A Imagem em Ciência da Informação:

reflexões teóricas e experiências práticas



Lucília Maria Abrahão e Sousa
Mariângela Spotti Lopes Fujita
Luciana de Souza Gracioso
(ORG.)

OFICINA UNIVERSITÁRIA

CULTURA ACADÊMICA Editora

A Imagem em Ciência da Informação

Lucília Maria Abrahão e Sousa
Mariângela Spotti Lopes Fujita
Luciana de Souza Gracioso
(Org.)

A Imagem em Ciência da Informação:
Reflexões teóricas e experiências práticas

Marília
2014

Oficina Universitária
Cultura Acadêmica Editora

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS
Copyright© 2014 Conselho Editorial

Diretor:
Dr. José Carlos Miguel
Vice-Diretor:
Dr. Marcelo Tavella Navega

Conselho Editorial
Mariângela Spotti Lopes Fujita (Presidente)
Adrián Oscar Dongo Montoya
Ana Maria Portich
Célia Maria Giacheti
Cláudia Regina Mosca Giroto
Giovanni Antonio Pinto Alves
Marcelo Fernandes de Oliveira
Maria Rosangela de Oliveira
Neusa Maria Dal Ri
Rosane Michelli de Castro

Parecerista:
Rosa Inês de Novais Cordeiro
Doutora em Comunicação em Cultura (UFRJ).
Professora do Departamento de Ciência da Informação da UFF.

Ficha catalográfica

Serviço de Biblioteca e Documentação – Unesp - campus de Marília

I31 A Imagem em ciência da informação : reflexões teóricas e experiências práticas / organizadoras: Lucília Maria Abrahão e Sousa, Mariângela Spotti Lopes Fujita, Luciana de Souza Gracioso. – Marília : Oficina Universitária ; São Paulo : Cultura Acadêmica, 2014.

232 p. : il.

Inclui bibliografia
ISBN 978-85-7983-556-8

1. Imagens - Interpretação. 2. Ciência da informação. 3. Catalogação - Coleções especiais. 4. Organização da informação. 5. Arte e fotografia. 6. Multimeios. I. Abrahão e Sousa, Lucília Maria. II. Fujita, Mariângela Spotti Lopes. III. Gracioso, Luciana de Souza.

CDD 025.34

Editora afiliada:

Associação Brasileira de Editoras Universitárias

Cultura Acadêmica é selo editorial da Editora Unesp

Oferecemos essa obra a Dra. Vera Regina Casari Boccato (in Memorian), por ter dedicado sua vida ao trabalho, à pesquisa e à docência em Biblioteconomia.

Sumário

A título de apresentação: a imagem como tema 9

Capitulo I
Olhares sobre uma cidade: discurso sobre o que já não há
Flávio Cezar de Souza; Márcia Regina da Silva
Cláudio Marcondes Castro Filho; Lucília Maria Abrahão e Sousa 13

Capitulo II
Ideais de leitores e leitores ideais: mapeando uma história pelos traçados iconográficos
Giulia Crippa 31

Capitulo III
Representação *versus* Sensação: um dilema para o cientista da informação
Denise Viuniski da Nova Cruz; Solange Puntel Mostafa..... 53

Capitulo IV
O sujeito do discurso em Chaplin: uma possibilidade de análise fílmica na ciência da informação
Ricardo Biscalchin; Érica Fernanda Vitorini;
*Nádea Regina Gaspa*r 75

Capitulo V
Acervos fotográficos em bibliotecas: um desafio metodológico
Raquel Juliana Prado Leite de Sousa; Zaira Regina Zafalon 93

Capítulo VI
Aplicabilidade de vocabulário controlado na análise documental de fotografias: uma prática possível
Vera Regina Casari Boccato; Milena Polsinelli Rubi
Mariângela Spotti Lopes Fujita..... 117

Capitulo VII
Catálogos de produtos cosméticos: uma provocação às formas de representação, recuperação e apresentação da informação para publicitários
Mayara Fernanda Oliveira Lima; Zaira Regina Zafalon 153

