aos salões e agremiações de artistas e ao restrito público com condições de viajar à Europa, era comum a Sérgio Milliet, como nos conta Annateresa Fabris (2008). Para o escritor, pintor e crítico Sérgio Milliet (1898-1966), um dos defensores do modernismo paulista, era função do poder público criar um museu de arte moderna para a cidade de São Paulo. Milliet iniciou então uma campanha, expressa principalmente nos veículos de imprensa, pela fundação de tal museu. Fundamentados em uma visão ainda preconceituosa sobre a arte moderna paulista, os críticos contrários à iniciativa de criação do museu tomaram as páginas dos jornais, e a ideia de um museu de arte moderna financiado com verbas públicas não prosperou, o que levou os entusiastas pela criação do museu a buscar recursos entre a nascente burguesia industrial paulistana.

A polêmica iniciada na imprensa por Sérgio Milliet, então diretor da Biblioteca Municipal e responsável por sua coleção de arte, despertou o interesse de Nelson Rockefeller, banqueiro e presidente do *Museum of Modern Art* de Nova York (MoMA), que visitava o Brasil em 1946. Na ocasião Rockefeller e seus representantes, após conhecerem o grupo idealizador do museu de arte moderna, iniciaram uma série de acordos com o objetivo de criar o museu paulistano tendo em vista as características do MoMA de Nova York. Nelson Rockefeller, além de doar obras ao futuro museu, organizou a sua criação com a instituição de uma comissão inicialmente formada por Sérgio Milliet, Quirino da Silva (1897-1981), Eduardo Kneese de Mello (1906-1994), Rino Levi (1901-1965), Carlos Pinto Alves e Assis Chateaubriand (FABRIS, 2008). À essa comissão associou-se o industrial Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977), conhecido como Ciccillo. A Matarazzo coube a gestão administrativa e financeira da sociedade civil que viria a gerir o museu, além da aquisição de obras para a formação da coleção.

A leitura do texto de Annateresa Fabris (2008) nos leva a crer que a concretização do processo de fundação do MAM de São Paulo necessitou do aval do MoMA. Fabris demonstra como as condições colocadas para a doação realizada por Nelson Rockefeller (1908-1979) vinculavam o MAM-SP ao MoMA. Além disso, os representantes do museu de Nova York demonstraram quais deveriam ser as condições ideais para a consecução do museu paulista: financiamento e gestão administrativa totalmente privados, com a presença de representantes da nova elite

ilustrada, representada pelos industriais paulistas; rompimento com o modelo tradicional de museu e contratação de um grupo especializado para a gestão técnica e artística. Lembramos que na época as relações entre Estados Unidos e América Latina estavam pautadas por estratégias que buscavam garantir a influência política, econômica, militar e cultural norte-americana em todo o continente americano, estratégias concretizadas na política de boa vizinhança dos governos de Franklin Delano Roosevelt (1933 e 1945).

Em 12 de janeiro de 1948 foi instituída a Fundação de Arte Moderna, instituição antecessora do Museu, com sede na residência de Francisco Matarazzo Sobrinho e de sua esposa, Yolanda Penteado (1903-1983). Além da produção de mostras e exposições, a Fundação objetivava a promoção da arte moderna em todas as suas manifestações (pintura, escultura, arquitetura, música, literatura, cinema, teatro e artes aplicadas), a difusão cultural, a edição de publicações, a organização de uma biblioteca, a concessão de bolsas de estudo e a promoção de cursos e outras atividades de formação (FABRIS, 2008). A institucionalização do Museu de Arte Moderna de São Paulo ocorreu em 15 de julho de 1948. Sua sede provisória foi instalada na Metalúrgica Matarazzo, onde algumas exposições com obras da coleção em formação foram realizadas. Porém *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, aberta em 1949, é considerada a primeira exposição do Museu. Organizada pelo crítico belga León Degand (1907-1958), o primeiro diretor artístico do MAM-SP, *Do Figurativismo ao Abstracionismo* inaugurou a sede localizada na rua Sete de Abril, no já citado edifício Guilherme Guinle, onde também se encontrava o Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Segundo Annateresa Fabris (2008), a formação da coleção do MAM-SP ficou a cargo dos principais assessores de Matarazzo Sobrinho, então presidente da instituição: o artista Alberto Magnelli (1888-1971) e a crítica Margherita Sarfatti (1880-1961), ambos italianos. Sarfatti buscou na arte moderna italiana, especialmente em artistas ligados ao futurismo, as obras para o Museu, enquanto Magnelli voltou-se ao cubismo, ao fauvismo e ao abstracionismo. A aquisição de obras de artistas brasileiros seguiu a tendência colocada pelo gosto pessoal de Matarazzo. Grande parte das obras adquiridas para a coleção do MAM-SP em seus anos iniciais, o foram às custas de Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, que as colocaram à disposição do Museu, mas sem legalizar sua doação.

Francisco Matarazzo Sobrinho também foi o principal responsável pela organização da primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951. O audacioso e bem sucedido projeto de realização de uma bienal internacional de arte na cidade de São Paulo foi levado a cabo em barracões instalados no terreno onde anteriormente localizava-se o Belvedere Trianon, e onde mais tarde foi construída a sede definitiva do MASP. Além dos pavilhões voltados às artes plásticas, a primeira Bienal contou também com a Exposição Internacional de Arquitetura e o Festival Internacional de Cinema. Apesar de as bienais do Museu de Arte Moderna contribuírem para a formação do acervo do MAM-SP, por meio da incorporação de obras premiadas, o recém-criado museu ainda não possuía meios financeiros e organizacionais suficientes para garantir a sua existência e a continuidade das bienais, assim, a realização das bienais tornou-se o foco principal da instituição.

A Bienal torna-se o principal evento artístico brasileiro, coloca o país no calendário das grandes exposições internacionais, permite que o público entre em contato com nomes exponenciais da arte moderna (graças à criação de salas especiais) e contemporânea, mas vai, aos poucos, minando o museu (FABRIS, 2008, p. 81).

Entre 1958 e 1963 o MAM-SP passou por diversas crises que culminaram na dissolução de seu acervo. No ano de 1958 a sede do MAM-SP é transferida para o Parque Ibirapuera<sup>47</sup>, lá ocupou o pavilhão Lucas Nogueira Garcez, conhecido como Oca, e posteriormente o pavilhão Ciccillo Matarazzo. A transferência do centro da cidade para uma área então pouco ocupada afastou o público do Museu. Com o fim do subsídio de Matarazzo Sobrinho em 1959 o Museu começa a dar sinais de crise financeira. O ano de 1962 foi marcado pela criação da Fundação Bienal de São Paulo, entidade que a partir dessa data passou a organizar as bienais internacionais, e pela proposta de doação da coleção Matarazzo à Universidade de São Paulo. Iniciava-se assim o processo de desmonte do MAM-SP. Em 1963 a doação da coleção do casal Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, bem como do restante do acervo, é efetivada. O museu criado a partir dessa doação denominou-se Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, já que o Museu de Arte Moderna não deixara de existir jurídica e estatutariamente.

---

<sup>47</sup> Destaca-se que Francisco Matarazzo Sobrinho foi um dos responsáveis pela organização das festividades do quarto centenário da cidade de São Paulo, ocasião na qual o Parque Ibirapuera foi inaugurado.

O MAM-SP permaneceu sem coleção até a doação do empresário italiano Carlo Tamagni (1900-1966), realizada de forma póstuma em 1967. Tamagni atuou na fundação do MAM-SP e foi contrário à doação da coleção do Museu à USP, não alcançando sucesso, defendeu a não-extinção do Museu e colaborou para sua sobrevivência. Luiz Camillo Osorio (2008) destaca o programa *Panorama da Arte Brasileira*<sup>48</sup>, cuja primeira edição foi realizada em 1969, como outro passo importante para a recomposição do MAM-SP, já que o objetivo do *Panorama* era adquirir obras para o acervo por meio de premiações. Osório, porém, considera que apenas a partir de 1995 o MAM-SP conseguirá retomar de fato a sua posição de destaque entre as instituições museológicas paulistanas, ao afirmar-se, ironicamente, como um museu de arte contemporânea.

Nos primeiros anos do Museu, a relação da fotografia com o MAM-SP se deu prioritariamente por meio de exposições, apesar de o Museu contar desde a sua fundação com uma Comissão de Fotografia. Os sócios atuantes no Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB) estiveram presentes na implantação dessa Comissão e nas primeiras exposições fotográficas: *Estudos fotográficos* de Thomas Farkas em 1949; *35 fotografias* de German Lorca em 1952 e *Fotografias Manarini*, do fotógrafo Ademar Manarini, integrante do FCCB, em 1954. No ano de 1955 o FCCB possibilitou a realização da exposição *Otto Steinert e seus discípulos*, com obras do renomado fotógrafo alemão (COSTA, 2008).

Helouise Costa (2008, p. 134) encara a presença da fotografia nos primeiros projetos do MAM-SP como consequência da missão institucional do museu de “difusão e consolidação da arte moderna”, e a participação dos fotógrafos do FCCB nos primeiros anos do estabelecimento da fotografia nas exposições promovidas pelo MAM-SP reafirma tal convicção. Porém, a autora chama a atenção ao fato de que apenas em 1980 fotografias passaram a integrar o acervo do MAM-SP; os motivos seriam a política de aquisição de obras implantada pelo museu em seus primeiros anos, orientada para a incorporação exclusivamente por meio de doações e de prêmios oriundos das bienais internacionais, e à crise institucional instaurada

---

<sup>48</sup> O Panorama de Arte Brasileira inaugurou em 2019 a sua 36ª edição. Sobre a última edição consultar:

Disponível em: <https://mam.org.br/exposicao/36o-panorama-da-arte-brasileira-sertao/#:~:text=O%20Panorama%20da%20Arte%20Brasileira,ativamente%20do%20circuito%20art%C3%ADstico%20contempor%C3%A2neo..> Acesso em: 16 jul. 2020.

em 1963. O hiato das exposições voltadas à fotografia se encerrará com a I Trienal de Fotografia, realizada em 1980, mas tal evento não se transformou em um projeto de aquisição de fotografias consistente e de longo prazo, como esclarece Costa (2018, p. 52):

Sob o patrocínio da Kodak do Brasil, a mostra resultou no núcleo inicial de fotografias do museu com as obras premiadas na ocasião, sendo todas de cunho documental ou fotojornalístico. Esse núcleo contemplou obras de Orlando Brito, Anna Mariani e Caíca, entre outros. Apesar de sua importância institucional, o evento não teve continuidade e foi substituído pela I Quadrienal de Fotografia, realizada em 1985. Mesmo tendo gerado um novo conjunto de aquisições – Alair Gomes, Madalena Schwartz e Carlos Fadon Vicente –, a mostra também se limitou a uma única edição. A ausência de ações sistemáticas voltadas à aquisição de fotografias perdurou até meados da década de 1990. Destaca-se, enquanto iniciativa isolada, a incorporação de obras de Paula Trope e Rochelle Costi, como Prêmio Aquisição do Panorama da Arte Brasileira 1995.

O texto de Aparício Basílio da Silva, então presidente do Museu, para a apresentação do catálogo da I Quadrienal de Fotografia de 1985 evidencia a precariedade da instituição naquele momento.

Há alguns anos, o Museu organizou uma exposição de fotografias, que naquele tempo, pretendia ser trienal. Devido à reconstrução do prédio e outras dificuldades, como a eterna falta de verbas, acentuada pela imensa crise que o país atravessa, esse prazo não foi cumprido. Quando foram convidados os membros da Comissão de Arte, a Diretoria só impôs uma condição: que os Panoramas da Arte Atual: Pintura, Arte sobre Papel e Formas Tridimensionais, fossem mantidos, assim como as antigas Trienais, transformadas em Quadrierais a inclusão da de Humor e as já planejadas: Tapeçaria, Fotografia e Publicidade. Infelizmente, o projeto dessas coletivas não é uma tarefa fácil. A Comissão de Arte, por maior que seja seu empenho, pode cometer omissões e injustiças, mas a imposição física é real, e só com a obtenção de um espaço maior, as nossas coletivas poderão dar a dimensão real da Arte Brasileira. Enquanto isso, vamos fazendo o melhor possível, pois desde as acanhadas salas de exposição com teto rebaixado, o bar colonial, e a precária sala do acervo, o caminho percorrido já é grande, mas a percorrer é muito maior, pois enquanto o auditório não estiver funcionando, continuo insistindo que somos uma grande Galeria, e não um Museu (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 1985, p. 5).

Apenas em 1996, com a curadoria de Tadeu Chiarelli, o MAM-SP implementou uma política definitiva de valorização e incorporação de fotografias em seu acervo museológico. Eder Chiodetto (2010) avalia que o contexto político e social da ditadura civil-militar transformou a produção fotográfica brasileira; antes



voltados ao experimentalismo, os fotógrafos adotaram uma tendência documental e fotojornalística durante o período ditatorial.

É como se a fotografia – que antes desse contexto político começava a se aventurar pelo campo da livre fruição subjetiva dos artistas, conferindo-lhe um caráter mais onírico – tivesse sido convocada pela sociedade a retornar o caráter objetivo de testemunha dos fatos. O caráter ficcional da fotografia – a ele inerente, como diversos pesquisadores indicaram ao longo do século XX – pareceu ser ignorado nesse momento em que ela ganha mais força e credibilidade pela capacidade de registrar a história e denunciar as mazelas de um regime que deveria ser, tanto quanto possível, questionado por parte dos produtores de informações não oficiais (CHIODETTO, 2010, n.p).

A abertura política e o posterior processo de redemocratização nos anos 1990 alteraram mais uma vez o panorama das artes brasileiras. Um posicionamento diferente foi adotado em relação à cultura e novas políticas de incentivo foram criadas, assim as instituições conseguiram ampliar e diversificar seus acervos. No que diz respeito à fotografia, o MAM-SP buscou promover sua coleção com obras de fotógrafos e artistas contemporâneos. A característica do acervo do MAM-SP possibilitou a incorporação de obras de artistas que não se autodenominam fotógrafos, mas utilizam-se do meio e da linguagem fotográfica para realizar suas obras, uma característica marcante da arte contemporânea não só do Brasil, mas de grande parte da produção artística mundial.

Foi nesse cenário que em 2000 ocorreu a fundação do Clube de Colecionadores de Fotografia do MAM-SP. O objetivo do Clube<sup>49</sup> é incentivar o colecionismo e fomentar a aquisição de novas obras para o acervo do Museu, isso ocorre com a doação de um exemplar de cada obra disponibilizada no Clube. O Clube de Colecionadores de Fotografia continua atuante, com a abertura da exposição em comemoração aos vinte anos de sua criação em treze de outubro de 2020.

Com uma coleção voltada à arte contemporânea brasileira, mas também com peças modernistas, o MAM-SP atualmente dispõe de fotografias de artistas como Vera Albuquerque (1951), Araquém Alcântara (1951), Claudia Andujar (1931), Geraldo de Barros (1923-1998), Lenora de Barros (1953), Nair Benedicto (1940), Maureen Bisilliat (1931), Luiz Braga (1956), Orlando Brito (1950), Mário Cravo Neto

---

<sup>49</sup> Sobre o Clube de Colecionadores de Fotografia do MAM-SP: Disponível em: <https://mam.org.br/clube-de-colecionadores/regulamento-clube-de-colecionadores/>. Acesso em 16 jul. 2020.

(1947-2009), André Cipriano (1964), Claudio Edinger (1952), Thomaz Farkas (1924-2011), Boris Kossoy (1941), Fernando Lemos (1926-2019), German Lorca (1922), Eustáquio Neves (1955), Penna Prearo (1949), Rosângela Rennó (1962), Mauro Restiffe (1970), Miguel Rio Branco (1946), Madalena Schwartz (1923-1993), Otto Stupakoff (1935-2009) e Márcia Xavier (1967).

## 5 O DOCUMENTO FOTOGRÁFICO E SUAS METODOLOGIAS DE ANÁLISE

Uma única imagem reúne, em seu conteúdo, uma série de elementos icônicos que fornecem informações para diferentes áreas do conhecimento: a fotografia sempre propicia análises e interpretações multidisciplinares (KOSSOY, 2016, p. 49).

A proposição de uma metodologia de análise da fotografia supõe um entendimento da essência desta, daquilo que a caracteriza, das razões pelas quais é produzida e, sobretudo, das condições em que será utilizada. Em outras palavras, torna-se necessário compreender a imagem fotográfica, enquanto informação a ser tratada e recuperada (SMIT, 1996, p. 29).

Até o momento discutimos a aceitação e a legitimação da fotografia como obra de arte e vimos o papel desempenhado pelos museus de arte nesse processo, mas ao analisar o universo informacional dos museus, com suas dinâmicas e resultados, é necessário abrir espaço ao entendimento da fotografia como documento.

Não é nossa intenção discutir o caráter da fotografia como documento como foi corrente no século XIX e nas primeiras décadas do século XX, isto é, como a prova incontestável de um fato e a representação visual da verdade, pois acreditamos que a fotografia, apesar de carregar consigo informações valiosas sobre a época e o local de sua produção, não é a expressão fiel da realidade do momento e do lugar fotografados. A partir da obra de Boris Kossoy (2014, 2016) constatamos que é necessário conhecer os processos de criação e de disseminação de uma dada fotografia, e todos os elementos imbricados nesses processos, para tomá-la como fonte fidedigna para a pesquisa histórica. Pretendemos sim caracterizar a fotografia contemporaneamente como um documento, ou seja, como um registro expressivo em imagem, capaz de fornecer dados e informações sobre seu referente, seu momento e local de produção, e passível de ser tratado tecnicamente a partir dos procedimentos da Documentação.

O documento fotográfico registra o ponto de vista, a escolha do fotógrafo no momento de realização da imagem, e carrega consigo o registro das sucessivas manipulações as quais poderá ter sofrido com o passar do tempo. A obra de Arlindo Machado, *A ilusão especular: uma teoria da fotografia* (2015) evidencia como a técnica e os atributos específicos da fotografia são utilizados para confirmar a preponderância ideológica exercida pelas classes dominantes na sociedade

ocidental. Para Machado, o ângulo de tomada, o recorte e o emprego de determinadas lentes corroboram o estatuto visual surgido no Renascimento - a perspectiva albertiana - organizador da representação imagética; toda imagem que foge a essa organização gera estranhamento e é pouco compreendida. Dessa forma, o documento fotográfico vai além do registro fiel do referente, ele registra aspectos da sociedade na qual foi produzido e circulou.

O entendimento da fotografia como documento é fundamental para dissociá-la da realidade, e é peça chave no tratamento documental, pois, como constata Johanna Smit (1996), deve-se ter em mente que o foco do trabalho documental é o documento fotográfico, e não o objeto fotografado.

A concepção da imagem fotográfica, enquanto documento, pode parecer ingênua, mas é altamente pertinente, se lembramos que boa parte do pessoal prático em arquivos fotográficos tem tendência a esquecer que trabalha com documentos, imaginando estar representando os objetos fotografados, em nome de uma pretensa 'transparência' da imagem (SMIT, 1996, p. 30).

O capítulo que aqui se inicia apresentará as discussões que envolvem as particularidades do documento fotográfico e abordará duas metodologias de análise: a Dimensão Expressiva de Miriam Paula Manini (2002) e a análise técnica-iconográfica de Boris Kossoy (2014). As duas análises foram desenvolvidas em áreas do conhecimento distintas; Manini se aproxima da Ciência da Informação e atua no domínio da Análise Documentária, já Kossoy alia a teoria sobre a fotografia ao uso da imagem fotográfica como fonte para a pesquisa histórica.

## **5.1 Documento e documento fotográfico**

Foi no início do século XX que o entendimento sobre o documento ganhou novos sentidos tanto para a Documentação como para a História; antes identificado como um registro escrito, preferencialmente sobre papel, e utilizado como prova de um fato ou meio para o estudo, o significado de documento passou a abarcar novos suportes e novas formas de registro das atividades humanas. Tais mudanças na concepção sobre o documento deram-se em paralelo à produção massificada de novos registros, iniciada no final do século XIX e intensificada após a Segunda Guerra Mundial. No que diz respeito à Documentação, dois autores foram cruciais para essa nova conceituação do documento: Paul Otlet e Suzanne Briet.

Em seu *Tratado de Documentação: o livro sobre o livro, teoria e prática* (do original em francês *Traité de documentation: le livre sur le livre: théorie et pratique*), publicado pela primeira vez em Bruxelas, em 1934, Otlet amplia a noção do que se entende como documento para além do registro escrito ao incluir nesse entendimento as imagens estáticas e em movimento, os sons gravados, as músicas registradas, os objetos e as obras de arte. Ao descrever as obras de arte como documentos, Otlet (2018, p. 383-384) define alguns dos pontos que, em sua concepção, caracterizam o documento:

As obras de arte e os monumentos simbólicos são documentos. São a expressão daquela parte da realidade que é o homem, o sentimento do homem. Por exemplo, todas as produções da arte, intérpretes de símbolos e alegorias, a pintura, a escultura, a arte dos vitrais, das tapeçarias e dos vasos, a própria arquitetura em certo sentido. A catedral da Idade Média foi chamada de livro do povo que podia ver e não sabia ler. Nas obras de arte encontram-se incorporados dados intelectuais e elas podem ser reproduzidas. Devido a esses dois aspectos, as obras de arte estão ligadas à documentação, pois os documentos se definem pela incorporação de dados suscetíveis de reprodução.

Para Otlet, a imagem, em suas diversas manifestações, é um documento dotado de tanta importância para a memória da humanidade como são os textos escritos.

Para as épocas quando inexistia a fotografia de hoje, existem afrescos, esculturas, baixos-relevos, gemas, inscrições, grafitos, papiros, mosaicos, fundos de vasos, etc. Seu testemunho não é nem menos formal nem menos valioso do que o dos textos. O conjunto contribui para oferecer a síntese da história das mudanças da vida (OTLET, 2018, p. 300).

A fotografia inclui-se nos documentos imagéticos estudados por Otlet. Imbuído da ideia, corrente no século XIX e ainda em voga nas primeiras décadas do século XX, de representação fiel da realidade produzida pela imagem-máquina, que não sofreria a intervenção da subjetividade humana em seu processo, Otlet, além de descrever os diversificados tipos de fotografias existentes na época da publicação do *Tratado*, destaca sua relevância para o ambiente intelectual da modernidade e o seu impacto na documentação, enfatizando a capacidade da técnica fotográfica de reproduzir e produzir documentos.

Pode-se dizer que a fotografia é um modo de escrever baseado em princípios matemáticos, físicos e químicos. A fotografia é a mais importante das máquinas intelectuais inventadas pelo homem. Não somente reproduz, mas produz os documentos e representa a

realidade diretamente e sem o intermediário de um cérebro. Em favor da fotografia, existe a presunção de que ela não pode enganar, que ela é um testemunho irrecusável e irrefutável, que não faz parte da 'equação pessoal'. A fotografia desbancou o desenho (OTLET, 2018, p.310).

A fotografia amplia o campo da documentação não somente porque ela reproduz documentos, mas porque ela os produz, tanto por causa dos melhores processos, quanto por atingir áreas inacessíveis por outros recursos: a fotografia aérea ou submarina, ampliações, aspectos novos (OTLET, 2018, p. 311).

Em 1951, Suzanne Briet publica, na França, a primeira edição do livro *O que é a documentação?* (*Qu'est-ce que la documentation?* no original em francês), nessa obra a autora defende uma conceituação mais ampla, porém mais abstrata, ao termo documento. Para Briet, as línguas latinas sempre ligaram o sentido da palavra documento às palavras prova e estudo, assim as definições tradicionais e oficiais de documento, até então, o tratavam como informação escrita registrada em um suporte material com a função de servir de prova a um fato, ou de propiciar o estudo, também sobre determinado fato. A ampliação do significado de documento proposta por Briet parte dessa definição tradicional, onde o documento atesta, prova, um fato, mas ela não restringe o documento a um único suporte, o papel; para Briet pode-se atribuir a designação de documento a toda evidência física registrada de qualquer fenômeno humano ou natural (BUCKLAND, 1997).

Graças à análise do seu conteúdo, pode-se propor uma definição, a mais adequada atualmente, mas também a mais abstrata e, portanto, a menos acessível: “todo indício, concreto ou simbólico, conservado ou registrado, com a finalidade de representar, reconstituir ou provar um fenômeno físico ou intelectual”. Uma estrela é um documento? Um seixo rolado pela correnteza é um documento? Um animal vivo é um documento? Não, mas são documentos as fotografias e os catálogos de estrelas, as pedras de um museu de mineralogia, os animais catalogados e expostos num zoológico (BRIET, 2016, p.1).

Ao evocar a contribuição de Suzanne Briet, Paul Otlet e outros documentalistas, especialmente os de origem europeia, para a revisão dos conceitos que cercam o documento e a Documentação, Michael Buckland (1997) afirma que todos os fenômenos observáveis podem ser de interesse da Ciência da Informação, não apenas os textos. Além disso, Buckland aponta que “The evolving notion of ‘document’ among Otlet, Briet, Schürmeyer, and the other documentalists increasingly emphasized whatever functioned as a document rather than traditional

physical forms of documents” (BUCKLAND, 1997, p. 809). Porém, Buckland chama atenção ao não questionamento sobre a extensão dos significados do termo documento, e à possibilidade de generalização, nesse sentido, sua reflexão aponta à necessidade do exame do domínio no qual o termo documento é utilizado; no caso da Ciência da Informação, por exemplo, documentos poderiam ser os registros passíveis de receber as técnicas da Documentação.

Reconhece-se na fotografia todos os elementos que caracterizam um documento: nas fotografias encontramos dados intelectuais capacitados para reprodução, como determinou Otlet, a evidência física registrada de um fenômeno, na concepção de Briet, e a possibilidade do emprego dos processos da Documentação. No entanto, o documento fotográfico possui suas peculiaridades, e necessitará de tratamento distinto do documento escrito.

Johanna Smit (1987) aponta três razões para a diferenciação entre o documento fotográfico e o documento escrito, e a necessidade do emprego de uma análise específica ao documento fotográfico, são elas: a imagem fotográfica não é a transparência do real; os tesouros para textos não se aplicam às imagens; a técnica de produção é relevante para a análise de imagens. O primeiro ponto evocado por Smit, a imagem como o real, é um dos principais argumentos na defesa da dispensabilidade de adaptação dos métodos de análise empregados ao documento escrito quando utilizados nas fotografias, Smit, porém, refuta esse argumento ao afirmar que a fotografia não é equivalente ao objeto fotografado e que um único objeto poderá originar incontáveis imagens diferentes umas das outras.

Afinal, se sabemos analisar o “real”, e temos tesouros que dão conta dos fenômenos reais, saberemos e teremos como analisar a imagem. Todo este raciocínio é facilmente desmontado se lembrarmos que qualquer objeto pode ser fotografado de inúmeras formas diferentes... e que as imagens resultantes serão efetivamente diferentes (SMIT, 1987, p. 101).

A segunda razão para a diferenciação, no tratamento documental, entre a fotografia e os documentos escritos apontada por Smit (1987) tem origem na problemática envolvida na transcodificação, isto é, na tradução do código visual, presente na imagem, para o código textual. A tradução é inevitável, mas, a depender do tesouro e da metodologia utilizados, ela será imprecisa e equivocada, e não fornecerá os dados necessários para a representação de uma dada imagem. É nesse ponto que Smit alerta sobre a utilização de tesouros destinados aos textos

escritos para a indexação de documentos imagéticos, para a autora os tesouros de textos escritos não apresentam termos suficientes para a representação de imagens.

Os tesouros adequados para analisar documentos escritos dificilmente serão utilizados para analisar os documentos icônicos, pela simples razão de que estes demandam um número relativamente maior de termos concretos. Não há imagens de 'agricultura' ou de 'racismo', há plantações de soja ou milho, há cartazes em cima de portas com dizeres do tipo 'for white only' (SMIT, 1987, p.103).

A polissemia das imagens é outro fator que torna ainda mais complexa a representação da imagem; uma determinada imagem pode adquirir diferentes significados a partir do olhar de seu receptor, e é nesse ponto que se faz necessário distinguir descrição de imagem de interpretação de imagem. A descrição está ligada à denotação, ao que a imagem mostra, por sua vez, a interpretação se dirige à conotação, ao que a imagem significa aos olhos do receptor. Os tesouros destinados aos textos costumam empregar termos abstratos, pois tais termos facilitam a descrição dos documentos escritos ao resumir enunciados complexos a um conceito. Porém, como defende Smit (1987), termos abstratos não são adequados à descrição de imagens, visto que o uso de tais termos poderá indicar um desvio da descrição para a interpretação da imagem, ou seja da denotação para a conotação, e tal interpretação afetar a recuperação dessa imagem em um sistema de informação e induzirá a visão e a seleção do usuário.

Por fim, o terceiro ponto abordado por Smit (1987) diz respeito à relevância da técnica na descrição de fotografias. Raramente, ao lidar com documentos escritos, o documentalista precisará se preocupar com a técnica na qual esses documentos foram produzidos, já que a técnica pouco influencia na leitura de textos. No caso da fotografia os aspectos formais ligados à produção da imagem, como seu processo de realização, o suporte no qual a imagem se encontra registrada, a iluminação, o ângulo, a composição, são fatores que diferenciam uma fotografia de outra, e serão capazes de determinar como o usuário empregará a imagem. Dessa forma, as características formais da fotografia precisam ser consideradas na análise, seja ela realizada com a finalidade de pesquisa ou para fins documentários.



## 5.2 A Dimensão Expressiva da imagem fotográfica

A utilização dos procedimentos e técnicas empregados na Análise Documentária – geralmente destinados aos documentos escritos – é um recurso que pode ser utilizado para a representação temática de imagens fotográficas. De maneira, geral, a Análise Documentária “é definida como um conjunto de procedimentos efetuados com o fim de expressar o conteúdo de documentos, sob formas destinadas a facilitar a recuperação da informação” (CUNHA, 1987, p. 38). A Análise Documentária é uma atividade pragmática onde o documento original é representado verbalmente por meio das linguagens documentárias, sendo o resumo e a indexação as duas formas comumente utilizadas para essa representação. Contudo, Kobashi (1996, p. 6) nos recorda que a Análise Documentária é uma atividade comunicativa, e, como tal, “tem a finalidade de promover a circulação da informação”, assim, para que a extração das informações que darão origem aos resumos e aos termos utilizados na indexação seja eficaz é necessário estabelecer parâmetros a partir da estrutura organizacional, dos perfis de usuários e dos objetivos e demandas da instituição custodiadora do documento analisado.

Kobashi (1996) relata que a denominação do campo atualmente conhecido por Análise Documentária foi cunhada pelo arqueólogo francês Jean-Claude Gardin. Segundo a autora, Gardin estabeleceu as bases desse campo a partir da análise e representação de textos, em especial textos científicos. Tendo em vista a grande quantidade de textos mantida nas instituições a Análise Documentária de textos seria uma atividade realizada em larga escala, “como o ramo industrial da análise de textos” (KOBASHI, 1996, p. 7), dessa forma, cria-se a necessidade de se estabelecer sistemas automatizados para a Análise Documentária. Porém, no Brasil, a partir da iniciativa das pesquisadoras ligadas ao grupo TEMMA<sup>50</sup>, a prática da Análise Documentária é aplicada a outros documentos além dos textos escritos, como imagens e dados estatísticos, com as adaptações necessárias para contemplar suas especificidades (LARA, 2011). Dado o volume de documentos tratados pelas instituições, a proposta brasileira identifica na síntese um recurso

---

<sup>50</sup> Fundado em 1987, data de publicação da obra *Análise documentária: a análise da síntese*, o grupo TEMMA reuniu por trinta anos pesquisadores da Escola de Comunicações e Artes da USP e da Universidade Estadual Paulista – Campus Marília, em torno de pesquisas vinculadas ao campo da Organização da Informação e do Conhecimento.

para abarcar a totalidade de tais documentos, privilegiando a análise temática, como afirma Lara (2011, p. 99):

No esforço de síntese, a Análise Documentária, observando políticas de indexação institucionais, procura identificar, no texto, as unidades “informativas” do documento a partir da observação da articulação das formas estruturais, qualquer que seja o suporte físico em que tais unidades podem se manifestar: objetivos, metodologia, análise, conclusões etc. Nessa operação são mobilizadas a noção de tema (o que, quem, como, quando, onde) e a noção de estrutura temática dos documentos (KOBASHI, 1994), ou seja, sua forma de organização como orientadora para a localização de informações a serem destacadas.

Como já colocado, a imagem, e conseqüentemente a fotografia, possui características próprias que diferenciam seu tratamento documental do tratamento empregado aos textos. Assim, a Análise Documentária de fotografias também possuirá alguns elementos que a distinguem da Análise Documentária de documentos escritos. Smit (1987) esclarece que na análise de textos a informação sobre a técnica empregada na produção do documento não é relevante, como exemplo a autora cita a pouca, ou nenhuma, necessidade, para fins documentários, de se diferenciar um texto produzido por uma técnica tradicional tipográfica de um realizado em *offset*. Porém, “No caso das fotografias, estes detalhes ‘técnicos’, referentes à produção do documento, mudam muita coisa e, portanto, devem ser, necessariamente, mencionados na análise” (SMIT, 1987, p. 104).

Os “detalhes técnicos” apontados por Smit (1987) referem-se à estrutura formal da fotografia; tratam-se dos elementos físicos que a constituem, como o suporte onde a imagem está registrada e o processo fotográfico empregado, mas enfatizam principalmente os aspectos técnicos utilizados no momento de produção da imagem, como o enquadramento, o tipo de lente, o ângulo da câmera em relação ao referente fotografado, a iluminação, o foco e o tempo de exposição. Smit (1996, p. 34) denomina esses aspectos técnicos de “expressão fotográfica” e os define como “a forma adotada para expressar o que se quer transmitir pela imagem”. Portanto a Análise Documentária de fotografias vai além da análise temática, pois considera os elementos formais presentes na imagem fotográfica, elementos esses que caracterizam a fotografia e, sendo-lhe específicos, assinalam sua forma de expressão. Manini (2002) denomina esse aspecto da imagem fotográfica como “Dimensão Expressiva”.

Antes de nos aprofundarmos na caracterização da Dimensão Expressiva da imagem fotográfica, trataremos do processo que levou Manini a desenvolver uma grade específica para a Análise Documentária de fotografias, a qual será apresentada neste tópico.

A proposta apresentada por Manini (2002) transfere os métodos e técnicas da Análise Documentária empregados em textos escritos, discutidos brevemente acima, para a Análise Documentária de fotografias. Segundo Manini (2002, p.48) “A Análise Documentária de Fotografias tem por objetivo a identificação do conteúdo informacional da imagem fotográfica”, não se aplicando, portanto, ao significado da fotografia. Sabe-se que a Análise Documentária emprega procedimentos que traduzem a Linguagem Natural em Linguagem Documentária. No caso da imagem fotográfica, essa tradução ocorre entre sistemas: do sistema imagético para o sistema verbal, mas o resultado dessa operação ainda são os resumos e a indexação.

O resumo, também denominado “descrição” no caso dos documentos imagéticos, é uma etapa do processo de indexação, pois do resumo são extraídos os termos utilizados na indexação. O resumo é o resultado da Análise Documentária e não deve ser confundido com a legenda ou o título da imagem. Título e legenda são elementos quase que obrigatórios nos sistemas de informação, o resumo, porém, pode ser uma etapa mental que fornecerá elementos para a indexação. O reconhecimento das informações presentes em uma imagem fotográfica, para a elaboração de sua descrição, envolve o repertório do receptor de tal imagem, repertório esse que não é só imagético, ele se relaciona com as memórias, experiências, conhecimento e formação social e cultural do receptor. Destaca-se também o processo de seleção que é realizado ao se descrever uma fotografia; o profissional da informação, mediante seu repertório pessoal e as características do acervo e da instituição nos quais encontra-se inserido, selecionará os aspectos considerados relevantes da imagem e os adicionará à descrição. Assim, não é provável, ou mesmo possível, que dada descrição contemple todos os aspectos polissêmicos da imagem fotográfica, como destacada Manini (2002, p. 53):

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.

A indexação, por sua vez, pode ser realizada a partir da própria fotografia, de seu resumo ou de sua legenda. Manini (2002) apresenta a metodologia de análise para a indexação de fotografias. Em um primeiro momento, verifica-se se a fotografia está isolada no acervo, ou se ela faz parte de um conjunto, como um ensaio fotográfico, por exemplo. A próxima etapa reside na constatação da existência real, ou da construção deliberada do referente da imagem. Segue-se com a diferenciação das técnicas utilizadas na produção da fotografia. E, finalmente, o profissional da informação deverá indagar-se sobre a coerência entre os termos adotados na indexação e a fotografia analisada.

Para Manini (2002) a Análise Documentária de imagens dá-se por meio do reconhecimento e da diferenciação dos aspectos genéricos e específicos das imagens. A perspectiva adotada por Manini (2002) tem como fonte os estudos de Shatford (1986) e Shatford Layne (1994).

A proposição teórica de Shatford (1986) busca a classificação do assunto da imagem. A preocupação da autora se detém no significado transmitido pelo conteúdo das imagens, e não em seus aspectos técnicos e físicos. Dessa forma, sua teoria poderá ser empregada a todo e qualquer tipo de imagem, inclusive à fotografia. Para desenvolver essa proposição, Shatford baseia-se nos estudos de iconografia e iconologia de Erwin Panofsky. A análise e descrição do significado das imagens está intimamente ligada à teoria de Panofsky (1991), descrita no primeiro capítulo desta dissertação; Shatford (1986) afirma que a teoria de Panofsky pode ser aplicada em diversos campos, inclusive à representação de obras de arte imagéticas. Assim, o primeiro nível de significado da imagem proposto por Panofsky, o nível pré-iconográfico, relaciona-se com a descrição genérica de elementos e ações representados em determinada imagem, pretende-se buscar a descrição do significado fatural. No nível iconográfico são incorporados à descrição da imagem elementos que identificarão seu significado de maneira específica. Os significados genérico e específico estarão sempre presentes nas imagens, dado que as imagens são ao mesmo tempo genéricas e específicas. Smit (1996) utiliza-se da imagem de uma ponte, que “representa tanto a categoria genérica das pontes como também – e **forçosamente** – uma ponte em particular, por exemplo, a Ponte das Bandeiras, em São Paulo” (SMIT, 1996, p. 31, grifo da autora). Nesse sentido, idealmente, um sistema de representação documentária deverá descrever determinada imagem de maneira genérica e específica, ficando a cargo do usuário, a partir de seu

conhecimento e de suas experiências, eleger o nível de descrição que mais se adequa às suas necessidades.

O terceiro nível de significado indicado por Panofsky (1991) é a iconologia, nas palavras de Sara Shatford: “pre-iconography is a description, iconography is a analysis, and iconology is interpretation” (SHATFORD, 1986, p. 45). A interpretação iconológica se relaciona com o significado intrínseco da imagem, e sua realização depende de descrições pré-iconográficas e análises iconográficas bem executadas, além de um amplo conhecimento sobre o contexto social e cultural no qual a imagem foi produzida. Para Shatford (1986) não é possível indexar os termos correspondentes à interpretação iconológica. Smit (1996) corrobora tal constatação ao afirmar que “A iconologia passa, então, a ser objeto da História ou da Crítica da Arte, Antropologia, Sociologia etc., e, portanto, não pertinente para o universo documentário” (SMIT, 1996, p. 31).

Shatford (1986) propõe uma aplicação prática da teoria de Panofsky para a classificação e a descrição dos assuntos das imagens. Essa proposta envolve a identificação do DE genérico de uma imagem - relacionado ao nível iconográfico - é a descrição de objetos e eventos; do DE específico - o nível iconográfico - onde são descritas “as pessoas, lugares, objetos condições e ações que possuem uma manifestação física” na imagem (SHATFORD, 1986, p. 45); e do SOBRE - a união entre o nível pré-iconográfico e o iconográfico - porém voltada aos aspectos expressivos, conceituais e simbólicos da imagem. O quadro elaborado por Smit (1996) resume a proposição de Shatford (1986):

**Quadro 1:** Proposta de Shatford (1986) em relação a Panofsky (1991)

PANOFSKY	Exemplo	SHATFORD	Exemplo
Nível pré-iconográfico, significado fatural	Homem levanta o chapéu	DE genérico	Ponte
Nível iconográfico, significado fatural	Sr. Andrade levanta o chapéu	DE específico	Ponte das Bandeiras
Níveis pré-iconográfico + iconográfico, significado expressivo	Ato de cortesia, demonstração de educação, etc.	SOBRE	Transporte urbano, São Paulo, Rio Tietê, arquitetura, urbanização, etc.

**Fonte:** Smit (1996, p. 32).

O DE genérico e o DE específico de Shatford (1986) são considerados por Shatford Layne (1994) como atributos de assunto das imagens. Manini (2002, p. 73) considera que “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”. Para Shatford Layne cada tipo de imagem, usada em diferentes áreas e campos do conhecimento, e criadas com diferentes propósitos, possuem seus atributos próprios. Porém tais atributos podem ser generalizados, baseando-se na natureza das imagens e em teorias da classificação. Shatford Layne (1994) identifica quatro tipos de atributos: biográficos, exemplificados, relacionados, e de assunto.

Os atributos biográficos referem-se à criação da imagem e à sua circulação ao longo de sua história; são atributos biográficos os produtores da imagem, a data de produção, o local de produção e o título dado pelo produtor. Os atributos de exemplificação ocorrem quando imagens são exemplos de algo, e não sua representação direta. Atributos de relacionamento, são atribuídos a imagens relacionadas a, ou associadas a, outras imagens, textos ou objetos. Por sua vez os atributos de assunto são os mais utilizados na descrição e indexação de imagens, o assunto de uma imagem pode ser classificado em tempo, espaço, atividade, evento e objeto, e, como já dito, são genéricos e específicos.

Smit (1996) apresenta um quadro-resumo das categorias utilizadas para a Análise Documentária de imagens: QUEM, ONDE, COMO, QUANDO e COMO/O QUE. A autora explica que tais categorias também são empregadas em outros tipos de análises, direcionadas principalmente a documentos textuais. Como poderá ser constatado, essas categorias abrangem as classificações dos atributos de assunto elencados em Shatford Layne (1994), ou seja, tempo, espaço, atividade, evento e objeto.

**Quadro 2:** Categorias para a Análise Documentária de imagens

<b>CATEGORIAS</b>	<b>REPRESENTAÇÃO DO CONTEÚDO DAS IMAGENS</b>
<b>QUEM</b>	Identificação do “objeto enfocado”: seres vivos, artefatos, construções, acidentes naturais, etc.
<b>ONDE</b>	Localização da imagem no “espaço”: espaço geográfico ou espaço da imagem (p.ex. São Paulo ou interior de danceteria).
<b>QUANDO</b>	Localização da imagem no “tempo”: tempo cronológico ou momento da imagem (p. ex. 1996, noite, verão).

<b>COMO/ O QUE</b> <sup>51</sup>	Descrição de “atitudes” ou “detalhes” relacionados ao “objeto enfocado”, quando este é um ser vivo (p. ex. cavalo correndo, criança trajando roupa do século XVIII).
----------------------------------	--

Fonte: Smit (1996, p. 32).

Segundo Shatford (1986), as respostas às questões colocadas pela Análise Documentária de imagens – Quem? Onde? Quando? Como/O que? – são respondidas em termos genéricos e específicos. Na primeira questão, por exemplo, é possível identificar os seres e objetos presentes na imagem de maneira genérica (ponte) e específica (Ponte das Bandeiras, São Paulo), além de identificar conceitos e ideias abstratas representados na imagem (transporte urbano).

The first facet contains terms answering the questions "Who, or what beings and objects, is this a picture Of ?" and "Do these beings and/or objects stand as symbols for other beings and objects, represent a manifestation of an abstraction, or personify or symbolize an idea; what are they About?" The question "Who is his picture Of ?" is further subdivided into the two questions "Who specifically is this Of ?" and "Who generically is this Of ?" (SHATFORD, 1986, p. 50).

Tal entendimento e aplicação podem ser estendidos às demais questões da Análise, como demonstra Smit (1996):

**Quadro 3:** Distinções entre o DE genérico, DE específico e SOBRE de Shatford (1986) aplicadas às categorias para a Análise Documentária de imagens.

<b>Categoria</b>	<b>Definição geral</b>	<b>DE genérico</b>	<b>DE específico</b>	<b>SOBRE</b>
<b>QUEM</b>	Animado e inanimado, objetos e seres concretos	Esta imagem é de quem? De que objetos? De que seres?	De quem, especificamente, se trata?	Os seres ou objetos funcionam como símbolos de outros seres ou objetos? Representam a manifestação de uma abstração?
	Exemplo	Ponte	Ponte das Bandeiras	Urbanização
	Exemplo			Arquitetura dos anos 40

<sup>51</sup> Em Manini (2002) a categoria O QUE está associada à categoria QUEM, pois a autora entende que a questão O QUE a imagem representa direciona-se à objetos inanimados, e não às ações, atitudes ou detalhes, como defende Smit (1996).

<b>ONDE</b>	Onde está a imagem no espaço?	Tipos de lugares geográficos, arquitetônicos ou cosmográficos	Nomes de lugares geográficos, arquitetônicos ou cosmográficos	O lugar simboliza um lugar diferente ou mítico? O lugar representa a manifestação de um pensamento abstrato?
	Exemplo	Selva	Amazonas	Paraíso (supõe um contexto que permita esta interpretação)
	Exemplo	Perfil de cidade	Paris	Monte Olimpo (como o exemplo anterior)
<b>QUANDO</b>	Tempo linear ou cíclico, datas e períodos específicos, tempos recorrentes	Tempo cíclico	Tempo linear	Raramente utilizado, representa o tempo a manifestação de uma ideia abstrata ou símbolo?
	Exemplo	Primavera	1996	Esperança, fertilidade, juventude
<b>O QUE</b>	O que os objetos e seres estão fazendo? Ações, eventos, emoções	Ações, eventos	Eventos individualmente nomeados	Que ideias abstratas (ou emoções) estas ações podem simbolizar?
	Exemplo	Morte	Pietá	Dor (emoção)
	Exemplo	Jogo de futebol (ação)	Copa do Mundo 1996	Esporte

**Fonte:** Smit (1996, p. 33).

Manini (2002) e Smit (1996) apresentam considerações relevantes a respeito da aplicação do SOBRE na Análise Documentária de imagens. Para Manini (2002, p. 73) há consenso sobre o DE, tanto o específico quanto o genérico, mas o SOBRE é “mais subjetivo e de consenso limitado, estando esta limitação vinculada à polissemia da imagem e ao repertório do observador”. Smit, por sua vez, aponta que o SOBRE não é dado automaticamente a partir dos termos aplicados no De genérico e específico, mas exige uma conjunção de conhecimentos e informações extrínsecos à imagem. Localizamos, dessa forma, no SOBRE os aspectos da interpretação iconológica elaborados por Panofsky (1991).



As categorias empregadas para a Análise Documentária de imagens até agora apresentadas fazem referência ao conteúdo informacional da imagem, porém, para Smit (1996, p. 34, grifo nosso), a imagem fotográfica é o resultado da união entre um “suporte (o objeto fotográfico), o seu conteúdo informacional (o que é mostrado pela imagem) e sua expressão fotográfica” (a forma adotada para expressar o que se quer transmitir pela imagem). A sua forma particular de expressão, fundamentada na produção da imagem técnica por meio do aparato fotográfico, é o diferenciador da imagem fotográfica de outros tipos de imagens. Assim sendo, a inclusão de termos que representem a expressão fotográfica nos produtos resultantes da Análise Documentária, como descrições e indexações, é fundamental para caracterizar a fotografia em meio ao universo informacional de um determinado acervo.

Em Manini (2002, p. 47), a expressão fotográfica é denominada como Dimensão Expressiva, e definida do seguinte modo:

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”.

Tanto Manini (2002) como Smit (1996) admitem que a Dimensão Expressiva está ligada à ideia de forma, isto é, a maneira como o referente da fotografia se configura imgeticamente. Manini (2007) destaca que as metodologias de Análise Documentária de imagens, notadamente as metodologias propostas por Sara Shatford Layne, abordam o “conteúdo informacional”, o assunto mostrado na imagem. Porém, para a autora a explicitação da Dimensão Expressiva da fotografia vai de encontro à necessidade dos usuários de acervos fotográficos, pois

[...] 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 (MANINI, 2007, n.p.).

Tendo em vista que os atributos formais da fotografia são de interesse dos usuários de acervos fotográficos, a identificação e o registro da Dimensão Expressiva da fotografia facilitarão a recuperação de suas informações, e poderão determinar a seleção de uma determinada fotografia e não de outra.

As características formais da imagem fotográfica, dadas muitas vezes pela técnica empregada na realização da foto, influenciam diretamente o significado da fotografia. Como defende Machado (2015), a escolha, pelo fotógrafo, de um certo

ponto de vista e a sua representação na imagem fotográfica, dada pela composição e pelo enquadramento, são deliberadas e refletem a estrutura ideológica dominante no meio social no qual o fotógrafo atua.

Se o enquadramento determina a fixação de um ponto a partir do qual a câmera toma seu objeto, isso por si só já estabelece uma hierarquia de valores dentro do quadro, que corresponde à forma como a posição da objetiva refrata o visível: algumas coisas vão estar em primeiro plano ou numa posição privilegiada em relação ao ponto de tomada e, por consequência, vão ser jogadas para o fundo, reduzidas de tamanho na relatividade das proporções perspectivas e, dessa forma, funcionarão com um peso menor na escala de importância da cena; umas terceiras ainda terão sorte pior: serão eliminadas de campo, pois o enquadramento as esconderá atrás de algum objeto ampliado no primeiro plano. A posição da câmera petrificada na angulação constitui, em toda construção perspectiva, um poderoso mecanismo gerador de sentido e tanto mais perturbador porque ele opera, na maioria das vezes, sem que os espectadores se deem conta do seu papel e da sua eficácia (MACHADO, 2015, p. 116-117).

A partir das considerações de Machado (2015) concluímos que a análise dos elementos formais da imagem fotográfica, em conjunção com a investigação sobre o seu conteúdo, são fundamentais para a interpretação iconológica da imagem, e ao profissional da informação cabe o papel de facilitador dessa interpretação ao possibilitar ao usuário a recuperação da informação imagética através também de seu conteúdo formal. Para tanto, Manini (2002) destaca a necessidade de observar, no momento da Análise Documentária da imagem fotográfica, os elementos técnicos que propiciaram a criação da imagem fotográfica como posicionamento de câmera, composição, enquadramento, iluminação, tipos de lentes, tratamentos e trucagens empregados na revelação e na ampliação da fotografia analógica e intervenções na fotografia digital. Tais elementos foram organizados por Manini no quadro que segue abaixo. Como ressalta a autora, os termos adotados nesse quadro não são exaustivos e outras designações poderão surgir com o desenvolvimento da técnica fotográfica, em especial da fotografia digital.

**Quadro 4:** Elementos relacionados à Dimensão Expressiva da imagem fotográfica que poderão ser aplicados na Análise Documentária da imagem fotográfica.

<b>RECURSOS TÉCNICOS</b>	<b>VARIÁVEIS</b>
Efeitos especiais	<ul style="list-style-type: none"> <li>- fotomontagem</li> <li>- estroboscopia</li> <li>- alto-contraste</li> <li>- trucagens</li> <li>- esfumação</li> <li>- etc.</li> </ul>
Ótica	<ul style="list-style-type: none"> <li>- utilização de objetivas (<i>fish-eye</i>, lente normal, grande angular, teleobjetiva, etc.)</li> <li>- utilização de filtros (infravermelho, ultravioleta, etc.)</li> <li>- etc.</li> </ul>
Tempo de exposição	<ul style="list-style-type: none"> <li>- instantâneo</li> <li>- pose</li> <li>- longa exposição</li> <li>- etc.</li> </ul>
Luminosidade	<ul style="list-style-type: none"> <li>- luz diurna</li> <li>- luz noturna</li> <li>- contraluz</li> <li>- luz artificial</li> <li>- etc.</li> </ul>
Enquadramento	<ul style="list-style-type: none"> <li>- enquadramento do objeto fotografado (vista parcial, vista geral, etc.)</li> <li>- enquadramento de seres vivos (plano geral, médio, americano, <i>close</i>, detalhe)</li> <li>- etc.</li> </ul>
Posição de câmera	<ul style="list-style-type: none"> <li>- câmera alta</li> <li>- câmera baixa</li> <li>- vista aérea</li> <li>- vista submarina</li> <li>- vista subterrânea</li> <li>- microfotografia eletrônica</li> <li>- distância focal (fotógrafo/objeto)</li> <li>- etc.</li> </ul>
Profundidade de campo	<ul style="list-style-type: none"> <li>- com profundidade: todos os campos fotográficos nítidos (diafragma mais fechado)</li> <li>- sem profundidade: o campo de fundo sem nitidez (diafragma mais aberto)</li> </ul>

**Fonte:** Manini (2002, p. 91-92).

O propósito do quadro de elementos relacionados à Dimensão Expressiva da imagem fotográfica, elaborada por Manini (2002), é suprir a grade para Análise Documentária também elaborada pela autora. A grade de Manini para Análise Documentária de fotografias soma as propostas de Smit (1996) e Shatford (1986) à

Dimensão Expressiva da imagem fotográfica. O objetivo da grade é determinar as palavras-chave utilizadas na indexação.

**Quadro 5:** Grade para Análise Documentária da imagem fotográfica a partir de Smit (1996) e Shatford (1986).

Categoria	DE		SOBRE
	Genérico	Específico	
Quem/ O que			
Onde			
Quando			
Como			

**Fonte:** Manini (2002, p. 104).

**Quadro 6:** Grade de Análise Documentária de imagens fotográficas com a inclusão da Dimensão Expressiva.

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

**Fonte:** Manini (2002, p. 105).

Observa-se que nas duas grades há a presença das categorias: Quem/ O que, Onde, Quando e Como, configurando o DE genérico e o DE específico da imagem. Em conjunto com o SOBRE, o DE genérico e o DE específico representam o conteúdo informacional da imagem. A grade apresentada no Quadro 05 pode ser empregada na Análise Documentária de qualquer tipo de imagem, porém essa grade não considera as especificidades da fotografia, dadas por sua técnica particular de produção, ou seja, a Dimensão Expressiva da imagem fotográfica. O quadro 06, por sua vez, traz a grade proposta por Manini (2002), na qual a Dimensão Expressiva é

considerada. Tem-se assim uma metodologia de Análise Documentária, expressa na grade de Manini, voltada exclusivamente para a fotografia.

### 5.3 A análise técnica-iconográfica

Boris Kossoy desenvolveu uma teoria de análise e interpretação de fotografias para ser empregada por pesquisadores que utilizam fotografias como fonte primária ou secundária em suas pesquisas, principalmente na pesquisa histórica. Porém sua teoria também é recorrentemente utilizada por autores e estudantes em busca de bases teóricas para o entendimento das peculiaridades da fotografia, e na elaboração de sistemas para o registro e a recuperação da informação sobre a imagem fotográfica, como é o caso da *colecção*, website que disponibilizava ao público interessado a Coleção Pirelli-MASP de Fotografia<sup>52</sup>, e da ficha para documentos iconográficos utilizada na base de dados do PROIN – Projeto Integrado Arquivo Público do Estado de São Paulo e Universidade de São Paulo<sup>53</sup>. Como anteriormente citado, Kossoy (2014) aponta a presença de duas realidades na fotografia; a realidade do instante fotográfico (primeira realidade) e a realidade do documento (segunda realidade). Tanto o documentalista como o pesquisador, considerados por Kossoy (2014, p. 132) “leitores e tradutores da imagem fotográfica”, lidam com a segunda realidade, a realidade do documento fotográfico, porém, todos os fatores que combinados propiciaram a criação da imagem e estão presentes na primeira realidade, isto é, os “elementos constitutivos” (assunto, fotógrafo e tecnologia) e as “coordenadas de situação” (espaço e tempo), também deverão ser considerados na análise da fotografia, como se verá adiante.