Capitulo VIII
Análise de conteúdo de imagens fotográficas: fatos históricos da UFSCar ao longo dos seus 40 anos
Isadora Trombeta Fagá; Luzia Sigoli Fernandes Costa 179

Capitulo IX
Organização social de fotografias na WEB : fundamentos, métodos e orientações
Luciana de Souza Gracioso 207

Sobre os autores 227

A TÍTULO DE APRESENTAÇÃO: A IMAGEM COMO TEMA

Sabemos que o trabalho com imagens é um desafio constante para vários campos do saber; na Ciência da Informação, a imagem como tema vem sendo tateada aos poucos, com cautela e certa dificuldade, refletida em trabalhos esparsos e sempre instigantes. Como tratar uma imagem? De que modo é possível classificá-la? Quais desafios uma figura nos dá a ver? Como ler e, sobretudo, como interpretar um documento não-verbal? Tais perguntas norteiam os trabalhos desse livro, cujo objetivo é problematizar a relação entre diferentes referenciais teóricos pertinentes aos campos da informação e da documentação e a imagem em suas diferentes materialidades e formas, quais sejam, fotografia, obra pictórica, filme, dentre outras.

No primeiro capítulo intitulado *"Olhares sobre uma cidade: discurso sobre o que já não há"*, dos autores Flávio Cezar de Souza, Márcia Regina da Silva, Cláudio Marcondes Castro Filho e Lucília Maria Abrahão e Sousa, parte-se de definições de fotografia para analisar, à luz da teoria discursiva de Michel Pêcheux, os modos de inscrição de sentidos sobre os lugares que não existem mais na cidade de Alfenas.

O segundo capítulo chama-se *"Ideais de leitores e leitores ideais: mapeando uma história pelos traçados iconográficos*", de Giulia Crippa, e tem como objetivo apresentar um estudo da representação iconográfica e literária de livros e de leitores em diferentes contextos históricos.

Mobilizando uma metodologia oriunda da critica e dos estudos culturais, a autora desenha uma topografia das interações entre o livro enquanto objeto e a ação da leitura no âmbito do imaginário social.

Solange Puntel Mostafa e Denise Viuniski da Nova Cruz apresentam o trabalho *"Representação versus sensação um dilema para o cientista da informação"* no terceiro capítulo, no qual lançam o desafio de construir uma incursão ao mundo das artes, pensando o mundo e a informação através da ciência, da arte e da filosofia e analisando obras pictóricas a partir deste referencial.

No capítulo quatro, intitulado *"O sujeito do discurso em Chaplin: uma possibilidade de análise fílmica na ciência da informação"* com autoria de Ricardo Biscalchin, Érica Fernanda Vitorini e Nádea Regina Gaspar são feitas análises de materiais considerados não científicos como objeto de estudo da Ciência da informação e nessa esfera, encontram-se os filmes. Para tanto, são indicados aportes teóricos e conceituais da Linguagem Cinematográfica e dos estudos da Análise do Discurso de linha francesa como orientação para análises fílmicas.

A partir do quinto capítulo, o livro começa a adquirir uma estrutura temática orientada à delimitação e aplicação de metodologias de representação temática e descritiva de fotografias, analisando e avaliando a relevância sobre o uso destes sistemas em diferentes contextos.

Assim, no capitulo V, denominado "*Acervos fotográficos em bibliotecas: um desafio metodológico"* de Raquel Juliana Prado Leite de Sousa e Zaira Regina Zafalon, está posta a questão da representação do documento fotográfico, que deve permitir ligar o efêmero ao perpétuo, de modo a garantir a recuperação em bibliotecas, instituições de patrimônio cultural, cujos esforços para o tratamento de suportes e conteúdos diferenciados têm sido constantes.