A proposição teórica de Boris Kossoy sobre a fotografia parte do princípio que, mesmo sendo produto de uma máquina, a fotografia é essencialmente o resultado de um processo de criação comandado pelo fotógrafo: “Toda fotografia tem sua origem a partir do desejo de um indivíduo que se viu motivado a congelar em imagem um aspecto dado do real, em determinado lugar e época” (KOSSOY, 2014, p.40). Nesse processo de criação três fatores estarão sempre presentes: o homem,

---

<sup>52</sup> No momento da elaboração deste capítulo, o website da Coleção Pirelli-Masp de Fotografia encontrava-se inacessível. Disponível em: <https://coleccionpirellimasp.art.br/>. Acesso em 25 set. 2020.

<sup>53</sup> Disponível em: <http://www.usp.br/proin/inventario/detalhe-iconografia.php?idFotografia=181>. Acesso em: 06 out. 2020. O PROIN foi um projeto executado por pesquisadores do Departamento de História da Universidade de São Paulo em integração com o Arquivo Público do Estado de São Paulo, que atuou na pesquisa, organização e disponibilização de fichas e prontuários do fundo DEOPS-SP (Departamento Estadual de Ordem Política e Social).

ou seja, o fotógrafo, o tema e a técnica; esses fatores são denominados por Kossoy como “elementos constitutivos” da fotografia, e formam parte do processo fotográfico em conjunto com as “coordenadas de situação”, isto é, o espaço e o tempo nos quais a fotografia foi realizada (KOSSOY, 2014, p.41). No quadro abaixo temos a síntese de Kossoy (2014) para o processo fotográfico:

**Quadro 7:** Formulação-síntese do processo fotográfico

ASSUNTO/FOTÓGRAFO/TECNOLOGIA elementos constitutivos	=	FOTOGRAFIA produto final
ESPAÇO E TEMPO coordenadas de situação		

**Fonte:** KOSSOY (2014, p. 41).

Dessa maneira, em todo e qualquer processo fotográfico os “elementos constitutivos” e as “coordenadas de situação” estarão sempre presentes. Cabe ao processo de análise de fotografias, seja ele com fins documentários ou históricos, identificar esses elementos e coordenadas da maneira que se apresentam no quadro a seguir.

**Quadro 8:** Elementos constitutivos, coordenadas de situação e produto final

<i>Elementos constitutivos</i>	
ASSUNTO	tema escolhido, o referente, fragmento do mundo exterior.
FOTÓGRAFO	autor do registro, agente e personagem do processo.
TECNOLOGIA	materiais fotossensíveis, equipamentos e técnicas empregados para a obtenção do registro, diretamente pela ação da luz.
<i>Coordenadas de situação</i>	
ESPAÇO	geográfico, local onde se deu o registro.

TEMPO	cronológico, época, data, momento em que se deu o registro.
<i>Produto final</i>	
FOTOGRAFIA	a imagem, registro visual fixo de um fragmento do mundo exterior, conjunto dos elementos icônicos que compõem o conteúdo: as informações de diferentes naturezas nele gravadas.

**Fonte:** KOSSOY (2014, p. 42-43).

Kossoy (2014, p. 80) propõe a realização da análise técnica-iconográfica<sup>54</sup>, onde o método da “crítica externa”, isto é, a utilização de fontes de informação extrínsecas à fotografia, é empregado com o objetivo de entender o documento fotográfico em suas características técnicas e descritivas. Outro ponto a ser levantado nessa análise é a “procedência e trajetória do documento fotográfico”, onde são considerados o momento de criação da fotografia e a sua trajetória em acervos institucionais ou em coleções particulares, por exemplo.

A “crítica externa” envolve o emprego de fontes diversificadas, assim Kossoy (2014) aponta a necessidade de ampliação da pesquisa em outras fontes, além da própria imagem fotográfica, que indiquem aspectos da biografia do fotógrafo e dos recursos técnicos utilizados na época de produção da fotografia. Tais fontes são divididas pelo autor em fontes escritas, iconográficas, orais e objetos. Interessa-nos que tais fontes documentais localizam-se, muitas vezes, nas mesmas instituições onde são preservadas as fotografias, sendo assim, muito solicitadas pelos usuários. Ademais, essas fontes também poderão ser empregadas na análise fotográfica com fins documentários, pois a identificação de dados e informações que não estejam vinculados exclusivamente ao assunto fotografado não é automática e demanda um trabalho de pesquisa que contemple a consulta à fontes diversas e a comparação com outras fotografias, inclusive de outros acervos.

Somente pelo contínuo cruzamento das informações existentes (implícitas e explícitas) nos caracteres externos e internos do objeto-imagem poder-se-á determinar com precisão os componentes do processo que geraram essa fonte histórica. Qualquer que seja a fotografia a ser submetida ao exame técnico-iconográfico, a inter-

<sup>54</sup> Kossoy (2014) utiliza-se do conceito de análise iconográfica desenvolvido por Erwin Panofsky (1991).

relação entre os caracteres externos e internos deve ser constantemente realizada (KOSSOY, 2014, p. 93-94).

A metodologia de Kossoy (2014, p. 82, grifo do autor) possui uma dupla linha de investigação: a primeira concentra-se “no processo que gerou o *artefato*, momento em que procuramos determinar seus elementos constitutivos e suas coordenadas de situação”. A segunda linha de investigação foca-se na “determinação dos elementos icônicos que compõem o *registro visual*, o conteúdo da representação” (KOSSOY, 2014, p. 82, grifo do autor).

Kossoy (2014, p. 83) propõe que, para fins didáticos, as análises técnica e iconográfica sejam diferenciadas. O objeto da análise técnica é o artefato fotográfico, e nela são identificadas “o conjunto de informações de ordem técnica que caracterizam a configuração material do documento”. Já a análise iconográfica se deterá no registro visual, e “o conjunto de informações visuais que compõe o conteúdo do documento” são o seu objeto. Essa separação é apenas didática, pois, segundo o autor, as análises técnica e iconográfica são realizadas simultaneamente e compõem a análise técnica-iconográfica<sup>55</sup>.

A análise iconográfica tem o intuito de detalhar sistematicamente e inventariar o conteúdo da imagem em seus elementos icônicos formativos; o aspecto literal e descritivo prevalece, o assunto registrado é perfeitamente situado no espaço e no tempo, além de corretamente identificado (KOSSOY, 2014, p. 109).

O método empregado por Kossoy (2014) foca-se na análise de fotografias originais<sup>56</sup>, por considerar que as características próprias do artefato fotográfico original trazem consigo elementos que auxiliam na determinação de seu processo de produção. O reconhecimento da técnica e do processo empregados na realização da fotografia permitem, por exemplo, identificar a época de produção de

---

<sup>55</sup> Apesar de não integrar o escopo deste trabalho, acreditamos ser relevante apresentar, em linhas gerais, alguns aspectos da interpretação iconológica propostos por Kossoy (2014). Assim como a análise iconográfica, a interpretação iconológica baseia-se nos níveis de significado da imagem desenvolvidos por Erwin Panofsky (1991), ela seria o próximo passo, após a análise iconográfica, na busca pelo significado da imagem fotográfica. Na interpretação iconológica busca-se pelo significado intrínseco à fotografia. Para tanto, a identificação dos elementos icônicos e técnicos da imagem não é suficiente, é necessário situar a fotografia em sua “primeira realidade”, a realidade da tomada da imagem, compreender as intenções do fotógrafo ao definir determinado recorte no tempo-espaço e identificar as sucessivas manipulações, estéticas e discursivas, empreendidas à fotografia. A interpretação iconológica favorece que o entendimento sobre a fotografia vá além da ingênua credulidade na verdade fotográfica.

<sup>56</sup> “temos tratado primordialmente do documento fotográfico de base química cuja procedência é passível de verificação e cujas informações permitem um controle razoável em termos de autenticidade e fidedignidade” (KOSSOY, 2014, p. 102).



certa fotografia, ou grupo de fotografias, quando essa não é fornecida por marcações pré-existentes, pois “A evolução dos processos fotográficos impôs, identicamente, padrões formais típicos ao produto fotográfico como um todo” (KOSSOY, 2014, p. 88). Ademais, o conteúdo da imagem fotográfica também fornece elementos onde poderão ser reconhecidos, além da data, o local de produção da fotografia. Kossoy (2014, p. 92) afirma que é necessário:

examinar cuidadosamente as imagens em busca de informações escritas, tais como: nomes de ruas, placas comerciais nas fachadas das lojas, numeração dos prédios, cartazes afixados nas paredes anunciando algum acontecimento, como por exemplo a estreia de alguma companhia teatral.

A autoria da fotografia, quando desconhecida ou não identificada em marcações, é outra informação que poderá ser identificada com a observação do conteúdo da imagem e da técnica fotográfica. Ao identificar a época e o local de produção, e havendo o conhecimento sobre o processo empregado e sobre as características expressivas da imagem, é possível reconhecer a autoria de uma fotografia, visto que os fotógrafos costumam produzir em locais determinados e sua produção ocorre em época também determinada. Além disso, as características de estilo, próprias de certos fotógrafos, também podem auxiliar na atribuição da autoria. Tal processo demanda, porém, conhecimento aprofundado acerca da história da fotografia, da técnica fotográfica e dos estilos dos fotógrafos, além do domínio da consulta às fontes e ferramentas de pesquisa, tais como dicionários especializados e bases de dados diversas.

Como já colocado, a coleta de informação proposta por Kossoy (2014) parte do contato direto com o artefato fotográfico original, isto é, a fotografia “tal como nos veio do passado do ponto de vista material” (KOSSOY, 2014, p. 101). Mas, o autor indica a possibilidade, comum em diversos acervos, do contato ser realizado por meio de reproduções<sup>57</sup>. É possível encontrar uma variada gama de técnicas

---

<sup>57</sup> “A fotografia é uma representação plástica (forma de expressão visual) indivisivelmente incorporada ao seu suporte e resultante dos procedimentos tecnológicos que a materializaram. Uma fotografia original é, assim, um *objeto-imagem*: um *artefato* no qual se pode detectar em sua estrutura as características técnicas típicas da época em que foi produzido. Um original fotográfico é uma fonte primária. Já em uma reprodução (que, por definição, pressupõe-se integral), seja ela fotográfica, impressa, realizada em períodos posteriores, serão detectadas, obviamente, outras características que diferem, na sua estrutura, do artefato original de época. Uma reprodução fotográfica – qualquer que seja seu conteúdo – remete a um objeto-imagem de segunda geração, mesmo que sejam empregados em sua confecção procedimentos tecnológicos análogos aos da época em que a foto foi tomada. Uma reprodução é, pois, uma fonte secundária” (KOSSOY, 2014, p. 45).

empregadas na reprodução de uma fotografia original. Verifica-se, por exemplo, a existência de reproduções fotográficas (cópias ampliadas, negativos ou diapositivos), isto é, reproduções onde se utilizou a própria técnica fotográfica para a reprodução do original. Também é comum a utilização de processos gráficos para a reprodução fotográfica, como a fototipia e o meio tom, os processos gráficos estão presentes principalmente em publicações impressas como livros, catálogos, jornais e revistas. No caso dos museus, nas últimas duas décadas, os processos analógicos de reprodução foram substituídos pelos processos digitais, dessa forma, as fotografias originais foram digitalizadas e é recorrente o uso de reproduções digitais para a ampliação do acesso aos acervos e no tratamento documental de fotografias<sup>58</sup>. Como, para Kossoy (2014), as características técnicas da imagem fotográfica estão relacionadas à sua constituição material, a análise de reproduções fotográficas estará focada, principalmente, no conteúdo da imagem.

Para registrar o conteúdo da imagem, Kossoy (2014) propõe a realização de inventários temáticos que abranjam a totalidade de temas existentes em uma fotografia. Esse inventário é realizado a partir de três categorias temáticas: a espacial, a cultural e a presencial. A análise das fotografias a partir dessas categorias proporcionará a escolha dos termos descritores utilizados na indexação das imagens. Kossoy (2014, p. 105, grifo do autor) identifica as categorias temáticas da seguinte maneira:

- 1) A categoria espacial refere-se às características da *tomada do registro* (externa ou interna) em função da situação/ocorrência do tema, e ao *local* em que o mesmo se encontra (geografia);
- 2) A categoria cultural abrange informações de conhecimento (acumuladas pela cultura) acerca do contexto e das particularidades do tema registrado, em seu objeto principal e em seus objetos secundários;
- 3) A categoria presencial refere-se ao registro fotográfico propriamente dito, isto é, ao que está gravado dentro dos limites da imagem: o iconográfico. Seus descritores devem trazer informações específicas ao tema representado na sua concretude sendo, portanto, de *ordem física*.

---

<sup>58</sup> Kossoy (2014) aponta a ausência de fidedignidade com o original como o principal problema das reproduções digitais. Acreditamos, porém, que apesar de esta ser uma questão essencial a ser levantada nas discussões e estudos sobre a digitalização de acervos fotográficos, ela não se restringe a reprodução digital, e se apresenta também nos processos analógicos de reprodução de fotografias. Um exemplo é a utilização de processos em preto e branco para a reprodução fotográfica de imagens coloridas.

A fim de sistematizar a coleta de dados realizada na análise técnica-íconográfica, Kossoy (2014) sugere quatro roteiros de pesquisa, cada um deles direcionado a dado “elemento constitutivo” da fotografia – assunto, fotógrafo ou técnica<sup>59</sup> – e à identidade do documento, sua identificação institucional e administrativa. Destaca-se a afirmação do autor sobre as informações a respeito das “coordenadas de situação” (espaço e tempo/data e local); para Kossoy, tais informações estarão sempre explícita ou implicitamente presentes no documento fotográfico, portanto, seu registro não depende dos roteiros de pesquisa.

O primeiro roteiro, descrito no Quadro 09, refere-se às características institucionais do documento fotográfico. Ele apresenta um elenco de questões a serem respondidas e registradas em um sistema que contemple as informações administrativas da fotografia (procedência, forma e data de aquisição), sua identificação em relação ao restante do acervo (numeração, título e localização física), além de registros sobre seu estado de conservação. Apesar de indispensáveis à gestão de acervos institucionais, há dúvidas se tais características se aplicam à análise técnica-íconográfica proposta por Kossoy (2014), com exceção das informações sobre a procedência e a forma de aquisição, que auxiliam a traçar a biografia da fotografia.

**Quadro 9:** Roteiro I - sistematização de informações referentes à identidade do documento fotográfico

IDENTIDADE DO DOCUMENTO + CARACTERÍSTICAS INDIVIDUAIS (Registro, localização física, procedência, conservação)
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Identificação               <ol style="list-style-type: none"> <li>1.1 Nº de tomo ou registro, nomes, títulos e demais elementos relativos à identificação do documento</li> </ol> </li> <li>2. Localização física do documento               <ol style="list-style-type: none"> <li>2.1 Localização do documento na instituição</li> </ol> </li> <li>3. Procedência               <ol style="list-style-type: none"> <li>3.1 Origem da aquisição (de quem foi adquirido?);</li> <li>3.2 Tipo de aquisição (compra, permuta, doação, empréstimo, outras), data e demais detalhes, em se tratando de instituição pública, especificar o</li> </ol> </li> </ol>

<sup>59</sup> Deve-se ter em mente que, no caso das reproduções, Kossoy (2014) não considera as informações sobre a técnica fotográfica relevantes.

número de processo e demais detalhes, se forem importantes para a elucidação da história do documento

3.3 Foi adquirido juntamente com outros documentos?

3.4 É peça avulsa ou faz parte de um conjunto de fotos?

3.5 Se o documento fotográfico for parte integrante de um álbum ou de uma publicação – em que foram utilizadas cópias fotográficas originais ou reproduções sob diferentes meios, a título de ilustração – é necessário recuperar os dados bibliográficos

3.6 Demais informações sobre a procedência

#### 4. Conservação

4.1 Estado atual de conservação

4.2 Condições físicas em que se acha armazenado (pasta, envelope, arquivo de madeira, metal, etc.)

4.3 Condições ambientais em que se acha armazenado (local climatizado segundo as normas ou sem nenhuma climatização)

**Fonte:** Kossoy (2014, p. 96-97).

O roteiro seguinte, apresentado no Quadro 10, elabora os procedimentos empregados na identificação do assunto da imagem fotográfica. O primeiro ponto a ser destacado relaciona-se às “coordenadas de situação”, o tempo e o espaço de criação da imagem fotográfica; Kossoy afirma que tais informações estão “evidenciadas no documento”, assim o roteiro não apresenta um parâmetro específico para a obtenção dessas informações, bem como não há indicações sobre a maneira como deverão ser registradas. Como anteriormente apresentado, as evidências presentes no documento fotográfico que indicam as “coordenadas de situação” do documento fotográfico são tratadas por Kossoy em outros pontos de seu texto, onde o autor esclarece que as informações sobre o espaço e o tempo de produção da imagem podem ser obtidas por meio do entendimento sobre a técnica fotográfica, da observação de elementos formadores do conteúdo específico da imagem, como determinadas paisagens urbanas e suas sinalizações, objetos e vestimentas característicos de uma localidade e de uma época, e personalidades retratadas, e do reconhecimento da autoria da imagem. É por esse motivo que os dados sobre o espaço e o tempo perpassam os roteiros referentes ao tema, à autoria e à técnica.

O Roteiro II apresenta alguns procedimentos para a realização do inventário temático descrito anteriormente. Como já colocado, Kossoy indica três categorias temáticas a partir das quais o inventário temático deverá ser elaborado; a categoria espacial, a cultural e a presencial. Segundo o Roteiro II, os dados referentes a essas categorias devem ser coletados a partir da “referência visual do documento”, isto é, a partir de todo o conteúdo visual implicitamente presente na fotografia, e das anotações registradas na fotografia original. Tais dados originarão os descritores de conteúdo e a descrição temática.

**Quadro 10:** Roteiro II - sistematização de informações referentes ao assunto

INFORMAÇÕES REFERENTES AO ASSUNTO (Tema representado na imagem fotográfica)
<p>[As informações concernentes às coordenadas de situação (ESPAÇO, local onde se deu o registro, e TEMPO, data, época em que se deu o registro) estão implícita ou explicitamente evidenciadas no documento.]</p> <p>Arrolamento sistematizado dos elementos icônicos que compõem o conteúdo da imagem, visando à recuperação de informações múltiplas de cada elemento em particular (pesquisa iconográfica e histórica: levantamento junto às mais diversificadas fontes), considerando inclusive os títulos e/ou legendas impressas ou manuscritas referentes à identificação do ASSUNTO.</p> <p>Sugerimos os seguintes procedimentos para o estudo da imagem:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Referência visual do documento <ul style="list-style-type: none"> <li>Útil enquanto instrumento de trabalho ao longo de toda a pesquisa, daí a necessidade de reprodução do documento-matriz – frente e verso se for o caso (reprodução em diferentes processos e suportes, conforme a necessidade; fotografia, meios eletrônicos, etc.);</li> </ul> </li> <li>2. Descritores de conteúdo [Palavras-Chave – Inventário Temático] <ul style="list-style-type: none"> <li>Atribuição de palavras-chave direta e/ou indiretamente relacionadas ao conteúdo;</li> </ul> </li> <li>3. Anotações no Documento Matriz <ul style="list-style-type: none"> <li>Observar eventuais anotações como, por exemplo: notas marginais, comentários, dedicatória, data e local, e outras informações anotadas; podem se tratar de importantes indícios para a identificação do documento</li> </ul> </li> </ol>

como um todo ou da imagem em particular;

4. Descrição concisa do Tema

Descrição precisa e concisa do conteúdo da imagem.

**Fonte:** Kossoy (2014, p. 97).

Para Kossoy os elementos constitutivos do documento fotográfico são formados por componentes materiais, isto é a tecnologia empregada na realização da fotografia, e por componentes imateriais, geralmente relacionados aos filtros culturais e sociais nos quais o fotógrafo encontra-se inserido e ao repertório pessoal desse mesmo fotógrafo. Contudo, na produção de uma fotografia, os componentes de ordem imaterial sobrepõem-se aos elementos materiais, visto que são os filtros sociais, culturais e psicológicos do fotógrafo que propiciam e dão complexidade ao seu “processo de criação” (KOSSOY, 2016, p. 29, grifo do autor).

Seja em função de um desejo individual de expressão de seu autor, seja de comissionamentos específicos que visam uma determinada *aplicação* (científica, comercial, educacional, policial, jornalística, etc.) existe sempre uma *motivação* interior ou exterior, pessoal ou profissional, para a criação de uma fotografia e aí reside a primeira opção do fotógrafo, quando este *seleciona o assunto* em função de uma determinada *finalidade/intencionalidade*. Esta motivação influirá decisivamente na *concepção e construção* da imagem final.

Uma fotografia é, portanto, o resultado de um processo de criação, processo esse capitaneado pelo fotógrafo, e que se inicia com a motivação; o fotógrafo é motivado a produzir uma imagem por meio da fotografia. A partir da motivação se dá uma série de seleções, também realizadas pelo fotógrafo: a seleção do assunto a ser fotografado; a seleção dos equipamentos empregados; a seleção do enquadramento utilizado para captar o assunto; a seleção do momento, do instante no qual o obturador é pressionado; a seleção dos recursos utilizados na pós-produção da imagem (KOSSOY, 2016). São a essas concepções, presentes na teoria de Boris Kossoy, que poderemos atribuir o destaque dado à autoria na metodologia de análise de fotografias desenvolvida por Kossoy. Para Kossoy, a “imagem fotográfica é antes de tudo uma *representação a partir do real* segundo o olhar e a ideologia de seu autor” (KOSSOY, 2016, p. 32, grifo do autor), o processo de criação de uma imagem fotográfica é construído sobretudo por seu autor.

As possibilidades de o fotógrafo interferir na imagem – e, portanto, na configuração própria do assunto no contexto da realidade – existem desde a invenção da fotografia. Dramatizando ou valorizando

esteticamente os cenários, deformando a aparência de seus retratados, alterando o realismo físico da natureza e das coisas, omitindo ou introduzindo detalhes, o fotógrafo sempre manipulou seus temas de alguma forma [...] Entre o assunto e sua representação ocorrem uma sucessão de interferências ao nível da expressão que alteram a informação primeira (KOSSOY, 2016, p. 32).

Isso posto, concluímos que as informações sobre o autor da imagem são essenciais para sua análise. No Roteiro III, exposto no quadro abaixo, Kossoy demonstra principalmente como atribuir autoria à uma imagem cujo autor seja desconhecido. Chama a atenção nesse roteiro a característica de estilo do fotógrafo; já tratamos neste texto do elemento estilo como um fator para a identificação e atribuição de autoria, porém, tratamos também do estilo como conteúdo expressivo da fotografia, ou seja, como um elemento integrante da Dimensão Expressiva da imagem fotográfica, defendido por Miriam Paula Manini (2002) como essencial para sua análise formal.

**Quadro 11:** Roteiro III - sistematização de informações referentes ao fotógrafo

INFORMAÇÕES REFERENTES AO FOTÓGRAFO (Autor do registro)
<p>[As informações concernentes às coordenadas de situação (ESPAÇO, local onde se deu o registro, e TEMPO, data, época em que se deu o registro) estão implícita ou explicitamente evidenciadas no documento.]</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. FOTÓGRAFO (e/ou estabelecimento) autor do registro             <ol style="list-style-type: none"> <li>1.1 Endereço(s) do fotógrafo e/ou estabelecimento (se o endereço não constar no Documento, pode o mesmo ser determinado pela pesquisa relativa à época em que o fotógrafo atuou no local em que a foto foi produzida);</li> </ol> </li> <li>2. Autoria por atribuição (no caso de não se achar inscrito o nome do fotógrafo ou estabelecimento fotográfico o documento em estudo, verificar algum indício que possa mostrar-se revelador através do estudo comparativo com outras fotografias cuja autoria é conhecida; as informações obtidas conforme o roteiro abaixo poderão fornecer pistas para a determinação da autoria);             <ol style="list-style-type: none"> <li>2.1 Tipo de montagem da fotografia;</li> </ol> </li> </ol>

- 2.2 Cenários de estúdio no caso de retratos (verificação do mobiliário e das peças que compõem a decoração: mesas, cadeiras, colunas, cortinas, cenários pintados de fundo e demais elementos);
- 2.3 Características de estilo (verificação de alguma particularidade na tomada do registro – composição, iluminação, ângulo de tomada etc. – que se assemelha ou lembre a obra de algum fotógrafo cuja autoria é conhecida);
- 2.4 Fotógrafos atuantes no local à época em que a fotografia foi produzida (este levantamento, associado às informações dos subitens anteriores, poderá levar, por eliminação, ao fotógrafo cuja autoria pretendemos atribuir);
- 2.5 Pistas que levem à determinação do contratante do serviço fotográfico.

**Fonte:** Kossoy (2014, p. 99-100).

Temos no Quadro 12 o Roteiro IV, referente à técnica fotográfica. Esse roteiro é direcionado apenas às fotografias originais, já que para Kossoy as reproduções de originais fotográficos são fontes secundárias para a pesquisa, onde a informação sobre a técnica não é relevante para sua identificação e caracterização. No caso de Kossoy, as informações relacionadas à técnica fotográfica são essencialmente materiais, e o conteúdo expressivo da imagem, ligado às suas características formais imateriais, são associados à autoria da imagem.

**Quadro 12:** Roteiro IV: sistematização de informações referentes à tecnologia

INFORMAÇÕES REFERENTES À TECNOLOGIA (Processos e técnicas empregados na elaboração da fotografia, incluindo detalhes de acabamento e características físicas)
[As informações concernentes às coordenadas de situação (ESPAÇO, local onde se deu o registro, e TEMPO, data, época em que se deu o registro) estão implícita ou explicitamente evidenciadas no documento.]
1. Quando se tratar de um <i>original fotográfico de época</i>
1.1 Equipamento utilizado (tipo de câmera, modelo, objetiva, acessórios diversos etc.)
1.2 Natureza do original (negativo ou positivo)



- 1.3 Suporte da superfície fotossensível (metal, vidro, papel, outros materiais)
- 1.4 Processo fotográfico empregado (daguerreótipo; calótipo; ferrótipo; negativo em chapa de vidro: base de albúmen, colódio úmido ou seco, gelatina; negativo filme: nitrato celulose, filme de segurança, poliéster; positivo em papel: base de albúmen, carbono, gelatina, platina, outros materiais)
- 1.5 Textura da superfície do papel fotográfico (mate, semi-mate, seda, brilhante outros)
- 1.6 Tonalidade (sépia, marrom, arroxeadada, preto e branco, cores; viragens em diferentes cores; aplicação manual de cores)
- 1.7 Formato da imagem (altura x largura, em centímetros)
- 1.8 Características da montagem: materiais, adornos e formato do produto final (tipo de estojo e demais detalhes de acabamento no caso de daguerreótipos e ambrótipos; *passé-partout* de cópias fotográficas: desenho e cor; acabamento de *cartes-de-visite* e *cabinet-portraits*, etc.)

**Fonte:** Kossoy (2014, p. 100-101).

As duas metodologias de análise de fotografias discutidas neste capítulo diferenciam-se em seus procedimentos e em seus propósitos; Manini (2002) propõe uma grade para a Análise Documentária de fotografias com a inclusão da Dimensão Expressiva da imagem fotográfica, o que significa incluir a especificidade da fotografia em sua descrição e indexação; já a análise técnica-iconográfica de Kossoy (2014) indica parâmetros para a utilização de fotografias como fonte para a pesquisa histórica, para tanto parte de algumas considerações teóricas também específicas à fotografia. Porém, apesar de possuírem objetivos diferentes, as duas metodologias admitem a necessidade de nos atentarmos para as características inerentes à fotografia ao executar sua análise, seja qual for a finalidade dessa análise. Além do mais, as duas metodologias mostraram-se complementares, já que Manini foca-se na representação temática do documento fotográfico, enquanto Kossoy aproxima-se da representação descritiva, considerando também a análise de assuntos da imagem fotográfica.

Tendo em vista as considerações de Maimone, Silveira e Tálamo (2011) compreende-se que a representação descritiva e a representação temática são subdivisões da representação da informação, e cada uma delas lida com um aspecto do tratamento documental: a representação descritiva trata das características individuais e específicas do documento, como aquelas relacionadas à sua produção, e auxilia na classificação e na organização de grupos documentais possuidores de características comuns; a representação temática trata os assuntos do documento, ou seja, o seu conteúdo temático, ela também é ferramenta de classificação e de organização de conjuntos de documentos. Os dois tipos de representação da informação são responsáveis por proporcionar pontos de acesso da informação representada, tornando assim os documentos passíveis de recuperação pelo usuário. As autoras citadas explicam que a representação descritiva e a representação temática são complementares, e sua segmentação advém de uma necessidade didática relacionada à aprendizagem, pois “cada qual requer conhecimentos específicos, mas é necessário entendê-las em seu contexto amplo para que a representação da informação seja plena” (p. 28).

Isto posto, enfatizamos mais uma vez a complementaridade das metodologias de análise discutidas, e indicamos que sua utilização em conjunto poderá ampliar as possibilidades já oferecidas por padrões de metadados descritivos desenvolvidos para a catalogação de fotografias, como é o caso do SEPIADES (SEPIA Data Element Set)<sup>60</sup>, ou mesmo auxiliar o registro de informações em sistemas criados a partir desses padrões. Consideramos que a representação da informação resultante da combinação de tais análises poderá ampliar as possibilidades de acesso qualificado às coleções fotográficas preservadas em museus de arte.

---

<sup>60</sup> Conjunto de metadados descritivos organizado hierarquicamente e desenvolvido para a catalogação de fotografias. Sua produção ocorreu no âmbito do SEPIA (Safeguarding European Photographic Images for Access), projeto para a preservação e a digitalização de coleções de fotografias dos países da União Europeia realizado entre os anos de 1999 a 2003 (SEPIADES, 2003).

## 6 A REPRESENTAÇÃO DA INFORMAÇÃO NOS WEBSITES DO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND E DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

A museóloga Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (2010) definiu o museu de maneira abrangente, relacionando-o ao seu meio social e ao seu tempo. Guarnieri parte do princípio da relação do museu com a humanidade, entendida como agente histórico, para indicar as modificações as quais o museu encarará para se adaptar a contemporaneidade. Essas modificações estão relacionadas principalmente à comunicação museológica, ou seja, ao acesso público às coleções dos museus.

O museu é um registro de aspectos da trajetória do Homem, personagem e agente da História. Essa é sua tarefa principal, sua finalidade, que permanece imutável. O que variará no Museu são os seus aspectos de comunicação, adaptados ao Homem de sua época; assim, o Museu será variável, quanto à sua forma e aos seus meios, de acordo, com a sociedade (GUARNIERI, 2010, p.77).

O desenvolvimento de tecnologias da informação e da comunicação, como explicado por Castells (1999), é promotor de uma nova revolução tecnológica que está em curso e possui a mesma importância que os combustíveis fósseis e a eletricidade tiveram em revoluções tecnológicas anteriores. Pode-se dizer que as revoluções dos séculos XVIII e XIX foram tecnológicas e industriais, ao passo que a revolução pela qual passamos é tecnológica e comunicacional. Como afirmam Kranzberg e Pursell<sup>61</sup> (1967, apud CASTELLS, 1999, p. 68) uma das características das revoluções tecnológicas é justamente sua "penetrabilidade, ou seja, sua penetração em todos os domínios da atividade humana, não como fonte exógena de impacto, mas como tecido em que essa atividade é exercida". Dessa forma, o domínio das artes, da cultura, e, portanto, dos museus também é penetrado por essa nova revolução tecnológica.

Considerando os museus como resultado da interação entre o ser humano, sua época e seu meio, e tendo em vista a penetrabilidade da revolução tecnológica em curso, podemos afirmar que os processos de preservação de acervos alteraram-se significativamente com a expansão de instrumentos de trabalho desenvolvidos digitalmente. A conservação ainda lida com a manutenção da integridade físico-química de objetos e obras, porém dispõe agora de softwares que auxiliam no

---

<sup>61</sup> KRANZBERG, Melvin e PURSELL, Carroll W. **Technology in Western Civilization**. New York: Oxford University Press, 1967.

controle dos ambientes de guarda, de dispositivos conectados em rede que facilitam a prevenção e o controle de incêndios, e de tecnologias que possibilitam a identificação de intervenções em obras por meio do uso da radiação infravermelha e de raios x. A documentação museológica, isto é, a catalogação, a descrição e a indexação, possui os mesmos objetivos e metodologias anteriores à informatização, porém o uso de sistemas integrados e em rede facilitou a troca de informações entre os profissionais e entre as instituições e o público. Soma-se a essa realidade a digitalização, entendida como o procedimento de reprodução que ao utilizar a fotografia digital ou diferentes tipos de scanners gera imagens de objetos, obras e documentos. A digitalização trouxe um novo paradigma aos técnicos e gestores, pois além de lidar com os aspectos físicos inerentes aos diferentes tipos de materiais sob a custódia dos museus, as instituições precisaram adaptar-se aos atributos dos representantes digitais de seus acervos.

Porém, como afirma Guarnieri (2010) é na comunicação museológica, ou seja, no acesso público aos acervos, que as tecnologias da informação e da comunicação proporcionaram maiores mudanças. É comum a discussão sobre o momento pós custodial pelo qual os museus passam, essas instituições encontram-se em uma fase em que a importância dada à conservação física de seus acervos foi adicionada a necessidade de comunicá-los ao público. O acesso e a difusão não se restringem mais às obras em exposição, que costumam ser minoria frente a totalidade dos acervos, eles atingem também as peças em reserva técnica. As imagens geradas pela digitalização podem alcançar níveis de resolução que permitem a visualização de detalhes pouco perceptíveis durante as visitas às exposições, além de tal tecnologia favorecer pesquisadores que dependem do acesso diferenciado às obras para a realização de seus trabalhos. A ampliação do acesso possibilitada pela digitalização é ainda maior com a disponibilização online desses acervos, para isso foram criados ambientes digitais, localizados nos websites dos museus, que permitem a visualização da reprodução digital das obras assim como a consulta às suas informações. Contudo, vale destacar que a informatização da documentação de acervos, assim como a digitalização de peças, obras e documentos, apesar dos avanços recentes, ainda é muito incipiente entre os museus brasileiros<sup>62</sup>, visto que não há recursos humanos e orçamentários para a atualização tecnológica de práticas e procedimentos

---

<sup>62</sup> O Instituto Brasileiro de Museus (2011) informa que os softwares de catalogação são os meios menos utilizados para o registro de acervos nos museus brasileiros.

de preservação e comunicação museológica, assim sendo, a disponibilização online dos acervos museológicos no Brasil encontra-se restrita à poucas e determinadas instituições.

Neste capítulo são desenvolvidos os estudos sobre a representação temática e descritiva da informação relacionada às coleções fotográficas do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Tendo em consideração que tais instituições digitalizam as fotografias pertencentes aos seus acervos e difundem as imagens geradas pela digitalização em seus websites, estudaremos os textos escritos que acompanham tais imagens digitais com o objetivo de verificar se esses textos refletem as necessidades apontadas nas metodologias desenvolvidas por Manini (2002) e Kossoy (2014).

### **6.1 Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e sua coleção de fotografias: estudo da representação da informação no website do Museu**

Os interessados em conhecer e consultar o acervo do MASP encontram no website da instituição um instrumento de pesquisa onde é possível acessar, além de informações sobre a obra consultada, a imagem digitalizada de tal obra. O acesso a esse instrumento de pesquisa ocorre por meio da página “Pesquise no acervo”<sup>63</sup>. Vale ressaltar que o website do MASP foi totalmente reformulado em 2017, ocasião na qual ocorreu a integração entre o sistema de gestão do acervo e o novo website (MASP, 2017).

A página “Pesquise no acervo” destaca como principais filtros para a recuperação da informação o nome do artista e o título da obra. É possível refinar essa busca pelo ano de produção da obra, nesse caso o usuário poderá escolher a data inicial em uma lista formada por diversas datas, apresentadas em ordem decrescente entre o ano 2019 e o ano 140, e a data final em outra lista, também em ordem decrescente e iniciada em 2010 e finalizada no ano 200. O terceiro filtro disponível refere-se à categoria da obra. Nesse caso, para realizar sua busca o usuário poderá escolher entre uma das cinquenta e sete opções, incluindo a opção “Todas as categorias”. A lista disponível no website do Museu, reproduzida no quadro abaixo, inclui uma gama ampla de categorias possivelmente utilizadas para a

---

<sup>63</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/busca#collections>. Acesso em 11 out. 2020.

classificação do acervo, tais categorias vão de termos gerais, como “Fotografia”, “Pintura” e “Desenho”, a específicos, tais como, “Calça”, “Copo” e “Boneco”.

**Quadro 13** - Categorias de acervo elencadas no website do MASP

Fotografia	Gravura	Pintura tumular
Pintura	Álbum	Porta perfume
Instalação	Colagem	Concha
Vídeo	Radiografia	Cálice
Assemblage	Vestido	Copo
Cartaz	Macacão	Capa de livro
Desenho	Traje	Relicário
Escultura	Tecido	Fragmento
Instalação / Performance	Casaco	Máscara
Díptico (fotografia)	Túnica	Cantil
Múltiplo (fotografia)	Blusa Garrafa	Boneco
Tríptico (fotografia)	Calça	Tríptico (pintura)
Adesivo autocolante	Shorts	Assemblage / Relógio de pulso
Instalação	Tapeçaria	Prato
Luminária	Vaso	Frasco
Cartão postal	Caderno de desenhos	Álbum de gravuras
Sacola	Jarro	
Díptico (cartaz)	Fivela de arreio	
Recorte de jornal	Estatueta	
Díptico (pintura)	Sarcófago	

**Fonte:** elaborado pela autora, 2020.

Como é possível observar no Quadro 13, o termo “Fotografia” apresenta-se em quatro entradas distintas: como um termo único ou como qualificador dos termos Díptico”, “Múltiplo” e “Tríptico”. Porém ao realizar a busca selecionando-se as categorias “Díptico (fotografia)”<sup>64</sup>, “Múltiplo (fotografia)”<sup>65</sup> ou “Tríptico (fotografia)”<sup>66</sup>

<sup>64</sup> Disponível em <https://masp.org.br/acervo/busca?author=&category=D%C3%ADptico#collections>. Acesso em 11 out. 2020.

<sup>65</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/busca?author=&category=M%C3%BAltiplo#collections>. Acesso em 11 out. 2020.

nenhum resultado é apresentado. A ausência de resultados após a aplicação de filtros disponibilizados pelo próprio Museu pode ser decorrente da normatização e migração de dados relacionados ao acervo museológico para um novo software, o *In Arte*, em curso desde 2017 (MASP, 2017; MASP 2018; MASP 2019).

O *In Arte* é um software para a gestão e a catalogação de coleções de obras de arte desenvolvido pela empresa portuguesa *Sistemas do Futuro*. Segundo os desenvolvedores, o *In Arte* foi estruturado a partir de normas internacionais de Documentação, são citados os *Guidelines and Standards for Museums* e o *Object Id Project - an International Standard for Describing Cultural Objects* do Comitê Internacional para Documentação do Conselho Internacional de Museus (CIDOC - ICOM); a norma *Spectrum - the UK Museum Documentation Standard*; as Normas de classificação de património móvel e imóvel da UNESCO; a *Normalización Documental de Museos* do Ministério da Cultura de Espanha; as do Canadian Heritage Information Network (CHIN) e a *Collection Trust* do Getty Institute<sup>67</sup>.

Como mencionado, o MASP adotou o *In Arte* em 2017 em substituição ao *Donato*, software voltado para a gestão e a catalogação de obras de arte desenvolvido pelo Museu Nacional de Belas Artes na década de 1990 e amplamente utilizado pelos museus brasileiros. Atualmente a empresa desenvolvedora dispõe de uma versão web para o *In Arte*, o *In Arte online*, porém não foi possível definir qual versão é utilizada pelo MASP. Além do *In Arte* o MASP também faz uso do *In Web*, interface de acesso e pesquisa aos dados registrados no *In Arte* disponibilizada aos profissionais do Museu (MASP, 2017; MASP, 2018). Os relatórios anuais de 2017 e 2018 indicam o desenvolvimento de uma Interface de Programação de Aplicativos (API - Application Programming Interface) que possibilitará a integração dinâmica entre o software de gestão e o website do Museu. No entanto, o relatório de 2019 não indica a continuação ou a finalização do desenvolvimento dessa interface, o que traria maior eficiência à atualização das informações disponíveis no website.

O website do MASP traz a autoria como o principal ponto de acesso às obras do acervo. É segundo a autoria das obras que o acervo é apresentado ao usuário, é também pela autoria que se dá a organização das obras disponibilizadas ao público:

---

<sup>66</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/busca?author=&category=Tr%C3%ADptico#collections>. Acesso em 11 out. 2020.

<sup>67</sup> Disponível em: [https://sistemasfuturo.pt/pdf/flyer\\_inarte\\_pt.pdf](https://sistemasfuturo.pt/pdf/flyer_inarte_pt.pdf). Acesso em 11 out. 2020.

com exceção do título da obra, para qualquer filtro empregado o resultado sempre será apresentado segundo a autoria da obra.

As imagens produzidas a partir da reprodução das obras do acervo são evidenciadas na página “Pesquise do acervo”; verificou-se que o retorno de uma determinada busca, utilizando-se qualquer um dos filtros disponíveis, apresenta uma página, onde as obras estão organizadas pela autoria, com uma série de imagens relacionadas à busca realizada e expostas na forma de *thumbnails*<sup>68</sup>. Ao clicar na imagem selecionada o usuário é direcionado à outra página, agora com a imagem ampliada seguida por texto descritivo, organizado no formato de ficha, com as informações sobre a obra. Além da imagem e das fichas com os campos de informação, tal página, que chamaremos de página da obra, possui algumas funcionalidades: por meio do zoom é possível visualizar a imagem em tamanho até mil por cento maior que o tamanho original; a funcionalidade impressão gera um arquivo PDF com a imagem da obra e sua ficha; a função “Compartilhe” possibilita o compartilhamento do link para acesso à página da obra nas redes sociais do usuário.

Na página da obra também há o recurso “Trabalhos relacionados”, onde é possível acessar outras obras que possuam relação com o trabalho selecionado, porém tal relacionamento se dá apenas a partir da autoria, ou seja, em “Trabalhos relacionados” pode-se localizar outras obras do mesmo artista cuja ficha foi consultada. Assim temos, novamente, a autoria como fator determinante da classificação do acervo e das escolhas do usuário.

Dada a importância do artista no instrumento de pesquisa disponibilizado pelo MASP em seu website, é possível consultar na página da obra o campo de informação “Sobre o artista”<sup>69</sup>. Até o momento, nas páginas consultadas, esse campo contém apenas os dados referentes as datas e locais de nascimento e morte do artista. Como a instalação do sistema utilizado pelo MASP ainda é recente é possível que tal campo seja complementado com outros dados no futuro.

---

<sup>68</sup> *Thumbnails* são imagens em miniatura que remetem à outras imagens, consideradas originais, de maior tamanho e resolução. É um recurso empregado em websites para facilitar a visualização de grupos de imagens e ampliar as possibilidades de escolha do usuário.

<sup>69</sup> Ao consultar novamente as páginas do website do MASP estudadas neste trabalho verificou-se que o campo “Sobre o artista” foi excluído, em seu lugar figura um novo campo, denominado “Textos”. Nesse campo há a seguinte recomendação “Se você tiver informações adicionais ou correções, mande-nos um e-mail para [contato@masp.org.br](mailto:contato@masp.org.br)” após o título da obra em referência. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/elizabete-afonso-pereira-guerrilheiras-da-serie-alma-de-bronze> Acesso em 15 dez. 2020.



“Sobre a obra”<sup>70</sup> é outro campo de informação disponível na página da obra. Trata-se de um campo independente da ficha da obra, como o campo “Sobre o artista”. Ao selecionar o “Sobre a obra” encontramos a seguinte frase, localizada após o título da obra em questão: “Se você tiver informações adicionais ou correções, mande-nos um e-mail”<sup>71</sup>. O Museu apresenta, dessa forma, uma solicitação de colaboração coletiva, comum entre os museus que utilizam a web para difundir seus acervos, onde os usuários poderão contribuir para a descrição e contextualização da obra. Porém, como no caso do “Sobre o artista”, até o momento, não há informações disponíveis nesse campo além do título.

No que compete à fotografia, o website do MASP oferece quatrocentas e treze (413) fotografias para acesso virtual, dessas, apenas cinco trabalhos não possuem imagens em suas páginas da obra, são eles: *Espaço confinado I*, *Espaço confinado II* e *Espaço confinado III* de Pedro Motta<sup>72</sup>; *Sem título* da série *Black Maria* de Eustáquio Neves<sup>73</sup>; *Um Logo para a América* de Alfredo Jarr<sup>74</sup>.

Partindo da verificação das obras designadas como fotografia, pintura, instalação, Assemblage, vídeo, cartaz e desenho, notamos que as categorias de informação<sup>75</sup> presentes nas fichas que acompanham as imagens na página da obra são sempre as mesmas, a despeito do meio de expressão utilizado pelo artista<sup>76</sup>.

Para compor o estudo da representação da informação das fotografias presentes na coleção do MASP e acessíveis digitalmente, selecionamos duas obras de seis artistas, Virginia de Medeiros, Ivo Ferreira da Silva, Raul Etelberg, German Lorca, Thomaz Farkas e Miguel Rio Branco, totalizando doze fotografias. Os seis artistas foram selecionados tendo em vista a quantidade de fotografias de cada artista acessíveis no site.

<sup>70</sup> Assim como ocorreu com o campo “Sobre o Artista”, o campo “Sobre a Obra” foi substituído pelo campo “Textos”. Tal constatação ocorreu alguns dias antes da defesa desta dissertação. Esse fato demonstra a mutabilidade da organização da informação disponibilizada online.

<sup>71</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/pescadores-ii-ou-pescadores-em-guaratiba>. Acesso em 13 out. 2020.

<sup>72</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/espaco-confinado>. Acesso em 13 out. 2020.

Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/espaco-confinado-1>. Acesso em 13 out. 2020.

Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/espaco-confinado-2>. Acesso em 13 out. 2020.

<sup>73</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/sem-titulo-da-serie-memoria-black-maria>. Acesso em 13 out. 2020.

<sup>74</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/a-logo-for-america>. Acesso em 13 out. 2020.

<sup>75</sup> Categoria de informação é a denominação utilizada nas *Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus: Categorias de Informação do Comitê Internacional de Documentação (CIDOC-ICOM, 2014)*.

<sup>76</sup> Os exemplos de fichas da obra das designações pintura, instalação, Assemblage, vídeo, cartaz e desenho podem ser verificados no Anexo A.

A seguir apresentamos os quadros com a reprodução da informação presente nas fichas, e na sequência os estudos sobre a representação da informação das fotografias selecionadas.

**Quadro 14** – Acervo MASP: ficha para fotografia; Virginia de Medeiros 01

**AUTOR:** Virginia de Medeiros  
**DADOS BIOGRÁFICOS:** Feira de Santana, Bahia, Brasil, 1973  
**TÍTULO:** Elizabete Afonso Pereira, Guerrilheiras, da série Alma de Bronze  
**DATA DA OBRA:** 2017  
**TÉCNICA:** Fotografia digital, impressão digital sobre papel de algodão  
**DIMENSÕES:** 90 x 60 cm  
**HISTÓRIA DA AQUISIÇÃO:** Doação da artista, no contexto da exposição Histórias das mulheres, histórias feministas, 2019  
**DESIGNAÇÃO:** Fotografia  
**NÚMERO DE INVENTÁRIO:** MASP.10986  
**CRÉDITOS DA FOTOGRAFIA:** Marcos Cimardi

**Fonte:** página web do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand<sup>77</sup>

**Quadro 15** – Acervo MASP: ficha para fotografia; Virginia de Medeiros 02

**AUTOR:** Virginia de Medeiros  
**DADOS BIOGRÁFICOS:** Feira de Santana, Bahia, Brasil, 1973  
**TÍTULO:** Daniela Santos Neves, Guerrilheiras, da série Alma de Bronze  
**DATA DA OBRA:** 2017  
**TÉCNICA:** Fotografia digital, impressão digital sobre papel de algodão  
**DIMENSÕES:** 90 x 60 cm  
**AQUISIÇÃO:** Doação da artista, no contexto da exposição Histórias das mulheres, histórias feministas, 2019  
**DESIGNAÇÃO:** Fotografia  
**NÚMERO DE INVENTÁRIO:** MASP.10990  
**CRÉDITOS DA FOTOGRAFIA:** Marcos Cimardi

**Fonte:** página web do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand<sup>78</sup>

<sup>77</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/elizabete-afonso-pereira-guerrilheiras-da-serie-alma-de-bronze> Acesso em 08 out. 2020.

**Quadro 16** – Acervo MASP: ficha para fotografia; Ivo Ferreira da Silva 01**AUTOR:** Ivo Ferreira da Silva**DADOS BIOGRÁFICOS:** Brasil, 1911**TÍTULO:** Elíticas**DATA DA OBRA:** Sem data**TÉCNICA:** Impressão sobre papel prata/gelatina**DIMENSÕES:** 19,5 x 39 cm**AQUISIÇÃO:** Comodato MASP Foto Cine Clube Bandeirante**DESIGNAÇÃO:** Fotografia**NÚMERO DE INVENTÁRIO:** C.00126**CRÉDITOS DA FOTOGRAFIA:** Eduardo Ortega**Fonte:** página web do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand<sup>79</sup>**Quadro 17** – Acervo MASP: ficha para fotografia; Ivo Ferreira da Silva 02**AUTOR:** Ivo Ferreira da Silva**DADOS BIOGRÁFICOS:** Brasil, 1911**TÍTULO:** Círculos de confusão**DATA DA OBRA:** Sem data**TÉCNICA:** Impressão sobre papel prata/gelatina**DIMENSÕES:** 22,5 x 39 cm**AQUISIÇÃO:** Comodato MASP Foto Cine Clube Bandeirante**DESIGNAÇÃO:** Fotografia**NÚMERO DE INVENTÁRIO:** C.00117**CRÉDITOS DA FOTOGRAFIA:** Eduardo Ortega**Fonte:** página web do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand<sup>80</sup>

<sup>78</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/daniela-santos-neves-guerrilheiras-da-serie-alma-de-bronze> Acesso em 08 out. 2020.

<sup>79</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/eliticas>. Acesso em 08 de out. 2020.

<sup>80</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/circulos-de-confusao>. Acesso em 08 out. 2020.

**Quadro 18 – Acervo MASP: ficha para fotografia; Raul Eitelberg 01**

**AUTOR:** Raul Eitelberg

**DADOS BIOGRÁFICOS:** Brasil, 1929-1977

**TÍTULO:** Family Portrait

**DATA DA OBRA:** Sem data

**TÉCNICA:** Impressão sobre papel prata/gelatina

**DIMENSÕES:** 30,2 x 40 cm

**AQUISIÇÃO:** Comodato MASP Foto Cine Clube Bandeirante

**DESIGNAÇÃO:** Fotografia

**NÚMERO DE INVENTÁRIO:** C.00212

**CRÉDITOS DA FOTOGRAFIA:** Eduardo Ortega

**Fonte:** página web do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand<sup>81</sup>

**Quadro 19 – Acervo MASP: ficha para fotografia; Raul Eitelberg 02**

**AUTOR:** Raul Eitelberg

**DADOS BIOGRÁFICOS:** Brasil, 1929-1977

**TÍTULO:** Desesperança

**DATA DA OBRA:** Sem data

**TÉCNICA:** Impressão sobre papel prata/gelatina

**DIMENSÕES:** 26,5 x 39 cm

**AQUISIÇÃO:** Comodato MASP Foto Cine Clube Bandeirante

**DESIGNAÇÃO:** Fotografia

**NÚMERO DE INVENTÁRIO:** C.00214

**CRÉDITOS DA FOTOGRAFIA:** Eduardo Ortega

**Fonte:** página web do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand<sup>82</sup>

<sup>81</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/family-portrait>. Acesso em 08 out. 2020.

<sup>82</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/desperanca>. Acesso em 08 out. 2020.

**Quadro 20** – Acervo MASP: ficha para fotografia; German Lorca 01

**AUTOR:** German Lorca  
**DADOS BIOGRÁFICOS:** São Paulo, Brasil, 1922  
**TÍTULO:** Luiz Hossaka  
**DATA DA OBRA:** 1989  
**TÉCNICA:** Fotografia analógica preto e branco, impressão digital sobre papel de algodão  
**DIMENSÕES:** 34,5 x 34,5 cm  
**AQUISIÇÃO:** Doação do artista, 2015  
**DESIGNAÇÃO:** Fotografia  
**NÚMERO DE INVENTÁRIO:** MASP.03044  
**CRÉDITOS DA FOTOGRAFIA:** MASP

**Fonte:** página web do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand<sup>83</sup>

**Quadro 21** – Acervo MASP: ficha para fotografia; German Lorca 01

**AUTOR:** German Lorca  
**DADOS BIOGRÁFICOS:** São Paulo, Brasil, 1922  
**TÍTULO:** Chuva na janela  
**DATA DA OBRA:** 1950  
**TÉCNICA:** Impressão sobre papel prata/gelatina  
**DIMENSÕES:** 34 x 28 cm  
**AQUISIÇÃO:** Comodato MASP Foto Cine Clube Bandeirante  
**DESIGNAÇÃO:** Fotografia  
**NÚMERO DE INVENTÁRIO:** C.00093  
**CRÉDITOS DA FOTOGRAFIA:** Eduardo Ortega

**Fonte:** página web do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand<sup>84</sup>

<sup>83</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/sem-titulo-luiz-hossaka>. Acesso em 08 out. 2020.

<sup>84</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/chuva-na-janela>. Acesso em 08 out. 2020.