A *"Aplicabilidade de vocabulário controlado na análise documental de fotografias: uma prática possível"* é apresentada no capítulo VI, por Vera Regina Casari Boccato, Milena Polsinelli Rubi e Mariângela Spotti Lopes Fujita. As autoras, que delimitam a fotografia como ponto focal de análise, identificam e sinalizam os principais instrumentos de controle de vocabulário (tesauros, listas de cabeçalhos de assuntos, dentre outros)

elaborados e aplicados em diferentes Instituições que se ocupam com o armazenamento e a recuperação de fotografias. Além disto, foi feita a aplicação de alguns destes instrumentos, no processo de indexação de uma amostra fotográfica, estabelecendo uma análise comparada sobre os resultados obtidos.

O capítulo VII trata dos *"Catálogos de produtos cosméticos: uma provocação às formas de representação, recuperação e apresentação da informação para publicitários"*. O texto, elaborado por Mayara Fernanda Oliveira Lima e Zaira Regina Zafalon, analisa a relação entre as necessidades informacionais de profissionais da área de publicidade e propaganda e as formas de representação e recuperação da informação em catálogos de produtos cosméticos, considerando os elementos que tanto a *Anglo-American Cataloguing Rules, 2nd Edition Revision 2002* (AACR2r) como as linguagens documentárias alfabéticas, teriam a oferecer para organização destes conteúdos.

Isadora Trombeta Fagá, Luzia Sigoli Fernandes Costa, no capítulo VIII, fazem uma *"Análise de conteúdo de imagens fotográficas: fatos históricos da UFSCar ao longo dos seus 40 anos"*. O objetivo do capítulo foi o de apresentar os desdobramentos da adaptação feita à metodologia desenvolvida por Costa em 2008 em sua tese de Doutorado intitulada: "Uma contribuição da teoria literária para a análise de conteúdo de imagens publicitáras do fim do século XIX e primeira metade do século XX, contemplando aspectos da natureza brasileira" para realizar a análise de conteúdo das fotografias históricas. Com isto se fez a proposta de uma estrutura para organização, representação e preservação do acervo físico e digital, para recuperação dos conteúdos de imagens desta natureza.

No último capítulo, Luciana de Souza Gracioso, discute *"Organização social de fotografias na Web: fundamentos métodos e orientações"* analisando o cenário atual de produção massiva de fotografias digitais. A autora apresenta alguns dos estudos, conceitos e metodologias que têm sido desenvolvidas no campo da Ciência da informação para compreender e intervir neste movimento, chamando a atenção para as sutilezas culturais, sociais e linguísticas que passaram a ser ainda mais significativas quando se trata de analisar a fotografia na rede.

Assim, a motivação que tivemos, ao elaborar este livro, foi a de simplesmente apresentarmos *"A imagem em Ciência da Informação: reflexões teóricas e experiências práticas"* com estudos que têm sido desenvolvidos por alguns pesquisadores do campo, sem necessariamente apresentarmos respostas unilaterais para as questões que envolvem as pesquisas sobre este elemento – a imagem. Os autores dos capítulos, não necessariamente seguem as mesmas orientações teóricas, conceituais e metodológicas, mas todos se ocupam em pensar, discutir, analisar e avaliar os possíveis desdobramentos de pesquisa e apreciação sobre um objeto tão multifacetado, como é imagem. Por isto, os conteúdos apresentados neste livro, não pretendem esgotar as teorias e as metodologias já desenvolvidas e nem tanto, refazer a trajetória histórica e científica de produção de conteúdos sobre esta temática na Ciência da informação. Pretende apenas apresentar os resultados de reflexões teóricas e experiências práticas que possam sugerir subsídios para validarmos ainda mais, a imagem, como uma das mais interessantes formas de registro do conhecimento.

Organizadoras

Capitulo I
Olhares sobre uma cidade: discurso sobre o que já não há

Flávio Cezar de Souza
Márcia Regina da Silva
Cláudio Marcondes Castro Filho
Lucília Maria Abrahão e Sousa

A fotografia como documento

Com a fotografia, a expressão cultural dos povos, bem como os fatos sociais e políticos, passou a ser documentada e exteriorizada. Assim, ela ganhou expressão de destaque ao documentar momentos históricos. De acordo com Kossoy (2003, p. 26), sua importância para o conhecimento humano chegou ao ponto que "o mundo tornou-se de certa forma 'familiar' após o advento da fotografia". O conhecimento trazido por ela tornou-se mais amplo com a análise de outras realidades, tendo em vista que até então ele se propagava pela tradição escrita, verbal e pictórica.