**Quadro 22** – Acervo MASP: ficha para fotografia; Thomaz Farkas 01

**AUTOR:** Thomaz Farkas  
**DADOS BIOGRÁFICOS:** Budapeste, Hungria, 1924-São Paulo, Brasil, 2011  
**TÍTULO:** Apartamentos ou fachada interior do Edifício São Borja  
**DATA DA OBRA:** circa 1945  
**TÉCNICA:** Impressão sobre papel prata/gelatina  
**DIMENSÕES:** 30,5 x 29 cm  
**AQUISIÇÃO:** Comodato MASP Foto Cine Clube Bandeirante  
**DESIGNAÇÃO:** Fotografia  
**NÚMERO DE INVENTÁRIO:** C.00248  
**CRÉDITOS DA FOTOGRAFIA:** Eduardo Ortega

Fonte: página web do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand<sup>85</sup>

**Quadro 23** – Acervo MASP: ficha para fotografia; Thomaz Farkas 02

**AUTOR:** Thomaz Farkas  
**DADOS BIOGRÁFICOS:** Budapeste, Hungria, 1924-São Paulo, Brasil, 2011  
**TÍTULO:** Telhas  
**DATA DA OBRA:** circa 1945  
**TÉCNICA:** Impressão sobre papel prata/gelatina  
**DIMENSÕES:** 29 x 39 cm  
**AQUISIÇÃO:** Comodato MASP Foto Cine Clube Bandeirante  
**DESIGNAÇÃO:** Fotografia  
**NÚMERO DE INVENTÁRIO:** C.00246  
**CRÉDITOS DA FOTOGRAFIA:** Eduardo Ortega

Fonte: página web do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand<sup>86</sup>

<sup>85</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/apartamentos-ou-fachada-interior-do-edificio-sao-borja>. Acesso em 08 out. 2020.

<sup>86</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/telhas-1>. Acesso em 08 out. 2020.

**Quadro 24** – Acervo MASP: ficha para fotografia; Miguel Rio Branco 01

**AUTOR:** Miguel Rio Branco  
**DADOS BIOGRÁFICOS:** Las Palmas, Espanha, 1946  
**TÍTULO:** Sem título, da série Maciel  
**DATA DA OBRA:** 1979, ampliação de 2017  
**TÉCNICA:** Fotografia analógica colorida, impressão c-print sobre papel fotográfico  
**DIMENSÕES:** 61 x 90 cm  
**AQUISIÇÃO:** Doação do artista, 2017  
**DESIGNAÇÃO:** Fotografia  
**NÚMERO DE INVENTÁRIO:** MASP.10569  
**CRÉDITOS DA FOTOGRAFIA:** Miguel Rio Branco

**Fonte:** página web do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand<sup>87</sup>

**Quadro 25** – Acervo MASP: ficha para fotografia; Miguel Rio Branco 02

**AUTOR:** Miguel Rio Branco  
**DADOS BIOGRÁFICOS:** Las Palmas, Espanha, 1946  
**TÍTULO:** Sem título, da série Maciel  
**DATA DA OBRA:** 1979, ampliação de 2017  
**TÉCNICA:** Fotografia analógica colorida, impressão c-print sobre papel fotográfico  
**DIMENSÕES:** 61 x 90 cm  
**AQUISIÇÃO:** Doação do artista, 2017  
**DESIGNAÇÃO:** Fotografia  
**NÚMERO DE INVENTÁRIO:** MASP.10583  
**CRÉDITOS DA FOTOGRAFIA:** Miguel Rio Branco

**Fonte:** página web do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand<sup>88</sup>

Como tratado no capítulo anterior, Boris Kossoy (2014) considera quatro grupos de informação como os principais para a análise de fotografias com a finalidade de pesquisa, tal análise, como também tratamos, pode proceder uma estrutura de representação da informação que se aproxima da representação

<sup>87</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/sem-titulo-da-serie-maciel-32>. Acesso em 08 out. 2020.

<sup>88</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/sem-titulo-da-serie-maciel-46>. Acesso em 08 out. 2020.

descritiva, mas também contém elementos da representação temática. Os grupos tratados por Kossoy são: identidade do documento, assunto do documento, autoria do documento e tecnologia de produção do documento. Data e local de produção são considerados por Kossoy como elementos obrigatórios para representação da imagem fotográfica, visto que estão inseridos nos quatro grupos destacados.

Destacamos que a representação da informação no website do MASP refere-se à fotografia original, e não à reprodução digital disponível para visualização. A única informação referente à reprodução são os créditos dados ao fotógrafo responsável pela criação da imagem digital, localizados ao final da ficha.

De maneira geral, no que diz respeito à identidade do documento, as fichas apresentadas pelo website do MASP trazem as seguintes categorias de informação: “Número de inventário”, “Título” e “Aquisição”. A informação sobre o número de inventário localiza a fotografia em meio ao restante do acervo do Museu, trata-se de uma informação pertinente ao usuário para o caso de solicitações de uso de imagem ou de consulta ao original.

Dado o caráter autoral das fotografias, a informação sobre o título da obra respeita a atribuição definida pelo autor, assim, a amostragem traz a variedade dessas atribuições: Virgínia de Medeiros intitula suas fotos com o nome das retratadas seguida da palavra “Guerrilheiras”, indicando o propósito político das obras; German Lorca também intitula uma de suas fotos selecionadas com o nome do retratado, no caso o fotógrafo Luiz Hossaka; as imagens de Miguel Rio Branco não possuem título; já Raul Eitelberg emprega títulos que simbolizam a atmosfera metafórica e irônica de suas fotografias; a abstração geométrica de Ivo Ferreira da Silva é representada em seus títulos, enquanto que Thomaz Farkas nomeia suas fotos com a identificação direta ao referente. Acompanham os títulos das fotografias de Virgínia de Medeiros e de Miguel Rio Branco os nomes das séries as quais essas fotos pertencem. Em fotografia série é definida como um conjunto de imagens realizadas a partir de um mesmo objeto, contexto, ideia ou conceito, tais imagens podem ser apresentadas em sequência ou descontinuamente. A identificação das séries na ficha da obra indica que aquela fotografia pertence a um determinado grupo originado pela criação do próprio fotógrafo, tal informação, além de ser um elemento identificador da fotografia, é pertinente para a compreensão de seu contexto de criação.



A aquisição é referenciada com a indicação do tipo, da origem e da data. No caso das fotografias de Virginia de Medeiros, Miguel Rio Branco e do retrato de Luiz Hossaka de autoria de German Lorca o usuário por meio da expressão “doação do artista” obtém a informação sobre o tipo de aquisição (doação) e sua origem (Virginia de Medeiros, Miguel Rio Branco e German Lorca), nesses casos também há a indicação da data da aquisição. As fotografias de Virginia de Medeiros possuem uma informação adicional sobre sua aquisição, elas foram adquiridas “no contexto da exposição *Histórias das mulheres, histórias feministas*”, dessa forma é possível conhecer parte da trajetória do documento fotográfico, nesse caso em especial a trajetória no Museu. Kossoy (2014, p. 96-97) destaca a trajetória do documento como uma informação relevante e digna de registro. As fotografias de Thomas Farkas, Raul Eitelberg, Ivo Ferreira da Silva e *Chuva na janela* de German Lorca foram adquiridas por meio do comodato MASP Foto Cine Clube Bandeirante, assim, ao consultar a ficha sabe-se do tipo de aquisição (comodato) e de sua origem (Foto Cine Clube Bandeirante), porém não há informação sobre a data do comodato<sup>89</sup>.

Ainda sobre as fotografias adquiridas em comodato com o Foto Cine Clube Bandeirante, no catálogo da coleção formada por essas fotografias (MASP, 2016) são reproduzidos a frente e o verso dos documentos fotográficos, evidenciando-se assim a importância dos selos, carimbos e anotações presentes nos versos das fotografias para a elucidação de sua história e trajetória, levando em consideração principalmente o fato de tais fotos terem percorrido diversos salões na época em que seus autores integravam o Bandeirante. No catálogo, inclusive, há a menção ao período de circulação de cada fotografia. Essas informações, mencionadas no catálogo, não estão registradas na ficha disponível online, porém, como já visto, poderão ser adicionadas no campo “Sobre a obra”.

O próximo grupo de informação tratado por Kossoy (2014) relaciona-se ao assunto da fotografia. Kossoy indica a necessidade de representação do tema da imagem fotográfica por meio de termos descritores de assunto e da descrição concisa da imagem. No entanto, na ficha disponibilizada online pelo MASP não há descritores ou mesmo a descrição temática da fotografia.

A autoria possui destaque na metodologia e na teoria desenvolvidas por Kossoy (2014, 2016). Como vimos, para Kossoy o fotógrafo é determinante no

---

<sup>89</sup> Como citado em capítulo anterior, o comodato MASP Foto Cineclubes Bandeirante foi realizado em dezembro de 2014 e é válido por cinquenta anos.

processo fotográfico, pois é baseada em suas escolhas que se dá a construção da imagem. O website do MASP, como também já citado, prioriza a autoria como filtro para a recuperação da informação, como categoria para a classificação e organização do acervo exibido ao público e como elemento de destaque na ficha da obra, em consequência, a autoria é o principal ponto de acesso ao acervo do Museu através de seu site. As fichas das fotografias selecionadas apresentam o nome do autor e seus dados biográficos, porém os dados biográficos restringem-se à data e ao local de nascimento e morte, quando aplicável, do fotógrafo. Tais dados biográficos são recorrentes não apenas na ficha da obra, mas também na página resultante de um primeiro processo de busca. Aparentemente a função desses dados biográficos está ligada à diferenciação de possíveis homônimas e não à contextualização do período de produção do fotógrafo, apesar de tal informação poder ser deduzida pelo usuário. No que tange à autoria das fotografias adquiridas pelo MASP por meio do comodato com o Foto Cine Clube Bandeirante, mais uma vez o catálogo dessas fotografias (MASP, 2016) apresenta maior detalhamento: German Lorca foi sócio do FCCB e sua admissão ocorreu em 1947, era contador (p. 129); Ivo Ferreira da Silva também foi admitido no FCCB em 1947, e era industrial (p. 157); o cirurgião-dentista Raul Eitelberg foi admitido em 1964 (p. 265); Thomaz Farkas foi um dos fundadores do Foto Cine Clube (p.299). Apesar de não registradas, tais informações poderão ser adicionadas no futuro no campo “Sobre o autor”, disponível no site do Museu.

A tecnologia empregada a produção da fotografia é outro aspecto apontado na metodologia para a análise de fotografias de Kossoy (2014). Para a compreensão desse aspecto o autor destaca o registro do equipamento utilizado, do tipo de suporte, do processo empregado, da tonalidade, do formato/dimensões e da montagem. Nas fichas disponíveis no website do MASP há duas categorias de informação que remetem à tecnologia: técnica e dimensões. As dimensões da fotografia original são apresentadas segundo o padrão altura por largura em centímetros, porém não se especifica se tais dimensões referem-se ao suporte ou à mancha da imagem no suporte fotográfico. Já a apresentação da técnica não possui um padrão facilmente identificável: em nossa amostragem, a técnica das sete fotografias adquiridas pelo comodato MASP-FCCB são expostas com a mesma expressão: “Impressão sobre papel prata/gelatina”, indicando tratar-se de fotografias preto e branco, analógicas e em suporte papel. No entanto, a visualização da

reprodução da fotografia *Desesperança* de Raul Eitelberg permite-nos constatar tratar-se de uma fotografia colorida, porém não há informação sobre o processo que possibilitou a obtenção da cor (que poderia ser deduzido a partir da investigação dos processos empregados pelo fotógrafo combinada com a data de produção da fotografia e com a visualização do documento original aumentada por microscopia).

Em continuação à representação da informação referente à técnica, as fichas das fotografias de Virgínia de Medeiros apresentam-se como “Fotografia digital, impressão digital sobre papel de algodão”, apesar de informar sobre o processo de obtenção da imagem (“fotografia digital”) e sobre a cópia presente no Museu (“impressão digital sobre papel algodão”), nesse caso também só é possível identificar a cromia/tonalidade da fotografia pela visualização de sua reprodução. Já as fichas das obras de Miguel Rio Branco trazem a seguinte informação: “Fotografia analógica colorida, impressão c-print sobre papel fotográfico”, apesar de incompleta por não apresentar detalhes como negativo-positivo, diapositivo ou fotografia instantânea, por exemplo, temos a informação sobre o processo fotográfico (“fotografia analógica”) e sobre a cópia do MASP (“impressão c-print sobre papel fotográfico”). Nas fichas das fotografias de Miguel Rio Branco a informação sobre a cromia /tonalidade é duplicada, ela está presente na expressão “Fotografia analógica colorida”, bem como em “impressão c-print sobre papel fotográfico”, onde c-print significa *chromogenic print*.

A representação da informação sobre a técnica do retrato de Luiz Hossaka realizado por German Lorca, “Fotografia analógica preto e branco, impressão digital sobre papel de algodão”, segue o padrão da representação da técnica das fotografias de Virgínia de Medeiros e Miguel Rio Branco: primeiro indica-se o processo de produção da imagem, mesmo incompleto, (“Fotografia analógica), seguido da informação sobre a cópia do Museu (“impressão digital sobre papel de algodão”).

A representação da informação sobre a técnica do retrato de Luiz Hossaka nos leva a analisar a apresentação das datas das fotografias selecionadas. Na ficha do retrato em questão ao campo “Data da obra” corresponde a informação “1989”, assim deduzimos que a fotografia foi produzida em 1989, porém, por tratar-se de um processo reprodutível a data do documento fotográfico preservado pelo Museu não corresponde necessariamente à data de produção da fotografia. Sabemos que German Lorca realizou o retrato por meios analógicos em 1989, mas a cópia do

MASP é uma “impressão digital em papel de algodão”, técnica pouco comum no final da década de 1980. Dessa forma, é grande a possibilidade de 1989 ser a data de produção da imagem fotográfica e não do documento, da cópia fotográfica pertencente ao acervo do Museu. Por sua vez, as fichas das fotografias de Miguel Rio Branco apresentam a distinção entre a data de produção da imagem fotográfica e a data da cópia do MASP. Nos demais casos a informação sobre as datas é representada sem a diferenciação entre a data de produção da imagem e a data da cópia ampliada. As fichas das fotografias de Ivo Ferreira da Silva e Raul Eitelberg possuem a informação “Sem data”, enquanto nas fichas de *Telhas e Apartamentos ou fachada interior do Edifício São Borja* de Thomaz Farkas consta a informação “circa de 1945”.

Por fim, para Kossoy (2014) a identificação do local de produção da fotografia, assim como da data, são elementos indispensáveis à análise de fotografias, por esse motivo deveriam estar disponíveis aos usuários que acessam as páginas do “Pesquise no acervo” do website do MASP, porém em nenhuma ficha há a informação sobre o local de produção das imagens. Em alguns casos, pode-se deduzir o local de produção a partir de outras informações existentes na ficha, como no registro da série *Maciel* nas fichas das fotografias de Miguel Rio Branco; Maciel é uma localidade da região do Pelourinho, em Salvador-BA, mas não são todos os usuários que reconhecerão e associarão a palavra Maciel ao local de produção das imagens.

Como discutido anteriormente, Manini (2002) propõe o uso da Dimensão Expressiva da imagem fotográfica como um fator para a Análise Documentária de fotografias. Tal proposta vai de encontro à necessidade de abranger as especificidades formais da fotografia em sua representação temática, isto é, além do conteúdo da imagem, a representação temática poderá elencar aspectos formais indicadores das especificidades da fotografia, esses aspectos estariam representados na descrição e nos termos descritores da imagem fotográfica. Porém, já constatamos que as páginas da obra do website do MASP não apresentam a descrição ou mesmo palavras-chave ou descritores temáticos. Optamos, dessa maneira, por desenvolver um exercício da proposta de Manini a partir das fotografias selecionadas, contudo o campo SOBRE, presente na grade de Manini, não foi desenvolvido, já que ele resulta da interpretação iconológica e necessária de

pesquisa mais acurada sobre cada uma das fotografias para ser preenchido. Tal exercício encontra-se no Apêndice B desta dissertação.

Consideramos importante destacar que, apesar de representadas nas fichas da obra, as informações sobre dados biográficos de autor, técnica, dimensões, aquisição e número de tomo não são passíveis de recuperação por meio do sistema de busca disponibilizado no site do Museu.

## **6.2 Museu de Arte Moderna de São Paulo e sua coleção de fotografias: estudo da representação da informação no website do Museu**

O Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) disponibiliza uma área exclusiva para consulta às informações do acervo do Museu em seu website, trata-se da área denominada como “Coleção”<sup>90</sup>. O Museu informa que a última atualização da área “Coleção” ocorreu em agosto de 2019. Ana Luiza Maccari, Documentalista no MAM-SP, detalhou que o MAM-SP ainda não dispõe de um software específico para a gestão e a catalogação de seu acervo, dessa forma, o tratamento documental é realizado em base de dados desenvolvida em Access e em planilhas. A Documentalista também relatou que a atualização das informações disponibilizadas no website não é dinâmica, ou seja, ela não acompanha as atualizações realizadas nos sistemas de catalogação adotados pelo Museu, assim é necessário replicar no website eventuais correções, revisões ou novas inserções. Ana Luiza explicou que a implantação de um novo sistema de gestão para o acervo MAM-SP encontra-se em estudo.

Na página “Coleção” o público tem acesso aos campos de busca, bem como à listagem com a totalidade das obras disponíveis para consulta. Tal listagem está organizada em ordem alfabética com a possibilidade de definição de novas listas a partir da seleção da letra inicial do sobrenome do artista

As buscas podem ser realizadas com o preenchimento combinado ou não de quatro campos: “Palavra-chave”, “Data”, “Categoria” e “Procedência”. Em “Palavra-chave” o usuário encontra um campo de preenchimento livre onde também há a opção “Deixe em branco para buscar tudo”. Em “Data” é possível selecionar as seguintes opções: todas, antes de 1950, década de 1950, década de 1960, década de 1970, década de 1980, década de 1990, década de 2000, década de 2010 e sem

---

<sup>90</sup> Disponível em: <https://mam.org.br/colecao/> Acesso em 19 out. 2020.

data. Caso queira realizar sua busca pelo campo “Categoria” o usuário encontrará dezenove opções, incluindo a opção “todas”. Para a busca por procedência há as seguintes possibilidades: todas, aquisição, comodato, espólio, legado e prêmio.

Ao usuário é dada a possibilidade de escolher apenas obras com imagem em sua busca ao clicar na caixa de seleção “Obras com imagem”. O website do MAM disponibiliza 5.439 obras do acervo museológico para consulta, dentre essas é possível acessar a imagem reproduzida de 4.465 obras. Na tabela abaixo demonstramos a quantidade de obras por categoria, e a comparação entre a quantidade de obras com imagem e sem imagem. Salientamos que as obras classificadas na categoria “Projeto MAM digital”<sup>91</sup> se repetem em outras categorias, especialmente em gravura e desenho, e a essa duplicação de registros se deve a incoerência entre a quantidade total de obras registrada no site e na tabela.

**Tabela 1** – Categorias de acervo disponibilizadas no website do MAM-SP

<b>Categoria</b>	<b>Quantidade com imagem</b>	<b>Quantidade sem imagem</b>	<b>Total</b>
Álbum	07	26	33
Aquarela	18	01	19
Colagem	54	00	54
Desenho	890	430	1.320
Escultura	139	45	184
Fotografia	1.108	87	1.195
Gravura	1.099	326	1.425
Impressão	58	14	72
Instalação	63	03	66
Livro de artista	23	14	37
Múltiplo	53	10	63
Objeto	249	25	274
Performance	01	00	01
Pintura	380	222	602

<sup>91</sup> Projeto realizado com recursos do Edital de Apoio à Digitalização de Acervos da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Foram digitalizadas e disponibilizadas obras dos artistas Livio Abramo e Fernando Lemos, além de catálogos das primeiras edições do *Panorama da Arte Brasileira*.

Projeto MAM Digital	247	00	247
Relevo	40	06	46
Tapeçaria	04	04	04
Vídeo	32	08	40
<b>Total</b>	<b>4.465</b>	<b>1.221</b>	<b>5.686</b>

**Fonte:** elaborada pela autora, 2020.

O resultado das buscas é organizado segundo a ordem alfabética do sobrenome do autor, porém essa organização pode ser modificada pelo usuário, visto que há a opção de selecionar a organização por “artista” (parâmetro padrão do sistema), “título” ou “data”. A quantidade de obras exibidas também pode ser selecionada entre “20 por página” (parâmetro padrão do sistema), “40 por página” ou “60 por página”. As exibição das obras recuperadas pela busca prioriza a imagem reproduzida, tais imagens são expostas como *thumbnails* e são acompanhadas pelo nome do artista, pelo título e pela data de produção. Ao clicar em uma dessas imagens o usuário é direcionado ao que denominamos como página da obra, em tal página localizam-se as demais informações sobre a obra, além das possibilidades de interação disponibilizadas; no caso do MAM é possível “curtir” a obra, assim como disponibilizar a sua reprodução em redes sociais pré-determinadas. Nessa página também são apresentadas as “obras relacionadas”, tal relação se dá apenas pela autoria das obras.

Ao verificar os textos escritos, organizados como ficha, que acompanham a imagem reproduzida presentes nas páginas das obras designadas como desenho, gravura, pintura, objeto e escultura, além das fichas para fotografia, notamos que as categorias de informação presentes nessas fichas são sempre as mesmas, a despeito do meio de expressão utilizado pelo artista<sup>92</sup>.

Para compor o estudo da representação da informação das fotografias presentes no acervo do MAM-SP e acessíveis online, selecionamos duas obras de cada um dos seguintes artistas: Geraldo de Barros, Cláudio Edinger, Marcos Piffer, German Lorca, Luiz Braga e Otto Stupakoff. Os seis artistas foram selecionados tendo em vista a quantidade de fotografias acessíveis no site.

<sup>92</sup> Os exemplos de fichas para desenho, gravura, pintura, objeto e escultura podem ser verificados no Anexo B.

A seguir apresentamos doze quadros onde reproduzimos a informação presente nas fichas, e na sequência os estudos sobre a representação da informação das fotografias selecionadas.

**Quadro 26** – Acervo MAM-SP: ficha para fotografia; Geraldo de Barros 01

Barros, Geraldo de

*Estação da Luz-SP*

**Data:** 1949

**Técnica:** fotografia p&b (vintage print)

**Dimensões:** 30,7 x 30,2 cm

Patrocínio Petrobras

**Número de tombo:** 2001.027

**Fonte:** página web do Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>93</sup>

**Quadro 27** – Acervo MAM-SP: ficha para fotografia; Geraldo de Barros 02

Barros, Geraldo de

*Sem título (da série Sobras)*

**Data:** 1996

**Técnica:** fotografia p&b

**Dimensões:** 30,4 x 23,8 cm

Patrocínio Petrobras

**Número de tombo:** 2001.023

**Fonte:** página web do Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>94</sup>

**Quadro 28** - Acervo MAM-SP: ficha para fotografia; Cláudio Edinger 01

Edinger, Cláudio

*Sem título*

**Data:** 1998

**Técnica:** fotografia em cores (Cibachrome)

**Dimensões:** 50,9 x 61 cm

Doação Morgan Guaranty Trust Company of New York

**Número de tombo:** 1999.143

**Fonte:** página web do Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>95</sup>

<sup>93</sup> Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/2001-027-barros-geraldo-de/>. Acesso em 09 out. 2020.

<sup>94</sup> Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/2001-023-barros-geraldo-de/>. Acesso em 09 out. 2020.



**Quadro 29** – Acervo MAM-SP: ficha para fotografia; Cláudio Edinger 02

Edinger, Cláudio

*Sem título*

**Data:** 1994-00

**Técnica:** fotografia p&b

**Dimensões:** 55,4 x 48,9 cm

**Aquisição:** Fundo para aquisição de obras para o acervo MAM-SP - Stefanini Consultoria e Assessoria em Informática Ltda.

Número de tombo: 2001.119

**Fonte:** página web do Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>96</sup>

**Quadro 30** – Acervo MAM-SP: ficha para fotografia; Marcos Piffer 01

Piffer, Marcos

*Ponta das Canas - Ilhabela, SP*

**Data:** 1999

**Técnica:** fotografia p&b

**Dimensões:** 29,6 x 39,8 cm

Doação DEICMAR S.A. Despachos Aduaneiros Assessoria e Transportes

**Número de tombo:** 1999.274

**Fonte:** página web do Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>97</sup>

**Quadro 31** – Acervo MAM-SP: ficha para fotografia; Marcos Piffer 02

Piffer, Marcos

*Gaiotas - Praia de Guarapocaia - Ilhabela, SP*

**Data:** 1999

**Técnica:** fotografia p&b

**Dimensões:** 29,7 x 39,8 cm

Doação DEICMAR S.A. Despachos Aduaneiros Assessoria e Transportes

**Número de tombo:** 1999.275

**Fonte:** página web do Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>98</sup>

<sup>95</sup> Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/1999-143-edinger-claudio/>. Acesso em 09 out. 2020.

<sup>96</sup> Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/2001-119-edinger-claudio/>. Acesso em 09 out. 2020.

<sup>97</sup> Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/1999-274-piffer-marcos/>. Acesso em 09 out. 2020.

<sup>98</sup> Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/1999-275-piffer-marcos/>. Acesso em 09 out. 2020.

**Quadro 32** - Acervo MAM-SP: ficha para fotografia; German Lorca 01

Lorca, German

*Cortiço*

**Data:** 1960

**Técnica:** fotografia p&b sobre papel

**Dimensões:** 36,1 x 48,8 cm

Doação do artista

**Número de tombo:** 1999.177

**Fonte:** página web do Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>99</sup>

**Quadro 33** - Acervo MAM-SP: ficha para fotografia; German Lorca 02

Lorca, German

*Chaveiro*

**Data:** 1954

**Técnica:** fotografia p&b sobre papel

**Dimensões:** 49,6 x 39,2 cm

Doação do artista

**Número de tombo:** 1999.178

**Fonte:** página web do Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>100</sup>

**Quadro 34** - Acervo MAM-SP: ficha para fotografia; Luiz Braga 01

Braga, Luiz

*Garoto com papagaio*

**Data:** 1986

**Técnica:** fotografia colorida sobre papel

**Dimensões:** 43,8 x 60,5 cm

Doação do artista

**Número de tombo:** 1999.046

**Fonte:** página web do Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>101</sup>

<sup>99</sup> Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/1999-177-lorca-german/>. Acesso em 09 out. 2020.

<sup>100</sup> Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/1999-178-lorca-german/>. Acesso em 09 out. 2020.

<sup>101</sup> Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/1999-046-braga-luiz/>. Acesso em 09 out. 2020.

**Quadro 35** - Acervo MAM-SP: ficha para fotografia; Luiz Braga 02

Braga, Luiz

*Vendedor de amendoim*

**Data:** 1990

**Técnica:** fotografia colorida sobre papel

**Dimensões:** 59,2 x 47 cm

Doação do artista

**Número de tombo:** 1999.047

**Fonte:** página web do Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>102</sup>

**Quadro 36** - Acervo MAM-SP: ficha para fotografia; Otto Stupakoff 01

Stupakoff, Otto

*Margareta e Gabriela, Bercheres-sur-Vergres, França*

**Data:** 1976

**Técnica:** fotografia p&b

**Dimensões:** 32 x 43,2 cm

Doação do artista

**Número de tombo:** 2008.095

**Fonte:** página web do Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>103</sup>

**Quadro 37** - Acervo MAM-SP: ficha para fotografia; Otto Stupakoff 02

Stupakoff, Otto

*Cabourg, "Vogue Paris", França*

**Data:** 1976

**Técnica:** fotografia p&b

**Dimensões:** 80 x 80 cm

Doação do artista

**Número de tombo:** 2006.210

**Fonte:** página web do Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>104</sup>

Dos quatro grupos de informação elencados por Kossoy (2014) como elementos relevantes para a análise técnica-iconográfica de fotografias – identidade,

<sup>102</sup> Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/1999-047-braga-luiz/>. Acesso em 09 out. 2020.

<sup>103</sup> Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/2008-095-stupakoff-otto/>. Acesso em 09 out. 2020.

<sup>104</sup> Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/2006-210-stupakoff-otto/>. Acesso em 09 out. 2020.

assunto, autoria e tecnologia – a página da obra do website do MAM-SP apresenta informações relacionadas a apenas três: identidade, autoria e tecnologia. As informações sobre data e local de produção da fotografia, consideradas obrigatórias para Kossoy, são parcialmente contempladas no site.

Como ocorre com o MASP, a representação da informação no website do MAM-SP refere-se à fotografia original, e não à reprodução digital disponível para visualização. Porém, no caso do MAM-SP não há informações referentes à reprodução.

As fichas da página da obra do website do MAM-SP apresentam as categorias de informação número de tombo, título, método de aquisição e fonte de aquisição<sup>105</sup> referentes à identidade do documento fotográfico. As informações sobre título, método de aquisição e fonte de aquisição não possuem rótulos indicativos. A informação sobre o número de tombo, além de localizar a fotografia em meio ao restante do acervo do Museu, indica o ano de aquisição da obra, no entanto, trata-se de uma informação implícita no número de tombo e reconhecível apenas aos usuários familiarizados aos métodos de numeração comumente adotados nos museus. Tal informação pode ser confirmada no *Catálogo geral do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo* (CHIARELLI, 2002) onde as informações sobre o método e o ano de aquisição estão representadas.

Como dito, a informação sobre a fonte de aquisição da obra não é acompanhada por um rótulo identificador. Na maioria das fichas analisadas, o método de aquisição encontra-se descrito e é acompanhado pela fonte de aquisição à exceção das fotografias de Geraldo de Barros, nelas há apenas a frase “Patrocínio Petrobras”. Dada a localização da frase na ficha é possível deduzir que tais obras foram compradas com recursos advindos da Petrobrás, mas não há nenhum outro elemento que corrobore tal dedução.

A informação sobre o título da obra é registrada segundo a atribuição definida pelo autor. Apenas uma das fotografias da amostragem possui informação sobre a série a qual pertence; trata-se da fotografia de Geraldo de Barros realizada em 1996,

---

<sup>105</sup> Os museus analisados utilizam termos diferentes para indicar a maneira pela qual a obra passou a integrar o acervo das instituições. O MASP adota o termo “aquisição”, já no MAM-SP é adotado o termo “procedência”, e “aquisição” é utilizado como uma das opções para identificar a procedência. Seguindo as *Diretrizes Internacionais de Informação Sobre Objetos de Museus* do CIDOC-ICOM (p. 47-48, 2014), respeitamos o termo utilizado no site do MASP, “aquisição”, mas no caso do MAM-SP distinguimos método de aquisição (“método por meio do qual um objeto é incluído na coleção) de fonte de aquisição (“indivíduo ou organização que transferiu a titularidade formal do objeto”).

*Sem título*, e integrante da série *Sobras*. A informação sobre o local de produção determina ou acompanha o título de algumas das fotografias selecionadas: em 1949 Geraldo de Barros produziu uma fotografia no interior da Estação da Luz, na cidade de São Paulo, o nome da estação dá título à imagem; os títulos das fotos de Marcos Piffer são referências diretas aos locais de produção; Otto Stupakoff escolheu as localidades francesas onde produziu suas fotografias para compor o título das imagens. Por sua vez, não há informação sobre o local de produção das fotografias de Cláudio Edinger, German Lorca, Luiz Braga e de uma das imagens de Geraldo de Barros.

A autoria no website do MAM-SP é utilizada como categoria para a classificação e a organização das obras expostas ao público. Como já descrito, a área “Coleção” dispõe de uma funcionalidade que permite ao usuário acessar listagens de obras a partir de suas autorias. Além disso, a informação sobre a autoria é destacada na ficha da obra. As fichas das fotografias selecionadas exibem o sobrenome do autor seguido por seu prenome. Não há exibição de quaisquer dados biográficos sobre os autores, apesar de o local e a data de nascimento, e morte quando é o caso, estarem disponíveis no *Catálogo geral* (CHIARELLI, 2002). Nesse catálogo também são apresentados os nomes completos dos autores, além dos nomes por eles adotados. Logo, no catálogo de 2002 verificamos as seguintes informações relacionadas às autorias das fotografias selecionadas: Geraldo de Barros, Xavantes-SP, 1923 – São Paulo-SP, 1998; Luiz Braga, (Luiz Otávio Salameh Braga) Belém-PA, 1976; Cláudio Edinger, Rio de Janeiro-RJ, 1952; German Lorca, São Paulo-SP, 1922; Marcos Piffer (Marcos Assis Piffer), São Paulo-SP, 1962.

O formato da imagem, ou melhor suas dimensões, são uma das características relacionadas à tecnologia apontadas por Kossoy (2014) relevantes para a análise técnica-iconográfica de fotografias, e devido a isso, sua apropriada identificação e registro tornam-se fundamentais. Todas as páginas da obra do website do MAM-SP analisadas neste trabalho apresentam a informação sobre as dimensões da fotografia no padrão altura por largura, em centímetros. No entanto, não sabemos se tal informação é referente ao suporte da fotografia ou à mancha da imagem. O *Catálogo geral* (2002) identifica os dois tipos de dimensões, e esclarece que “As gravuras e fotografias possuem as dimensões do suporte seguidas daquelas da mancha. Quando coincidentes (suporte e mancha), as medidas são mencionadas apenas uma vez” (CHIARELLI, 2002, p. 11). Ao compararmos a

informação registrada no website e no referido catálogo, constatamos que as dimensões expressas no site se referem ao suporte da fotografia.

A técnica é outra categoria de informação relacionada à tecnologia presente nas fichas da obra do MAM-SP. Merece destaque o fato de o termo “fotografia” estar associado ao campo técnica, enquanto no site do MASP o mesmo termo é empregado no campo “Designação”. As páginas da obra das fotografias selecionadas da coleção do MAM-SP expõem a técnica de maneira majoritariamente padronizada: em todas as fichas o termo “fotografia” é acompanhado pela informação sobre a cromia da imagem, assim temos “fotografia p&b” e “fotografia colorida”. A exceção encontra-se na ficha da obra de Claudio Edinger, *Sem título*, de 1998, nesse caso a informação é registrada como “fotografia em cores”. A mesma ficha da obra de Claudio Edinger apresenta uma informação adicional sobre o processo de produção da fotografia: trata-se do Cibachrome, designação de um papel fotográfico da empresa britânica Ilford utilizado para a impressão fotográfica colorida a partir de diapositivos fotográficos. A qualidade das imagens impressas no papel Cibachrome elevou o nome comercial do papel fotográfico à sinônimo de processo de impressão. O caso da fotografia sem título de Claudio Edinger, realizada em 1998, é o único entre as fichas analisadas onde há maiores detalhes sobre o processo fotográfico. Em outras fichas, como as das obras *Chaveiro* e *Cortiço* de German Lorca, *Garoto com papagaio* e *Vendedor de amendoim* de Luiz Braga, há a informação sobre o suporte da imagem original, todas elas são fotografias, preto e branco ou coloridas, sobre papel. Porém, chama a atenção a informação sobre as obras de Luiz Braga, a técnica é representada como “Fotografia colorida sobre papel”, mas no *Catálogo geral* (p. 52) é possível constatar que ambas foram impressas em Cibachrome, mas, ao contrário da obra de Claudio Edinger, essa informação não é disponibilizada no site.

Já as fichas das obras *Margareta e Gabriela, Bercheres-sur-Vergres, França* e *Cabourg, "Vogue Paris", França* de Otto Stupakoff, *Ponta das Canas - Ilhabela, SP* e *Gaiotas - Praia de Guarapocaia - Ilhabela, SP* de Marcos Piffer, *Sem título (da série: Sobras)* e *Estação da Luz-SP* de Geraldo de Barros não apresentam a informação sobre o suporte da imagem fotográfica. Recorremos novamente ao *Catálogo geral do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo: inventário* (2002) para comparar a informação disponibilizada nos dois instrumentos de pesquisa. No catálogo a informação sobre a técnica das seis fotografias é

representada como “prova com saís de prata”, a palavra “prova”<sup>106</sup> indica que o suporte das fotografias é o papel.

À informação sobre a técnica da fotografia de Geraldo Barros *Estação da Luz-SP* é adicionada a seguinte expressão: “vintage print”. Uma cópia, ou prova, vintage é aquela realizada em período muito próximo à produção do negativo ou do positivo fotográfico. Assim, tal informação refere-se também à data de produção da fotografia. O website do MAM-SP apresenta a mesma questão observada no MASP; a informação sobre a data não é especificada, não sabemos se tal informação trata da data de produção da fotografia, isto é, da data cronológica na qual a imagem foi registrada no negativo ou no positivo fotográfico, ou da data de produção da prova fotográfica, ou seja, do documento preservado pelo Museu. Soma-se a tal questão a não especificação do rótulo do campo referente à data, esse rótulo traz somente o termo “data”. De maneira geral, a informação sobre as datas é apresentada nas fichas com o apontamento de um determinado ano. Excetua-se desse padrão a fotografia *Sem título* de Claudio Edinger, de 1994-00, cuja data é representada por um intervalo de tempo.

A exemplo do MASP, as fichas do MAM-SP não apresentam informações que possam ser consideradas como representação temática; não há descrição de conteúdo, ou do assunto das imagens fotográficas, tampouco palavras-chave ou descritores podem ser localizados nas fichas disponibilizadas ao público. Não se encontram, dessa forma, termos que remetam à Dimensão Expressiva da imagem fotográfica nos parâmetros definidos por Manini (2002). Optamos, assim, por desenvolver a proposta de Manini por meio de um exercício que utiliza as fotografias selecionadas, tal exercício pode ser consultado no Apêndice B desta dissertação.

Ainda no que diz respeito à representação temática, a área “Coleção” do website do MAM-SP oferece a possibilidade de recuperação da informação por meio de palavras-chave. O campo “Palavra-chave” apresenta-se como o primeiro campo para a realização de buscas, porém o usuário não encontra orientações sobre quais palavras poderá empregar nesse campo, para assim localizar o que procura. Verificamos que na área “Coleção” do website do MAM-SP o campo “Palavra-chave” corresponde à autoria e a qualquer uma das palavras que estejam presentes nas

---

<sup>106</sup> Segundo Pavão (1997, p. 346), uma prova fotográfica é “Imagem positiva em papel, impressa por ação da luz a partir de um negativo ou diapositivo fotográfico”. No Brasil, além de prova, utilizam-se os termos “cópia” e “ampliação”, porém ampliação é o processo de produção de provas fotográficas a partir de um ampliador.

fichas das obras disponibilizadas. Tal verificação foi realizada ao digitar os nomes completos dos fotógrafos cujas obras foram selecionadas para este estudo: ao adotar o padrão sobrenome/nome, por exemplo “Edinger, Claudio”, ocorre o preenchimento automático do campo. O campo também é automaticamente preenchido quando se digita apenas o sobrenome do autor. Quando adotamos apenas o prenome do autor para a realização da busca também há preenchimento automático, nesse caso o preenchimento é único e aparentemente aleatório, nem sempre correspondendo ao nome procurado<sup>107</sup>. Apenas nomes próprios são preenchidos automaticamente nesse campo, o que impossibilita a busca por termos que coincidam com os nomes dos artistas<sup>108</sup>.

Para entender a remissão dos termos digitados no campo “Palavra-chave” para qualquer palavra presente nas fichas, digitamos “arquitetura”, sem selecionar as caixas de opções, o resultado foram quatro obras: duas delas possuem a palavra “arquitetura” no título, e em outras duas a palavra é encontrada na técnica (“impressão sobre planta de arquitetura”)<sup>109</sup>. Por fim, ao digitarmos a expressão “arte brasileira” o resultado foi uma obra doada pela Academia Brasileira de Artes<sup>110</sup>.

### 6.3 Conclusões sobre o estudo

A ausência da representação temática nos websites do MASP e do MAM-SP é o ponto que mais nos chamou a atenção na realização dos estudos. Em sua tese Manini (2002) já indicava essa provável configuração no que ela denominou como “bancos de imagens digitais”. A partir do momento no qual as obras de arte, inclusive a fotografia, são digitalizadas cria-se a possibilidade de disponibilizar as imagens

<sup>107</sup> Ao digitarmos “Claudio” no campo “Palavra-chave” e selecionarmos a opção “Fotografia” entre as categorias disponíveis, o preenchimento automático resultou em “Carvalho, Antonio Claudio”. Disponível em:

<https://mam.org.br/colecao/?t=CARVALHO%2C+ANTONIO+CLAUDIO&d=todas&c=foto&p=todas>

Acesso em 22 out. 2020.

O preenchimento automático ocorre da mesma maneira ao selecionarmos “Todas” na caixa de opções de categorias: Disponível em:

<https://mam.org.br/colecao/?t=CARVALHO%2C+ANTONIO+CLAUDIO&d=todas&c=todas&p=todas>.

Acesso em 22 out. 2020.

<sup>108</sup> Ao optarmos pelo termo “cidade”, por exemplo, o sistema preenche o campo automaticamente com o nome do artista Marcelo Cidade, no formato Cidade, Marcelo. Disponível em: <https://mam.org.br/colecao/?t=CIDADE%2C+MARCELO&d=todas&c=todas&p=todas> Acesso em 22 out. 2020.

<sup>109</sup> Disponível em: <https://mam.org.br/colecao/?t=arquitetura&d=todas&c=todas&p=todas>. Acesso em 22 out. 2020.

<sup>110</sup> Disponível em: <https://mam.org.br/colecao/?t=arte+brasileira&d=todas&c=todas&p=todas> Acesso em 22 out. 2020.



criadas por esse processo de reprodução em instrumentos de pesquisa que encontram na internet um meio de disseminação eficaz e abrangente. Tais instrumentos de pesquisa, agora dotados das imagens das obras de interesse público e favorecidos por recursos de visualização tais como o aumento das dimensões e da resolução da imagem, acabam por prescindir da representação temática, já que o conteúdo da imagem se encontra acessível e visível.

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 do 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 (MANINI, 2002, p.57).

Como vimos, as páginas dos sites do MASP e do MAM-SP disponibilizam por meio de reprodução digital a imagem das fotografias de suas coleções. Tendo em vista o colocado por Manini (2002), nesses casos a legenda seria o principal elemento de contextualização da fotografia. Para Manini, legenda é um dos textos escritos que acompanham a imagem fotográfica, ela contém o título da fotografia, além de nomes, datas e lugares a ela relacionados. A função principal da legenda é identificar a fotografia. A legenda pode conter igualmente “explicações relativas à produção da imagem fotográfica” (MANINI, 2002, p.59) e poderá ser fonte de termos para a recuperação da informação. Em certos casos a legenda confunde-se com o título da imagem, visto que alguns títulos podem indicar o local de produção da imagem, ou mesmo o nome dos retratados, como ocorre com as fotografias de Marcos Piffer, estudadas neste capítulo, ou da foto *Margareta e Gabriela, Bercheres-sur-Vergres, França* de Otto Stupakoff. Porém, os textos que acompanham as fotografias disponibilizadas nos sites do MASP e do MAM-SP além de não se apresentarem no formato comum às legendas (tais textos são organizados na forma de fichas), possuem informações que ultrapassam a função das legendas, como o número de tomo e inventário, as dimensões do original, os créditos ao responsável pela reprodução e até mesmo o contexto de aquisição<sup>111</sup>. Isto posto, consideramos

---

<sup>111</sup> Como colocado por Manini (2002), as legendas são, geralmente, circunstanciais, isto é, elas atendem a uma dada circunstância de exibição da imagem. Em alguns casos, e até mesmo por exigência legal, as instituições apresentam a fonte de aquisição nas legendas que acompanham obras em exposição. Também pode ser verificada a citação das dimensões da fotografia original em publicações impressas, como livros e catálogos.

que os textos presentes nas páginas dos sites dos museus estudados estão além da legenda, pois oferecerem ao usuário maiores detalhes sobre a fotografia original, relatam o contexto de aquisição pelo museu e localizam o original em relação ao restante do acervo.

O objetivo da disponibilização de reproduções digitais de fotografias é ampliar o acesso à imagem, a partir do momento que essa disponibilização se efetua é necessário também oferecer informações para a compreensão da fotografia original, enfim, deve-se esclarecer ao usuário quais são as características do documento original para que ele possa ter instrumentos suficientes para diferenciar a imagem visualizada pelo acesso online da fotografia original, e requerer a consulta ao original caso considere necessário. As características que diferem a imagem digital da fotografia original são referentes à técnica, às dimensões e à data de produção. Os museus estudados cumprem esse papel, mesmo que parcialmente: nos websites do MASP e do MAM-SP encontramos informações referentes à técnica, apesar de não serem apresentados detalhes sobre o processo de produção; às dimensões, com a ressalva da falta de especificação sobre a origem dessas dimensões, se referentes ao suporte ou à mancha; e sobre a data de produção, a despeito de não existirem informações sobre a origem de tal data, se ela diz respeito ao registro da imagem fotográfica em seu primeiro suporte ou se trata-se da data na qual a prova fotográfica, o documento presente no Museu, foi produzido. Ao disponibilizar a fonte e a data de aquisição, bem como o número de inventário e tombo, MASP e MAM-SP caracterizam o documento original e favorecem a identificação desses documentos em meio aos seus acervos.

Nos museus estudados, a ausência de imagem na página da obra nem sempre indica a não-digitalização da fotografia, mas sim a inexistência de autorização para sua divulgação. Esse é o caso do MAM-SP; o Museu informa com a frase “Imagem não autorizada” o motivo da indisponibilização da imagem, como pode ser observado na página que traz fotografias de Dora Longo Bahia:

**Figura 1** – Página web para fotografia de Dora Longo Bahia

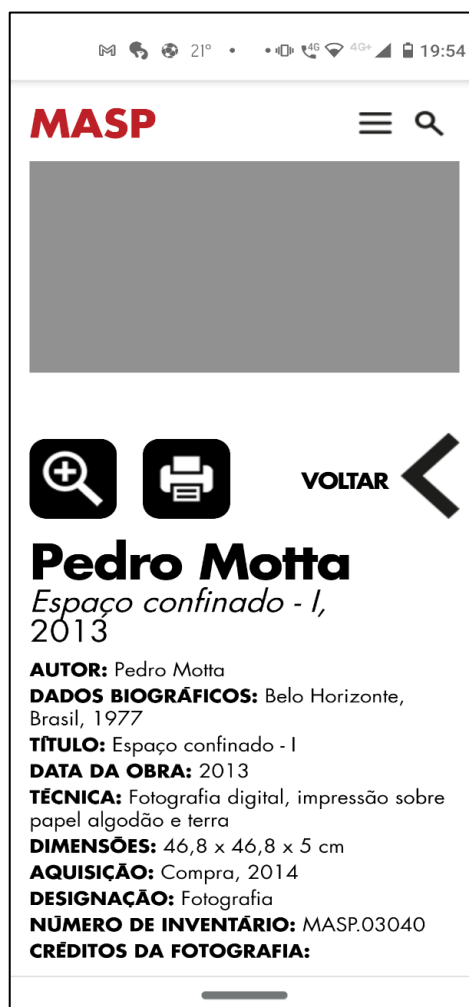


**Fonte:** Página web do Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>112</sup>

No site do MASP a ausência da imagem digital não é esclarecida, em seu lugar figura um retângulo cinza acompanhado pela ficha descritiva, como se observa na página da fotografia de Pedro Motta, *Espaço confinado I*.

<sup>112</sup> Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/2000-428-bahia-dora-longo/>. Acesso em 29 set. 2020.

**Figura 2** - Página web de fotografia de Pedro Motta, acessada com telefone celular



**Fonte:** Página web do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand<sup>113</sup>

As figuras acima exemplificam a situação presente nos websites dos museus estudados: no site do MASP verificamos cinco fotografias das quais não há imagem digital disponibilizada, nas páginas dessas fotografias há a presença do retângulo cinza no lugar da imagem e nenhuma alteração na ficha descritiva da obra; no MAM-SP são oitenta e sete fotografias sem imagem no site, em todas as páginas figura a frase “Imagem não autorizada”, e, como no MASP, não há alteração no texto descritivo. Pode-se assim constatar que não há representação temática nas fichas disponibilizadas pelos websites de MASP e MAM-SP inclusive quando as imagens das obras não são disponibilizadas. Nesses casos, o usuário ao pesquisar os acervos por meio dos sites, não encontrará referências sobre o conteúdo das fotografias e deverá recorrer a consulta presencial caso precise visualizar tais fotos.

<sup>113</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/espaco-confinado>. Acesso em 29 out. 2020.

Como discutimos no capítulo anterior, a Análise Documentária além de produzir a descrição e a indexação do documento fotográfico, instrumentaliza os sistemas com termos que poderão ser utilizados na recuperação da informação. MASP e MAM-SP não apresentam textos escritos que possam ser considerados como representação temática nas fichas disponíveis em seus websites, pois, como vimos, a reprodução das fotografias originais acaba por cumprir esse papel, mas os museus tampouco oferecem o recurso de localização de obras por palavras-chave temáticas, o principal ponto de acesso é a autoria, o nome do responsável pela produção da obra. Assim, os dois museus partem do princípio de que o público que utilizará os websites para acessar os acervos já conhece o conteúdo das coleções e possui ideia clara sobre a obra que procura. Tal premissa não é de todo falsa, Smit (1987) e Shatford (1986) indicam que a instituição deverá definir o perfil de usuário que irá contemplar ao estabelecer suas práticas de Análise Documentária e de representação da informação, visto que não é possível atender a todas as demandas de todos os tipos de usuários. Portanto, concluímos que MASP e MAM-SP assumem como perfil de público pessoas que possuem conhecimento prévio sobre a arte em geral e sobre os acervos de cada instituição especificamente. Porém, se é papel do museu na contemporaneidade ampliar e democratizar a produção e a difusão do conhecimento, e considerando que o tratamento do universo informacional presente no museu se destaca na execução desse papel, não seria excludente considerar como público-alvo apenas os já iniciados no campo das artes, tendo em vista, além disso, o uso de um meio que pretende ser inclusivo, como a web? Tal questionamento nos leva a considerar a seguinte frase de Sara Shatford (1996, p. 40): “We need to understand not only how present users may be better served, but how we might serve those who do not realize that pictures could be useful to them”.

A organização das áreas dedicadas aos acervos nos websites de MASP e MAM-SP a partir da autoria das obras, assim como o nome do autor como o principal ponto de acesso, correspondem às considerações sobre o papel desempenhado pelos autores nos museus de arte, tratadas no terceiro capítulo deste trabalho. Como visto, Crimp (2005) afirma que a legitimação e a autenticação das obras presentes nos museus de arte é dada, de maneira geral, por suas autorias, afirmação corroborada por Rouillé (2009) ao indicar que a qualidade artística das fotografias é validada por seu autor e não pelo conteúdo ou pela técnica empregada

em sua execução, assim serão incorporadas aos museus de arte as fotografias cujas autorias sejam reconhecidas e dotadas de certo prestígio. Porém, Crimp (2005) alerta que a primazia da autoria no tratamento dado às fotografias pelos museus de arte poderá frustrar aqueles que a elas recorrem devido ao seu significado histórico ou social, significado esse que não retira o caráter de obra de arte da fotografia.

De maneira geral, o contexto histórico e social, a biografia do autor, bem como a descrição temática das obras são abordados pelos museus ao disponibilizar os acervos em seus websites. É recorrente nos sites de alguns dos mais tradicionais museus de arte da Europa e dos Estados Unidos a contextualização do meio social e cultural no qual se deu a produção da obra cuja imagem está em exibição. É usual também a apresentação de relatos sobre a biografia dos artistas. No site do *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia*, por exemplo, ao acessarmos a obra *Guernica* (1937) de Pablo Picasso (1881-1973) nos deparamos com um texto onde são apresentadas as circunstâncias de realização da obra, sua descrição iconográfica e uma reflexão sobre a relação de Picasso com algumas das figuras representadas<sup>114</sup>. No caso do website do *British Museum*, a descrição do conteúdo de um desenho em aquarela de William Turner (1775-1851), datado de 1835, antecede um texto curatorial no qual referencia-se a série de aquarelas produzidas pelo artista em uma mesma época, também se discute como o humor de Turner influenciou a realização dessa série<sup>115</sup>. Já o *Brooklyn Museum* traz junto à imagem digital da obra *The Judgement* (O julgamento, 1963) de Bob Thompson (1937-1966) um texto breve, mas elucidativo, sobre a carreira do artista e suas influências, o texto é finalizado com a descrição iconográfica da pintura<sup>116</sup>.

Destaca-se a maneira pela qual a representação temática é apresentada nos sites do *Musée d'Orsay* e da *Tate Modern*. No *Musée d'Orsay*, mesmo obras conhecidas e já consolidadas no imaginário popular, como *La Chambre de Van Gogh à Arles* (Quarto em Arles, 1889) de Vincent Van Gogh (1853-1890)<sup>117</sup>, é representada tematicamente com o registro de palavras-chave temáticas também

---

<sup>114</sup> Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>. Acesso em 14 jan. 2021.

<sup>115</sup> Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1958-0712-441](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1958-0712-441) Acesso em 14 jan. 2021.

<sup>116</sup> Disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/1639> Acesso em 14 jan. 2021.

<sup>117</sup> Disponível em: [https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no\\_cache=1&nnumid=000746&cHash=3a60ec226c](https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&nnumid=000746&cHash=3a60ec226c) Acesso em 14 jan. 2021.

utilizadas como *links* para o acesso à outras obras indexadas com os mesmos termos. Já na *Tate Modern* as palavras-chave estão dispostas como um meio de explorar a coleção do museu, assim ao consultar uma obra, como a *Girl with a White Dog* (Garota com um cachorro branco, 1950-1951) de Lucien Freud (1922-2011)<sup>118</sup>, obtêm-se acesso a uma lista hierarquizada de termos indexadores da pintura, e é por esses termos que se realiza a conexão com outras obras. A representação da obra *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?* (As mulheres precisam estar nuas para entrar no Met. Museu? 1989) do grupo Guerrilla Girls<sup>119</sup> no site da Tate é exemplar não apenas pela sua indexação, que apresenta termos relacionados ao conteúdo temático imediato como também aos significados simbólico, político e social da obra, mas igualmente pelo texto crítico que discute a importância das artistas para a atualidade da arte e dos museus.

Evidentemente os exemplos expostos acima não esgotam as possibilidades de representação da informação de obras em websites de museu de arte, assim como os museus europeus e norte-americanos não podem ser considerados como o modelo único de instituição museológica, porém é significativo constatarmos que o contexto de produção, a biografia dos artistas e o conteúdo temático das mais clássicas expressões artísticas, como a pintura e o desenho, são destacados nos sites desses museus. Acreditamos que o mesmo pode ocorrer com a fotografia, o assunto da imagem, seu tema, ou mesmo seu significado, também merecem destaque e enriquecem esses recentes instrumentos de pesquisa, os websites.

---

<sup>118</sup> Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/freud-girl-with-a-white-dog-n06039> Acesso em 14 jan. 2021.

<sup>119</sup> Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793>. Acesso em 14 jan. 2021.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ano de 2020 ficará marcado na história como o início de um período global de desafios humanos e sociais. Encaramos um momento de crise sanitária, econômica e humanitária que exigirá novas posturas por parte de toda a sociedade. Os museus foram muito afetados pela epidemia de Covid-19, algumas instituições de pequeno porte não conseguiram manter-se e encerraram suas atividades definitivamente, resta saber o que será de seus acervos. Os museus maiores, públicos e privados, também sofreram as consequências da crise: no Brasil, museus públicos viram seus recursos diminuírem dada a perda de arrecadação pelo Estado e os museus privados perderam receita de bilheteria, aluguel de espaços e venda de produtos. Soma-se a essa situação a falta de segurança financeira das empresas para investir na arte e na cultura.

Com as portas fechadas, os museus viram-se obrigados a explorar os ambientes digitais disponíveis na web para executar suas atividades de comunicação. Assim, as redes sociais e os serviços de visualização online de vídeos foram adotados como plataformas para a interação entre os museus e o público. Foi possível assistir ao vivo à palestras e debates sobre os diferentes processos museológicos, à análises de obras de arte por especialistas e à visitas guiadas às reservas técnicas. Com as galerias dos museus inacessíveis ao público, as instituições optaram por promover visitas virtuais às exposições já instaladas fisicamente ou por produzir exposições virtuais, isto é, exposições totalmente montadas em ambiente digital. Também ganharam destaque nesse período as ferramentas digitais para consulta online aos itens dos acervos; impossibilitados de realizar suas pesquisas presencialmente, estudantes e pesquisadores contaram com o acesso online às coleções possibilitado por essas ferramentas.

O momento de exceção vivido em 2020 afirmou a influência das tecnologias da comunicação e da informação nas relações sociais, nas transações comerciais e no acesso à cultura e ao conhecimento. Ganha importância nesse contexto o tratamento qualificado da informação sobre os acervos disponibilizada pelos museus por meio de seus websites. É evidente que a consulta online à imagens digitalizadas não substitui a experiência do contato com a obra original, assim como uma reunião com amigos e familiares mediada por vídeo não terá o mesmo impacto emocional existente em um encontro físico. Trata-se de uma outra possibilidade de acesso à



informação que se soma aos formatos tradicionais de comunicação museológica. Além disso, a disponibilização online de acervos é um facilitador da pesquisa, visto que as fontes antes limitadas aos ambientes físicos institucionais poderão ser consultadas pela web por todos aqueles que possuam meios e recursos para tal. Assim, cabe aos museus a responsabilidade pela qualidade da informação disponibilizada e pela democratização do acesso ao conhecimento por eles produzido e preservado.

Para cumprir com a responsabilidade em relação à disponibilização qualificada da informação e à ampliação do acesso ao conhecimento, os museus precisarão se aproximar cada vez mais da Ciência da Informação, pois é a característica informacional dos museus que gera sentido e significado às obras neles preservadas. Além disso, o tipo de tratamento informacional destinado às obras de arte determinará o perfil de público que as acessará: quanto mais abrangentes forem as informações disponibilizadas, menos restrito será o público.

Porém, como tratado nos estudos aqui apresentados, os museus de arte selecionados nesta pesquisa ainda destinam o acesso online aos seus acervos ao público especializado, isto se deve principalmente à ainda incipiente representação informacional nos textos que acompanham as imagens digitalizadas e à inexistência de sistemas de recuperação da informação que utilizem palavras-chave relacionadas ao conteúdo das fotografias. Tal situação acaba por dificultar o acesso por aqueles que não conhecem os artistas cujas obras estão presentes nos acervos. Quando tratamos de obras fotográficas esse cenário se agrava, já que são poucas as pessoas que reconhecem uma fotografia por sua autoria ou mesmo que possuem contato com a obra de fotógrafos brasileiros.

Como tentamos demonstrar ao longo desta dissertação, a inclusão digital dos museus brasileiros é muito recente. Poucos são os museus que dispõem de websites dotados de áreas dedicadas ao acesso aos seus acervos, e os que já as possuem ainda enfrentam problemas decorrentes da limitação tecnológica, da falta de investimento ou do despreparo técnico. No caso dos museus estudados verificamos que os sistemas de organização e de distribuição da informação por eles adotados ainda não estão consolidados. O MASP migrou seus dados sobre seu acervo museológico para um novo sistema recentemente, também é recente a utilização do website como instrumento de acesso às coleções e, como visto, há campos de informação disponíveis no site que poderão ser utilizados no futuro. O

MAM-SP, por sua vez, ainda não dispõe de um sistema de organização e de registro da informação adequado às necessidades do Museu, o que reflete na forma como a informação é difundida. Apesar de a primazia da autoria ser uma característica dos museus de arte e de a visualização da imagem digital cumprir alguns dos objetivos da representação temática, estudos futuros poderão constatar que os museus aqui analisados passaram a adotar a recuperação da informação por meio de palavras-chave temáticas após a consolidação de seus sistemas.

A ampliação das coleções fotográficas analisadas com a inserção de outros museus no estudo poderia oferecer resultados diversos dos apresentados e indicar a disponibilização da representação temática em conjunto com as fotografias digitalizadas. Porém, nada impede que outros estudos possam ser realizados a partir dessas análises iniciais.

A adoção em conjunto dos métodos para análise de fotografias desenvolvidos por Miriam Paula Manini e Boris Kossoy mostrou-se eficaz no que diz respeito à inclusão das especificidades da fotografia em seu tratamento documental. Tais métodos poderão ser empregados não somente nos estudos sobre sistemas de informação e instrumentos de pesquisa, como também no desenvolvimento deles. Os websites de museus de arte possuem potencial para oferecer instrumentos de pesquisa agregadores de informações provenientes de diversas instituições, por meio do trabalho em rede os museus poderão alcançar diferentes perfis de público e possibilitar que o acesso à arte seja um pouco mais democrático.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Paulo Mendes. **De Anita ao museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. **Arquivologia, Biblioteconomia, Museologia e Ciência da Informação: o diálogo possível**. Brasília, DF: Briquet de Lemos / São Paulo: Associação Brasileira de Profissionais de Informação (ABRAINFO), 2014.

ARAÚJO, Marcelo Mattos. Museus de arte no presente: a que servimos? In: SISTEMA ESTADUAL DE MUSEUS (SISEM) org. **Museus: o que são, para que servem?** Brodowski: ACAM Portinari; Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, p. 61 – 68, 2011.

BARDI, P. M. **A cultura nacional e a presença do MASP**. São Paulo: Fiat do Brasil, 1982.

BARDI, P. M. **Em torno da fotografia no Brasil**. São Paulo: Banco Sudameris Brasil, 1987.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica: primeira versão. In: Benjamin, Walter. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

**BOLETIM FOTO CINE CLUBE BANDEIRANTE**. São Paulo: Foto Cine Clube Bandeirante, maio 1946. Disponível em: <https://fotoclub.art.br/acervo/ver-documentos>. Acesso em: 24 abr. 2020.

BRIET, Suzanne. **O que é a documentação?** Brasília: Briquet de Lemos, 2016.

BUCKLAND, Michael. K. What is a “document”? **Journal of the American Society for Information Science**, v.48, n.9, p.804-809, 1997.

CANCLINI, Néstor García. Museu para a globalização. In: **Cadernos do CEOM** (Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina), Chapecó, 2014, ano 27, nº 41, p. 37 – 46. Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2596>. Acesso em 29 jun. 2020.

CARVALHO, Ana Cristina; FAGGIN, Carlos. **São Paulo: olhar os museus, olhar a cidade**. São Paulo: Dialeto Latin American Documentary, 2012.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. Vol.1. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

CERAVOLO, Suely Moraes; TÁLAMO, Maria de Fátima Gonçalves Moreira. Os museus e a representação do conhecimento: uma retrospectiva sobre a documentação em museus e o processamento da informação. In: VIII ENANCIB - ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 2007, Salvador. **Anais do VIII ENANCIB**, Salvador: PPGCI/UFBA, n.p., 2007. Disponível em: <http://200.20.0.78/repositorios/bitstream/handle/123456789/143/GT2--012.pdf?sequence=1>. Acesso em 29 jun. 2020.

CERAVOLO, Suely Moraes; TÁLAMO, Maria de Fátima Gonçalves Moreira. Tratamento e organização de informações documentárias em museus. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, v. 10, p. 241 – 253, 2000. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/109390>. Acesso em 29 jun. 2020.

CHAGAS, Mário. A radiosa aventura dos Museus. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira; NEVES, Kátia Regina Felipini (coord.). **Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento: propostas e reflexões museológicas**. São Cristóvão: Museu de Arqueologia de Xingó, p. 41-52, 2008.

CHIARELLI, Tadeu [coord.]. **Catálogo geral da coleção permanente do Museu de Arte Moderna de São Paulo: inventário**. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

CHIODETTO, Eder. Dez anos. In: Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Dez anos do Clube de Colecionadores de Fotografia do MAM**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010, n.p.

CIDOC-ICOM. **Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus: Categorias de Informação do Comitê Internacional de Documentação (CIDOC-ICOM, 2014)**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

COELHO NETTO, José Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

COELHO NETTO, José Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo v.16, n.2, p.131-173, 2008.

COSTA, Helouise. O Foto Cine Clube Bandeirante no Museu de Arte de São Paulo. In: Museu de Arte de São Paulo. **MASP FCCB Coleção Museu de Arte de São Paulo Foto Cine Clube Bandeirante**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2016, p. 13-25.

COSTA, Helouise. Metamorfoses da fotografia entre o moderno e o contemporâneo. In: Museu de Arte Moderna de São Paulo e Museu de Arte Contemporânea da

Universidade de São Paulo. **MAM 70: MAM e MAC USP**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018. p. 41-54.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CUNHA, Isabel M. R. Ferín. Análise Documentária. In: SMIT, Johanna W. (coord.). **Análise Documentária: a análise da síntese**. Brasília, IBICT, p. 37-60, 1987.

CUNHA, Murilo Bastos da; CAVALCANTI, Cordélia Robalinho de Oliveira. **Dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia**. Brasília: Briquet de Lemos, 2008.

CURY, Marília Xavier. Museus em transição. In: SISTEMA ESTADUAL DE MUSEUS (SISEM) org. **Museus: o que são, para que servem?** Brodowski: ACAM Portinari; Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, p. 17 – 28, 2011.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

DOBRANSZKY, Diana de Abreu. **A legitimação da fotografia no museu de arte. O Museum of Modern Art de Nova York e os anos Newhall no Departamento de Fotografia**. 2008. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas: Campinas, 2008.

DUARTE, Alice. Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. **Revista Museologia e Patrimônio: Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio** – PPG-PMUS Unirio | MAST, Rio de Janeiro, v. 6, p. 99-117, 2013. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/248/239>. Acesso em: 20 abr. 2019.

DUBOIS, Philippe. Entrevista com Philippe Dubois. [Entrevista concedida a] Marieta de Moraes Ferreira e Mônica Almeida Kornis. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 34, p. 139-156, jan. 2004. ISSN 2178-1494. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2221>. Acesso em: 29 jun. 2020.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 2009.

FABRIS, Annateresa. “Um fogo de palha acesso”: Considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: Museu de Arte Moderna de São Paulo. **MAM 60**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008, p. 14-89.

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

GERNESHEIM, Helmut. **The History of Photography**. Londres: Thames and Hudson, 1969.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Museu, para quê? (A necessidade da arte). In BRUNO, Cristina (org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, textos e contextos de uma trajetória profissional: a evidência dos contextos museológicos**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional dos Museus, p 69-77, 2010.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM). **Museus em números**. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011.

KOBASHI, Nair Yumiko. Análise Documentária e representação da informação. **Informare** – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Rio de Janeiro, v. 2 n. 2, p. 5-27, 1996.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LARA FILHO, Durval de. **Modos do museu: entre a arte e seus públicos**. 2013. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2013.

LARA FILHO, Durval de. Museu, objeto e informação. **TransInformação**, Campinas, n. 21(2), p. 163-169, 2009. Disponível em <https://brapci.inf.br/index.php/res/v/116146>. Acesso em 29 jun. 2020.

LARA, Marilda Lopez Ginez de. Conceitos de organização e representação do conhecimento na ótica das reflexões do Grupo Tema. **Informação & Informação**, Londrina, v. 16, n.2, p. 92-121, 2011. Disponível em <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/10391>. Acesso em 24 ago. 2020.

LOUREIRO, Maria Lucia de N. Matheus. A obra de arte musealizada – de objeto de contemplação à fonte de informação. In: PINHEIRO, Lena Vânia Ribeiro; GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Nélida (orgs.). **Interdiscursos da ciência da informação: arte, museu e imagem**. Rio de Janeiro: IBICT/DEP/DDI, 2000.

MACARI, Ana Luiza. **Contato para o setor de acervo [mensagem pessoal]**. Mensagem recebida por [patricialira@usp.br](mailto:patricialira@usp.br) em 13 de outubro de 2020.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: uma teoria da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MAIMONE, Giovana Deliberali; SILVEIRA, Naira Christofolletti; TÁLAMO, Maria de Fátima Gonçalves Moreira. Reflexões acerca das relações entre representação temática e descritiva. **Informação & sociedade: estudos**. João Pessoa, v. 21, n.1, p. 27-35, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ies/article/view/7367>. Acesso em 25 out. 2020.

MAIMONE, Giovana Deliberali. **Organização da Informação e do Conhecimento de Documentos Artísticos à luz da Terminologia**. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MANINI, Miriam Paula. **Análise Documentária de Fotografias: um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MANINI, Miriam Paula. A dimensão expressiva na indexação de documentos fotográficos. In: **Encontro Nacional de Estudos de Imagens**, 1, 2007, Londrina. Anais... Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2007. Disponível em <https://repositorio.unb.br/handle/10482/1012>. Acesso em: 07 ago. 2020.

MASP. **MASP FCCB Coleção Museu de Arte de São Paulo Foto Cine Clube Bandeirante**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2016.

MASP. **Relatório Anual de Atividades 2017**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/about-governance-items/BNYPIs0ZiAsWaFNz4CP2xqg1XB5qVHK.pdf>. Acesso em 11 out. 2020.

MASP. **Relatório Anual de Atividades 2018**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/about-governance-items/aF3JaGZP636lu0mwDSIDDaUJvmETPvZC.pdf>. Acesso em 11 out. 2020.

MASP. **Relatório Anual de Atividades 2019**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/about-governance-items/w40T7ijW1FQyILTgsWhRYLLnQe6PiYeQ.pdf>. Acesso em 11 out. 2020.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista História e Cultura Material**, São Paulo, n.2, p. 9-41, 1994. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5289>. Acesso em 29 jun. 2020.

MOLES, Abraham. **Teoria da informação e percepção estética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

MONTEIRO, Silvana Drumond. Semiótica peirciana e a questão da informação e do conhecimento. **Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação**, Florianópolis, p. 43-57, dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2006v11nesp3p43>. Acesso em: 29 jun. 2020.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Catálogo da I Quadrienal de Fotografia**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1985.

NASCIMENTO JUNIOR, José. Memória para falar hoje. In: NASCIMENTO JUNIOR, José; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos (org.). **Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972**. Brasília: Ibram/MinC; Programa Ibermuseos, p. 101-102, 2012. Disponível em [http://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2014/09/Publicacion\\_Mesa\\_Redonda\\_VOL\\_I.pdf](http://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2014/09/Publicacion_Mesa_Redonda_VOL_I.pdf). Acesso em 29 jun. 2020.

OROM, Anders. Knowledge Organization in the Domain of Art Studies – History, Transition and Conceptual Changes. **Knowledge Organization**. Vol. 30, n. 3/4, 2003.

OSÓRIO, Luiz Camilo. Deslocamentos do moderno: sessenta anos do Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: Museu de Arte Moderna de São Paulo. **MAM 60**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008, p. 100-123.

OTLET, Paul. **Tratado de documentação: o livro sobre o livro teoria e prática**. Brasília: Briquet de Lemos, 2018.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

PAVÃO, Luis. **Conservação de coleções de fotografia**. Lisboa: Dinalivro, 1997.

PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RENNÓ, Rosângela. Do arquivo à rede. In: Museu de Arte de São Paulo. **MASP FCCB Coleção Museu de Arte de São Paulo Foto Cine Clube Bandeirante**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2016, p. 8-12.

RODRIGUES, Bruno Cesar; CRIPPA, Giulia. A Ciência da Informação e sua relação com arte e museu de arte. **Biblionline**, João Pessoa, v. 5, n. 1/2, 2009, n.p. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/index.php/biblio/article/view/3942>. Acesso em: 10 mai. 2019.

RODRIGUES, Cassiano Terra. **Peirce, Charles Sanders. Enciclopédia jurídica da PUC-SP**. Celso Fernandes Campilongo, Alvaro de Azevedo Gonzaga e André Luiz Freire (coords.). Tomo: Teoria Geral e Filosofia do Direito. Celso Fernandes Campilongo, Alvaro de Azevedo Gonzaga, André Luiz Freire (coord. de tomo). 1. ed. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2017. Disponível em: <https://enciclopediajuridica.pucsp.br/verbete/58/edicao-1/peirce,-charles-sanders>. Acesso em 26 mai. 2020.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2002.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Comunicação e semiótica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.



SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

SEPIADES. **Recommendations for cataloguing photographic collections**, European Commission on Preservation and Access, Amsterdam, 2003.

SHATFORD, Sara. Analyzing the Subject of a Picture: A Theoretical Approach. **Cataloging and Classification Quarterly**. 6:3, 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.

SIMÕES, Maria; KIRST, Marcos. **MASP 60 anos: a história em 3 tempos**. São Paulo: Prêmio, 2008.

SOARES, Carolina Coelho. **Coleção Pirelli MASP de fotografia: fragmentos de uma memória**. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SMIT, Johanna W. A representação da imagem. **Informare**, Rio de Janeiro, v.2, n.2, p. 28-36, 1996.

SMIT, Johanna W. A análise da imagem: um primeiro plano. In: SMIT, Johanna W. (coord.). **Análise documentária: a análise de síntese**. Brasília: IBICT, 1987.

STULIK, Dusan C.; KAPLAN, Art. **The Atlas of the Analytical Signatures of Photographic Processes**. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute, 2013. Disponível em: [http://hdl.handle.net/10020/gci\\_pubs/atlas\\_analytical](http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/atlas_analytical). Acesso em: 18 mai. 2020.

THE GETTY RESEARCH INSTITUTE. **About the AAT**. Los Angeles: The J. Paul Getty Trust. Disponível em: <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/about.html> . Acesso em: 10 de mai. 2019.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp, uma biografia**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VASQUEZ, Pedro Karp. **Dicionário técnico da fotografia clássica**. Versão online. Disponível em: [http://sistemas10.dominiotemporario.com/funarte/dicionario\\_fotografia/index.php?termo=fotojornalismo&inicial=](http://sistemas10.dominiotemporario.com/funarte/dicionario_fotografia/index.php?termo=fotojornalismo&inicial=). Acesso em: 09 jan. 2020.

WERNECK, Rosa Maria Lellis. Ciência da informação e arte: uma perspectiva histórica. In: PINHEIRO, Lena Vânia Ribeiro; GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Nélida (orgs.). **Interdiscursos da ciência da informação: arte, museu e imagem**. Rio de Janeiro: IBICT/DEP/DDI, 2000. Disponível em: <https://livroaberto.ibict.br/handle/1/443>. Acesso em 29 jun. 2020.

**APÊNDICE A** – Levantamentos de fotógrafos e fotógrafas com obras disponíveis nos websites do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

**Tabela 2** - Levantamento de fotógrafos e fotógrafas com obras disponíveis no website do Museu de Arte de São Paulo em 25 de setembro de 2020<sup>120</sup>

<b>Autoria</b>	<b>Quantidade de fotografias</b>
Abílio M. Castro Silva	02
Ademar Manarini	02
Alberto Juan Martinez	02
Alberto Siuffi	01
Aldo A de Souza Lima	01
Alfio Trovato	03
Alfredo Jaar	01
Aline Motta	02
Antonio da Silva Victor	02
Antonio Ferreira Filho	03
Apollo Silveira	01
Armando Moraes Barros	08
Arnaldo M. Florence	01
Aron Feldman	01
Arthur Omar	05
Astério Rocha	01
Barbara Mors	01
Barbara Wagner	01
Benedito Junqueira Duarte	01
Berel Bin	01
Camillo Joan	01
Carlos Comelli	05
Carlos Frederico Latorre	01
Carlos H. Feliciano	02
Casimiso P. Mello	01

<sup>120</sup> Optou-se por seguir o padrão estabelecido pelo Museu no registro de autoria: Nome, Sobrenome.

Cassio Leme Maciel	01
Chico Albuquerque	02
Claudia Andujar	01
Claudio Pugliese	04
Claudio Sitrângulo	01
Cyro Alves Cardoso	01
Desconhecido	01
Desconhecido (Fotógrafo Norte-Americano)	01
Dulce G. Carneiro	03
Eduardo Ayrosa	01
Eduardo Salvatore	06
Eijyrio Sato	01
Emil Issa	02
Eustáquio Neves	01
Frederico Mielenhausen	05
Frederico S. Camargo	01
Fredi S. Kleemann	01
Galliano Calliera	02
Gaspar Gasparian	01
George Leary Love	03
Geraldo de Barros	11
German Lorca	17
Gertrudes Martha Altschul	12
Henri Laurent	01
Hildebrando Teixeira de Freitas	01
Ilson Antônio Arrebola	01
Iracy Ando	01
Ivo Ferreira da Silva	14
Jacob Polacow	03
Jean Lecoq	03
Jerzy Reichmann	11
João Bizarro da Nave Filho	08
João Minharro	01

Jorge Radó	01
José A. Vergareche	02
José Eduardo de Oliveira Enfeldt	02
José Galdão	02
José Mauro Pontes	01
José Oiticica Filho	03
José Yalenti	08
Julio Agostinelli	03
Kazuo Kawahara	05
Lúcia Villar Guanaes	10
Ludovico Evaristo Mungoli	01
Luiz Braga	01
Madalena Schwartz	01
Marcel Gautherot	01
Marcel Giró	03
Mário Fiori	02
Masatoki Otsuka	03
Mauro Restiffe	08
Menha S. Polacow	01
Michael Wesely	02
Miguel Rio Branco	61
Nair Benedicto	01
Nair Gisella Sgterenyi	01
Nelson Kojranski	09
Nelson Peterline	01
Oswaldo Willy Fehr	01
Palmira Giró	01
Paulo Minervini	01
Paulo Pires da Silva	02
Paulo Roberto Vital	01
Paulo Suzuki Hide	01
Pedro Motta	03
Raul Chamma	04

Raul Eitelberge	15
Roberto Marconato	04
Roberto Yoshida	05
Rochelle Costi	01
Rubens Teixeira Scavone	07
Sallisa Rosa	10
Sergio Trevellin	03
Tadeu j. Cruz	02
Takashi Kumagai	01
Thomaz Farkas	23
Tuffi Kanji	02
Valencio de Barros	06
Virginia de Medeiros	13
Wolfgang Hohenlohe	01

**Fonte:** Elaborado pela autora, 2020.

**Tabela 3** - Levantamento de fotógrafos e fotógrafas com obras disponíveis no website do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 29 de setembro de 2020<sup>121</sup>.

<b>Autoria</b>	<b>Quantidade de fotografias</b>
Afonso, Albano	09
Vera, Albuquerque	08
Alcântara, Araquém	02
Alessandro, Paulo D'	06
Almeida, Caetano De	02
Almino, João	13
Amaral, Julia	02
Andujar, Claudia	14
Arruda, Marcelo	05
Assef, Rafael	06
Azevedo, Orlando	06
Bahia, Dora Longo	04
Baltar, Brígida	02

<sup>121</sup> Optou-se por seguir o padrão estabelecido pelo Museu no registro de autoria: Sobrenome, Nome.

Barcelos, Vera Chaves	02
Barros, Geraldo de	33
Barros, Lenora de	01
Barros, Vera	01
Benedicto, Nair	01
Bergamo, Marlene	01
Bierrenbach, Chris	06
Biondani, Willy	01
Bisilliat, Maurren	09
Bitar, Alberto	04
Bordin, Eliana	07
Borges, Sofia	02
Bortolozzo, Thiago e Honório, Thiago	08
Braga, Luiz	61
Rodrigo Braga	04
Bragança, João de Orleans e	02
Brito, Orlando	29
Buainain, Marcelo	02
Butcher, Camila	04
Cabelo	01
Cabral, Fábio	01
Caíca	06
Cama, Felipe	02
Camargo, Tony	03
Campo, Marcelo do	01
Canella, Rogério	04
Cannabrava, Iatã	01
Carioba, Ricardo	01
Castilho, João	03
Chaia, Lia	01
Chermont, Fausto	08
Chiodetto, Eder	25
Cia da Foto	02

Cinto, Sandra	06
Colker, Flávio	05
Costa, Bubby	04
Costi, Rochelle	06
Cravo Neto, Mário	07
Cravo, Christian	02
Cypriano, André	09
Damm, Flávio	02
David, Pedro	05
Di Giorgio, Marco	04
Di Giulio, Pablo	16
Duarte, Sérgio	03
Duarte, Sérgio / Monforte, Luiz	40
Edinger, Claudio	43
Elisabetsky, Claudio	03
Espírito Santo, Iran do	02
Esteves, Juan	29
Esteves, Luis	02
Faing, Jacques	11
Farkas, Thomaz	12
Feijó, Cláudio	01
Felix, Nelson	04
Felizardo, Luis Carlos	03
Fialdini, Romulo	20
Figueiredo, Fabiana	01
Firmo, Walter	02
Flemming, Alex	01
Fraipont, Edouard	03
Freire, Carlos	13
Freitas, Iole de	03
Fridman, Paulo	05
Garbelotti, Raquel	01
Geiger, Anna Bella	02

Ghomes, Rogério	01
Goldgrub, Carlos	05
Gomes, Alair	01
Greco, Marcelo	06
Guedes, José	03
Guerra, Cristina	02
Guignard, Alberto da Veiga	03
Guimarães, Cao	02
Hantzschel, Ricardo	03
Hatanaka, Leonardo Tiozo	04
Jaguaribe, Claudia	11
Jallageas, Neide	01
Kawauchi, Rinko	05
Kitamura, Hirosuke	02
Klautau Filho, Mariano	08
Koch, Lucia	05
Kossoy, Boris	02
Kossoy, Leonardo	05
Krasilcic, Marcelo	08
Krüse, Olney	29
Lanes, Jair	02
Lemos, Fernando	09
Lira, Pedro	04
Lorca, German	53
Magalhães, Gastão de	01
Mano, Rubens	02
Maranhão, Guilherme	07
Mariani, Anna	01
Martins-Costa, Helena	01
Mascaro, Cristiano	12
Mello, Vicente de	09
Mídia Ninja	04
Mielenhausen, Frederico	01



Mitteldorf, Klaus	05
Mlászlho, Odires	12
Motta, Pedro	06
Muniz, Vick	03
Musa, Ding	03
Musa, João Luiz	04
Muylaert, Eduardo	01
Nazareth, Paulo	02
Neto, Ernesto	01
Neves, Eustáquio	03
Nogueira, Egberto	01
Okamoto, Fábio	05
Omar, Arthur	04
Oppido, Gal	06
Packer, Amilcar	07
Padovan, Renata	02
Pappalardo, Arnaldo	05
Pazé	04
Pereira, Juvenal	01
Piffer, Marcos	47
Pitta, Thiago Rocha	02
Plattner, Karl	01
Poladian, Manuk	11
Prado, Marcos	01
Prearo, Penna	07
Ramos, Letícia	02
Reeves, Daragh	01
Reinert, Leila	01
Reinés, Tuca	12
Reis, Rogério	01
Reisewitz, Caio	14
Rennó, Rosângela	08
Restiffe, Mauro	13

Rezendo, Gustavo	01
Solon, Ribeiro	01
Rio Branco, Miguel	07
Rotatori, Breno	02
Ruegg, Eduardo	02
Sampaio, Paula	05
Sannazzaro, Julio	05
Santana, Alexandre	01
Santana, Tiago	03
Schwartz, Madalena	11
Silva, Alcir da	02
Silveira, Regina	02
Simas, Paula	01
Simões, Eduardo	01
Simonetti, Maurício	01
Simons, Luiza	02
Slomp, Vilma	03
Souza, Edgard de	02
Souzanetto, Manfredo de	01
Stupakoff, Otto	81
Tavares, Ana Maria	02
Teles, Ricardo	09
Toledo, Vania	02
Trope, Paulo	06
Uchôa, Nelson	02
Urban, João	05
Varejão, Adriana	02
Vasconcelos, Cássio	04
Vater, Regina	05
Veloso, Guy	02
Verger, Pierre	03
Vicente, Carlos Fadon	03
Viggiani, Ed	05

Wagner, Barbara	02
Wolfenson, Bob	02
Xavier, Márcia	02
Yamauchi, Celina	03
Zaccagnini, Carla	01
Zarattini, Monica	01
Zocchio, Marcelo	04

**Fonte:** Elaborado pela autora, 2020.

**APÊNDICE B** – Análise Documentária de fotografias das coleções do Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand e do Museu de Arte Moderna de São Paulo com base na grade desenvolvida por Miriam Paula Manini (2002).

**Quadro 38** – Análise Documentária da fotografia de Virginia de Medeiros: Elizabeth Afonso Pereira, *Guerrilheiras*, da série *Alma de Bronze*, 2017. Acervo MASP

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
<b>Categoria</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	Retrato; Pose; Plano geral; Com profundidade de campo; Iluminação artificial; Preto e branco
<b>Quem/</b>	Mulher	Elizabeth Afonso	
<b>O que</b>		Pereira	
<b>Onde</b>	Ambiente em reforma ou construção	São Paulo, SP, Brasil	
<b>Quando</b>		2017	
<b>Como</b>		Em ambiente fechado, Elizabeth, em pé, com olhos voltados para o lado, segura materiais utilizados na construção civil	

**Fonte:** elaborado pela autora a partir de Manini (2002, p. 105).

**Quadro 39** – Análise Documentária da fotografia de Virginia de Medeiros: Daniela Santos Neves, *Guerrilheiras*, da série *Alma de Bronze*, 2017. Acervo MASP

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
<b>Categoria</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	Participação feminina em movimento social por moradia.  Retrato; Pose; Plano geral; Com profundidade de campo; Luz diurna; Preto e branco.
<b>Quem/</b>	Mulher	Daniela Santos Neves	
<b>O que</b>			
<b>Onde</b>	Pátio externo de edifício	Pátio externo de edifício em São Paulo, SP, Brasil	
<b>Quando</b>		2017	
<b>Como</b>		Em ambiente aberto, Daniela, em pé, com a cabeça voltada para o lado, segura bandeira.	

**Fonte:** elaborado pela autora a partir de Manini (2002, p. 105).

**Quadro 40** – Análise Documentária da fotografia de Ivo Ferreira da Silva:  
*Elípticas*, sem data. Acervo MASP

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
<b>Categoria</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	Geometrização; Fotografia moderna brasileira; Experiência estética.  Detalhe; Com profundidade; Alto contraste; Preto e branco.
<b>Quem/</b>	Canos		
<b>O que</b>			
<b>Onde</b>			
<b>Quando</b>	Décadas de 1960-1970		
<b>Como</b>		Retângulo fotográfico tomado por dezenas de extremidades de canos.	

**Fonte:** elaborado pela autora a partir de Manini (2002, p. 105).

**Quadro 41** – Análise Documentária da fotografia de Ivo Ferreira da Silva:  
*Círculos de confusão*, sem data. Acervo MASP

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
<b>Categoria</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	Geometrização; Fotografia moderna brasileira; Experiência estética.  Detalhe; Plongée; Sem profundidade; Alto contraste; Preto e branco;
<b>Quem/</b>	Arame		
<b>O que</b>			
<b>Onde</b>			
<b>Quando</b>	Década de 1960		
<b>Como</b>		Retângulo fotográfico repleto de círculos produzidos com arame.	

**Fonte:** elaborado pela autora a partir de Manini (2002, p. 105).

**Quadro 42** – Análise Documentária da fotografia de Raul Eitelberg:  
*Family portrait*, sem data. Acervo MASP

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
<b>Categoria</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	Relações familiares.  Retrato; Posse; Plano geral; Sem profundidade; Luz natural diurna; Preto e branco.
<b>Quem/ O que</b>	Duas mulheres, homem e criança	Família	
<b>Onde</b>	Praça; Parque		
<b>Quando</b>	Década de 1970		
<b>Como</b>		Mulher, homem e criança em primeiro plano, apoiados em mesa onde há um relógio em destaque. Em segundo plano, mulher sentada em banco e vaso com flores sobre mesa. Em terceiro plano, árvores e pintura.	

**Fonte:** elaborado pela autora a partir de Manini (2002, p. 105).



**Quadro 43** – Análise Documentária da fotografia de Raul Eitelberg:  
*Desesperança*, sem data. Acervo MASP

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
<b>Categoria</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	Casamento; Relação matrimonial.  Retrato; Posse; Plano geral; Com profundidade; Câmera alta; Iluminação artificial; Colorido.
<b>Quem/</b>	Homem e	Noivos	
<b>O que</b>	mulher		
<b>Onde</b>	Sala fechada		
<b>Quando</b>	Década de 1970		
<b>Como</b>		Mulher apoiada em homem sentado em cama sem colchão, posicionados à direita da composição, com porta fechada à esquerda.	

**Fonte:** elaborado pela autora a partir de Manini (2002, p. 105).

**Quadro 44** – Análise Documentária da fotografia de German Lorca:  
*Luis Hossaka, 1989. Acervo MASP*

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
<b>Categoria</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	O ofício do fotógrafo.  Retrato; Posse; Plano americano; Com profundidade; Iluminação artificial; Preto e branco.
<b>Quem/</b>	Homem	Luis Hossaka	
<b>O que</b>			
<b>Onde</b>	Museu	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand	
<b>Quando</b>		1989	
<b>Como</b>		Em pé, ao lado de equipamento fotográfico, com pintura em segundo plano	

**Fonte:** elaborado pela autora a partir de Manini (2002, p. 105).

**Quadro 45** – Análise Documentária da fotografia de German Lorca:  
*Chuva na janela*, 1950. Acervo MASP

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
<b>Categoria</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	Fotografia moderna brasileira.  Paisagem; Detalhe; Sem profundidade; Vista parcial; Câmera baixa; Preto e branco.
<b>Quem/ O que</b>	Janela, casa, chuva		
<b>Onde</b>	Interior e exterior de edifício		
<b>Quando</b>		1950	
<b>Como</b>		Em segundo plano, desfocado, edifício visto através de janela coberta por gotas de chuva.	

**Fonte:** elaborado pela autora a partir de Manini (2002, p. 105).

**Quadro 46** – Análise Documentária da fotografia de Thomaz Farkas:  
*Apartamentos ou fachada interior do Edifício São Borja, c.1945. Acervo MASP*

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
<b>Categoria</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	Geometrização; Detalhe; Contra-plongée; Com profundidade; Preto e branco.
<b>Quem/ O que</b>	Edifício de apartamentos	Edifício São Borja	
<b>Onde</b>		Rio de Janeiro, RJ, Brasil	
<b>Quando</b>	Década de 1940		
<b>Como</b>		Edifício, e suas janelas de apartamentos, crescendo em direção ao céu.	
			Fotografia moderna brasileira; Experiência estética; Arquitetura.

**Fonte:** elaborado pela autora a partir de Manini (2002, p. 105).

**Quadro 47** – Análise Documentária da fotografia de Thomaz Farkas:  
*Telhas*, c.1945. Acervo MASP

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
<b>Categoria</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	Geometrização; Detalhe; Plongée; Sem profundidade; Alto contraste; Preto e branco.
<b>Quem/ O que</b>	Telhas		
<b>Onde</b>			
<b>Quando</b>	Década de 1940		
<b>Como</b>		Retângulo fotográfico tomado por dezenas de telhas apoiadas umas às outras.	
			Fotografia moderna brasileira; Experiência estética.

**Fonte:** elaborado pela autora a partir de Manini (2002, p. 105).

**Quadro 48** – Análise da fotografia de Miguel Rio Branco:  
*Sem título*, 1979. Acervo MASP

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
<b>Categoria</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	Vida social urbana.  Retrato; Instantâneo; Longa exposição; Plano geral; Luz natural diurna; Cor.
<b>Quem/ O que</b>	Homem e cachorros		
<b>Onde</b>		Maciel, Pelourinho, Salvador, BA, Brasil	
<b>Quando</b>		1979	
<b>Como</b>		Homem em primeiro plano caminhando em pátio. Em segundo plano, cachorros. Em terceiro plano casas e mulher.	

**Fonte:** elaborado pela autora a partir de Manini (2002, p. 105).

**Quadro 49** – Análise Documentária da fotografia de Miguel Rio Branco:  
*Sem título*, 1979. Acervo MASP

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
<b>Categoria</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	Vida social urbana.  Retrato; Posse; Close; Sem profundidade; Luz artificial; Cor.
<b>Quem/</b>	Mulher		
<b>O que</b>			
<b>Onde</b>		Maciel, Pelourinho, Salvador, BA, Brasil	
<b>Quando</b>		1979	
<b>Como</b>		Mulher deitada de bruços em cama, com seu rosto no centro do retângulo fotográfico.	

**Fonte:** elaborado pela autora a partir de Manini (2002, p. 105).

**Quadro 50** – Análise Documentária da fotografia de Geraldo de Barros:  
*Estação da Luz-SP, 1949. Acervo MAM-SP*

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
<b>Categoria</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	Fotografia moderna brasileira; Experiência estética; Arquitetura. Múltiplas exposições; Detalhe; Sem profundidade; Plongée; Preto e branco.
<b>Quem/</b> <b>O que</b>		Estrutura em ferro de estação ferroviária.	
<b>Onde</b>	São Paulo-SP	Estação da Luz-São Paulo-SP	
<b>Quando</b>		1949	
<b>Como</b>		Imagens sobrepostas de detalhe arquitetônico de estação ferroviária.	

**Fonte:** elaborado pela autora a partir de Manini (2002, p. 105).



**Quadro 51** – Análise Documentária da fotografia de Geraldo de Barros:  
*Sem título (da série: Sobras), 1996. Acervo MAM-SP*

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
<b>Categoria</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	
<b>Quem/ O que</b>	Pessoas em estação de esqui		Lazer; Esporte; Experiência estética.  Fotomontagem Paisagem; Retrato; Plano geral; Com profundidade; Luz natural; Preto e branco.
<b>Onde</b>	Estação de esqui		
<b>Quando</b>	1996		
<b>Como</b>		Fotomontagem em preto e branco com a imagem em plano geral de diversas pessoas esquiando.	

**Fonte:** elaborado pela autora a partir de Manini (2002, p. 105).

**Quadro 52** – Análise Documentária da fotografia de Claudio Edinger:  
*Sem título*, 1998. Acervo MAM-SP

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
<b>Categoria</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	Espetáculo teatral.  Retrato; Sem profundidade; Ângulo frontal; Iluminação artificial; Cor.
<b>Quem/</b>	Mulher;		
<b>O que</b>	Grupo de pessoas		
<b>Onde</b>			
<b>Quando</b>		1998	
<b>Como</b>		No meio da composição, mulher em ambiente fartamente iluminado com figuras humanas ao fundo.	

**Fonte:** elaborado pela autora a partir de Manini (2002, p. 105).

**Quadro 53** – Análise Documentária da fotografia de Claudio Edinger:  
*Sem título*, 1994. Acervo MAM-SP

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
<b>Categoria</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	Ambiente urbano.  Paisagem urbana; Contra-plongée; Com profundidade; Iluminação natural diurna; Preto e branco.
<b>Quem/ O que</b>	Pessoas; Edifício		
<b>Onde</b>		42nd Street na 5th Avenue, Nova York, Estados Unidos da América	
<b>Quando</b>		1994	
<b>Como</b>		Imagem desfocada de duas pessoas com edifício ao fundo.	

**Fonte:** elaborado pela autora a partir de Manini (2002, p. 105).

**Quadro 54** – Análise Documentária da fotografia de Marcos Piffer:  
*Ponta das Canas - Ilhabela, SP, 1999. Acervo MAM-SP.*

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
<b>Categoria</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	Ambiente natural.  Paisagem; Plano geral; Ângulo frontal; Com profundidade Alto contraste; Luz natural diurna; Preto e branco.
<b>Quem/ O que</b>	Palmeiras; Praia.	Ponta das Canas – Ilhabela- SP	
<b>Onde</b>	Praia	Ponta das Canas – Ilhabela- SP	
<b>Quando</b>		1999	
<b>Como</b>		Pedras e vegetação em primeiro plano; palmeiras movimentadas pelo vento em segundo plano; mar e formação rochosa em terceiro plano.	

**Fonte:** elaborado pela autora a partir de Manini (2002, p. 105).

**Quadro 55** – Análise Documentária da fotografia de Marcos Piffer:  
*Gaivotas – Praia de Guarapocaia – Ilhabela, SP, 1999. Acervo MAM-SP.*

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
Categoria	Genérico	Específico	Ambiente natural.  Paisagem; Plano geral; Ângulo frontal; Câmara baixa; Contraluz; Luz natural diurna; Preto e branco.
Quem/ O que	Praia; Gaivotas	Praia de Guarapocaia – Ilhabela – SP	
Onde	Praia	Praia de Guarapocaia – Ilhabela – SP	
Quando		1999	
Como		Ondas do mar em primeiro plano; gaivotas em segundo plano; mar aberto em terceiro plano.	

**Fonte:** elaborado pela autora a partir de Manini (2002, p. 105).

**Quadro 56** – Análise Documentária da fotografia de German Lorca:  
*Cortiço*, 1960. Acervo MAM-SP

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE		
<b>Categoria</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	
<b>Quem/</b>	Mulher e criança em balcão/varanda.		Habitação popular.  Sem profundidade; Plano geral; Contra-plongée; Iluminação natural; Alto contraste; Preto e branco.
<b>O que</b>			
<b>Onde</b>			
<b>Quando</b>		1960	
<b>Como</b>		Composição com mulher e criança, sob varal com roupas, em balcão.	

**Fonte:** elaborado pela autora a partir de Manini (2002, p. 105).

**Quadro 57** – Análise Documentária da fotografia de German Lorca:  
*Chaveiro*, 1954. Acervo MAM-SP.

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE		
Categoria	Genérico	Específico	Trabalho; Ambiente urbano.  Retrato; Plano geral; Sem profundidade; Alto contraste; Preto e branco.
Quem/ O que	Homem; Estabelecimento comercial	Chaveiro	
Onde	Brasil		
Quando		1954	
Como		Homem parado em frente a estabelecimento comercial, olhando para o lado, em meio a placas de publicidade.	

**Fonte:** elaborado pela autora a partir de Manini (2002, p. 105).

**Quadro 58** – Análise Documentária da fotografia de Luiz Braga:  
*Garoto com papagaio*, 1986. Acervo MAM-SP.

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE		
Categoria	Genérico	Específico	
Quem/ O que	Criança; Papagaio (brinquedo)		Infância; Ludicidade.  Retrato; Sem profundidade; Detalhe; Ângulo frontal; Cor.
Onde			
Quando		1986	
Como		Close de garoto rindo com papagaio de papel (pipa, maranhão) em uma das mãos.	

**Fonte:** elaborado pela autora a partir de Manini (2002, p. 105).



**Quadro 59** – Análise Documentária da fotografia de Luiz Braga:  
*Vendedor de amendoim*, 1990. Acervo MAM-SP.

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
Categoria	Genérico	Específico	
Quem/ O que	Criança		Retrato; Posse; Plano geral; Câmera baixa; Com profundidade; Cor.
Onde	Orla		
Quando		1990	
Como		Posicionado no centro da imagem, em frente a uma mureta, garoto com pés descalços e sem camisa, com balde amendoins ao seu lado, olha para a câmera. Em segundo plano, ambiente aquático e céu.	

**Fonte:** elaborado pela autora a partir de Manini (2002, p. 105).

**Quadro 60** – Análise Documentária da fotografia de Otto Stupakoff: *Margareta e Gabriela, Bercheres-sur-Vergres, França, 1976*. Acervo MAM-SP

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
Categoria	Genérico	Específico	Infância  Retrato; Posse; Com profundidade; Ângulo frontal; Luz natural diurna; Preto e branco.
<b>Quem/ O que</b>	Crianças; Para-brisa de automóvel	Margareta e Gabriela	
<b>Onde</b>		Bercheres-sur-Vergres, França	
<b>Quando</b>		1976	
<b>Como</b>		Em primeiro plano, criança olha para o fotógrafo através de para-brisa de automóvel, em segundo plano, de costas, outra criança caminha em direção a árvores que se encontram em terceiro plano. A fotografia apresenta marcas que possivelmente indicam o recorte para uma segunda impressão.	

**Fonte:** elaborado pela autora a partir de Manini (2002, p. 105).

**Quadro 61** – Análise Documentária da fotografia de Otto Stupakoff:  
*Cabourg, "Vogue Paris", França, 1976. Acervo MAM-SP*

	Conteúdo Informacional		Dimensão Expressiva
	DE	SOBRE	
<b>Categoria</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	
<b>Quem/ O que</b>	Violinistas; Mulher; Cachorro		Moda; Estilo de vida. Retrato; Posse; Com profundidade; Ângulo frontal; Iluminação artificial; Preto e Branco;
<b>Onde</b>		Cabourg, França	
<b>Quando</b>		1976	
<b>Como</b>		Mulher com cachorro em coleira apoia-se em mesa de restaurante, ao fundo, dois violinistas tocam	

**Fonte:** elaborado pela autora a partir de Manini (2002, p. 105).

**ANEXO A – MASP:** fichas com categorias de informação para pintura, instalação, vídeo, Assemblage, cartaz e desenho.

**Figura 3 -** Página da obra *Encontro/Join* de Tuesday Smillie

**MASP** ACERVO ☰ 📅 🖱️ 🔍 PT/EN

🔍 📄

**Tuesday Smillie**  
*Encontro/Join*,  
2019

**AUTOR:** Tuesday Smillie  
**DADOS BIOGRÁFICOS:** Boston, Estados Unidos, 1981  
**TÍTULO:** Encontro/Join  
**DATA DA OBRA:** 2019  
**TÉCNICA:** Óleo, spray, latênjola e alfinete sobre tecido  
**DIMENSÕES:** 183,5 x 205,5 cm  
**AQUISIÇÃO:** Doação Rose Setubal e Alfredo Setubal, no contexto da exposição Histórias das mulheres, histórias feministas, 2019  
**DESIGNAÇÃO:** Pintura  
**NÚMERO DE INVENTÁRIO:** MASP.10884  
**CRÉDITOS DA FOTOGRAFIA:** Charles Meier

COMPARTILHE

Fonte: página web do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand<sup>122</sup>

**Figura 4 -** Página da obra *Vazios, intervalos e juntas* de Leonor Antunes

**MASP** ACERVO ☰ 📅 🖱️ 🔍 PT/EN

🔍 📄

**Leonor Antunes**  
*Vazios, intervalos e juntas*,  
2019

**AUTOR:** Leonor Antunes  
**DADOS BIOGRÁFICOS:** Lisboa, Portugal, 1973  
**TÍTULO:** Vazios, intervalos e juntas  
**DATA DA OBRA:** 2019  
**TÉCNICA:** Madeira, latão e fio de nylon  
**DIMENSÕES:** 251 x 250 x 236 cm  
**AQUISIÇÃO:** Doação da artista, 2019  
**DESIGNAÇÃO:** Instalação  
**NÚMERO DE INVENTÁRIO:** MASP.10999  
**CRÉDITOS DA FOTOGRAFIA:** Nick Ash

COMPARTILHE

Fonte: página web do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand<sup>123</sup>

<sup>122</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/encontrojoin>. Acesso em 13 out. 2020.

<sup>123</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/vazios-intervalos-e-juntas>. Acesso em 13 out. 2020.

Figura 5 - Página da obra *Filha natural* de Aline Motta

**MASP** ACERVO PT/EN

**Aline Motta**  
*Filha natural*,  
2018-19

**AUTOR:** Aline Motta  
**DADOS BIOGRÁFICOS:** Niterói, Rio de Janeiro, Brasil, 1974  
**TÍTULO:** Filha natural  
**DATA DA OBRA:** 2018-19  
**TÉCNICA:** Vídeo  
**DIMENSÕES:** 15'52"  
**AQUISIÇÃO:** Doação da artista, no contexto da exposição Histórias das mulheres, histórias feministas, 2019  
**DESIGNAÇÃO:** Vídeo  
**NÚMERO DE INVENTÁRIO:** MASP.10848  
**CRÉDITOS DA FOTOGRAFIA:** Aline Motta

COMPARTILHE

Fonte: página web do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand<sup>124</sup>

Figura 6 - Página da obra *Eros* de Sonia Gomes

**MASP** ACERVO PT/EN

**Sonia Gomes**  
*Eros*,  
2018

**AUTOR:** Sonia Gomes  
**DADOS BIOGRÁFICOS:** Caetanópolis, Minas Gerais, 1948  
**TÍTULO:** Eros  
**DATA DA OBRA:** 2018  
**TÉCNICA:** Costura, amarrações, tecidos e rendas varidas sobre tecido, vidro e concreto  
**DIMENSÕES:** 265 x 100 x 40 cm  
**AQUISIÇÃO:** Doação da artista com Pedro Mendes, Matthew Wood e Felipe Dmab, 2018  
**DESIGNAÇÃO:** Assemblage  
**NÚMERO DE INVENTÁRIO:** MASP.10832  
**CRÉDITOS DA FOTOGRAFIA:** Eduardo Ortega

COMPARTILHE

Fonte: página web do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand<sup>125</sup>

<sup>124</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/filha-natural>. Acesso em 13 out. 2020.

<sup>125</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/eros>. Acesso em 13 out. 2020.

Figura 7 - Ficha da obra *A Luta* de Santarosa Barreto


**MASP** ACERVO     PT/EN

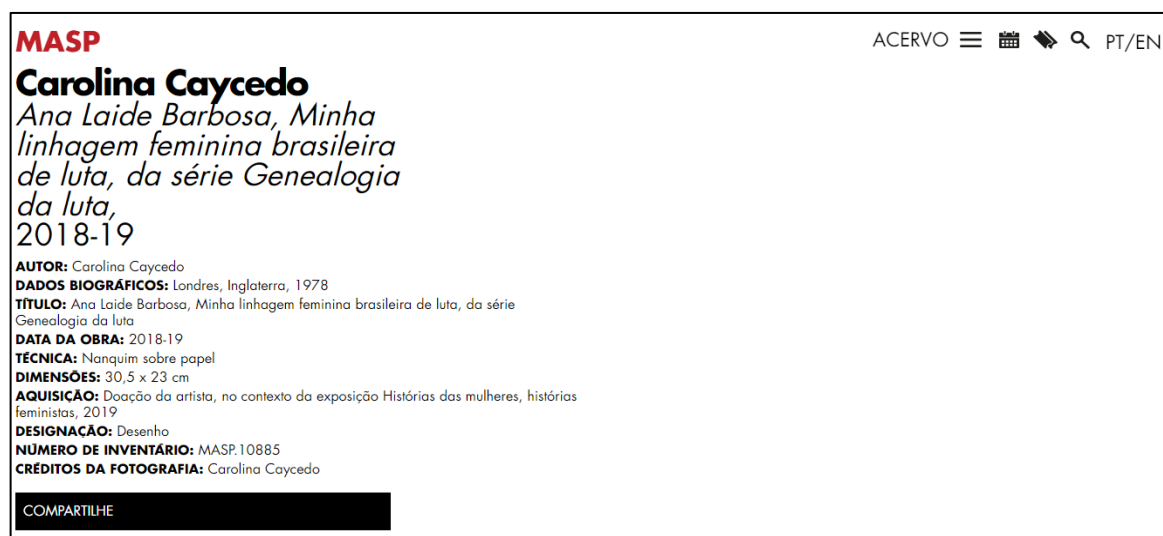
 





**Santarosa Barreto**  
*A Luta*,  
2018-19

**AUTOR:** Santarosa Barreto  
**DADOS BIOGRÁFICOS:** São Paulo, Brasil, 1986  
**TÍTULO:** A Luta  
**DATA DA OBRA:** 2018-19  
**TÉCNICA:** Impressão offset sobre papel  
**DIMENSÕES:** 42 x 30 cm  
**AQUISIÇÃO:** Doação da artista, no contexto da exposição Histórias das mulheres, histórias feministas, 2019  
**DESIGNAÇÃO:** Cartaz  
**NÚMERO DE INVENTÁRIO:** MASP.10850  
**CRÉDITOS DA FOTOGRAFIA:** Santarosa Barreto

COMPARTILHE

Fonte: página web do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand<sup>126</sup>

Figura 8 - Ficha do obra Ana Laide Barbosa, *Minha linhagem feminina brasileira de luta*, da série *Genealogia da luta*


**MASP** ACERVO     PT/EN

**Carolina Caycedo**  
*Ana Laide Barbosa, Minha linhagem feminina brasileira de luta, da série Genealogia da luta*,  
2018-19

**AUTOR:** Carolina Caycedo  
**DADOS BIOGRÁFICOS:** Londres, Inglaterra, 1978  
**TÍTULO:** Ana Laide Barbosa, Minha linhagem feminina brasileira de luta, da série Genealogia da luta  
**DATA DA OBRA:** 2018-19  
**TÉCNICA:** Nanquim sobre papel  
**DIMENSÕES:** 30,5 x 23 cm  
**AQUISIÇÃO:** Doação da artista, no contexto da exposição Histórias das mulheres, histórias feministas, 2019  
**DESIGNAÇÃO:** Desenho  
**NÚMERO DE INVENTÁRIO:** MASP.10885  
**CRÉDITOS DA FOTOGRAFIA:** Carolina Caycedo

COMPARTILHE

Fonte: página web do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand<sup>127</sup>

<sup>126</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/a-luta>. Acesso em 13 out. 2020.

<sup>127</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/ana-laide-barbosa-minha-linhagem-feminina-brasileira-de-luta-da-serie-genealogia-da-luta>. Acesso em 13 out. 2020.

**ANEXO B** – MAM-SP: fichas com categorias de informação para desenho, gravura, pintura, objeto e escultura.

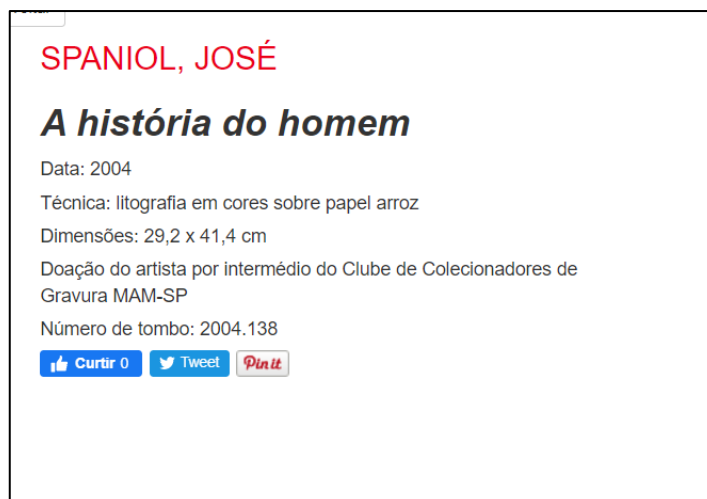
**Figura 9** - Página de obra *Sem título* de Livio Abramo. Desenho



Fonte: página web do Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>128</sup>

**Figura 10** –

**Figura 10** - Página da obra *A história do homem* de José Spaniol. Gravura



Fonte: página web do Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>129</sup>

<sup>128</sup> Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/431-abramo-livio/>. Acesso em 19 out. 2020.

<sup>129</sup> Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/2004-138-spaniol-jose/>. Acesso em 19 out. 2020.

**Figura 11** – Página da obra *Lago* de João Adamoli. Pintura



Fonte: página web do Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>130</sup>

**Figura 12** - Página da obra *Ofélia* de Farnese de Andrade. Objeto



Fonte: página web do Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>131</sup>

<sup>130</sup> Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/1222-adamoli-joao/>. Acesso em 19 out. 2020.

<sup>131</sup> Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/1996-147-andrade-farnese-de/>. Acesso em 19 out. 2020.



**Figura 13** - Página da obra *Marat* de Daniel Acosta. Escultura



**Fonte:** página web do Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>132</sup>

<sup>132</sup> Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/1996-158-acosta-daniel/>. Acesso em 19 out. 2020.