Do ponto de vista analítico, a fotografia compõe-se como um documento visual que preserva a imagem de forma perene e imóvel, fazendo com que a imagem em miniatura conserve reflexos de existências/ocorrências. O autor já citado (op.cit., p. 28) sustenta que a fotografia ainda não alcançou plenamente o status de documento, já que o mesmo tradicionalmente sempre significou documento escrito, manuscrito ou impresso; afirma, ainda, que há certo preconceito quanto à fotografia como fonte histórica ou instrumento de pesquisa visto que a tradição de transmissão do saber dá-se através da escrita, Assim, ele aponta resistência em aceitar, analisar e interpretar a informação em uma forma diferente da escrita.

Com a ampliação do conceito de documento, a fotografia passou a ser tratada de uma forma diferenciada. Com isso ela passa a ter uma importância fundamental para a história, tornando-se parte dela. "Não há história sem documentos", assinalou Samaran (1961, p. 99 apud KOSSOY, 2003, p. 31)[1], o mesmo autor afirma também que "[...] há que tomar a palavra 'documento' no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou de qualquer maneira" (1961, p. 99 apud KOSSOY, 2003, p. 31)[2]. Assim, a fotografia constitui-se como documento com enorme potencial a ser explorado pelos estudiosos dos mais diferentes gêneros de história e seu conteúdo não deve ser entendido como mera "ilustração ao texto". Marc Bloch (1974, p. 55 apud KOSSOY, 2003 p. 32)[3] afirma que: "O passado é, por definição, um dado que coisa alguma pode modificar. Mas o conhecimento do passado é coisa em progresso, que ininterruptamente se transforma e se aperfeiçoa". Dessa forma, o estudo das imagens possibilita uma perspectiva a mais para entender o passado humano.

As fotografias constituem-se como importantes dispositivos para estudos históricos, graças ao conteúdo documental que ela carrega, pelo valor documentário para estudos específicos nos mais variados ramos do conhecimento, servindo como forma de indicação da memória visual e de seu entorno sociocultural. Assim, a fotografia indicia o processo histórico que deu origem a estas imagens e também o contexto sociopolítico e cultural. Ela ganha importância para as pessoas a partir do momento que traz à tona lembranças que permitem reviver um momento do passado, tornando a produzir efeitos sobre o tempo transcorrido, de passado e de atualização dos sentidos nele inscritos. Essa fração da realidade é suficiente para criar uma relação de afetividade do homem para com a fotografia, bem como a reconstituição de nossas trajetórias de vida.

> No culto da lembrança dos seres queridos, afastados ou desaparecidos, o valor de culto das imagens encontra seu último refúgio. Na expressão fugidia de um rosto humano, nas fotos antigas pela última vez emana a aura. É isto que lhes empresta aquela melancólica beleza,

[1] SAMARAN, C. (org.) L'histoire et ses méthodes. In: *Encyclopède de la Pléiade.* Paris: Gallimard, 1961, v. 11, apud LE GOFF, J. Documento/monumento. In: *Enciclopédia Einaudi.* Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, v. 1, p. 99.

[2] Idem 4.

[3] BLOCH, M. *Introdução à história.* 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1974. p. 55.

> que não pode ser comparada a nada. (BENJAMIM, 1978, p. 220 apud KOSSOY, 2003, p. 101)[4]

Ao registrar uma parcela da realidade através da fotografia, Sontag (1981, p. 6) assinala que: "a fotografia pode constituir perfeitamente a prova irrefutável de que certo evento ocorreu". Dessa afirmação decorre a perigosa consideração de que tudo que a fotografia registra é verdadeiro; nesse caso, a fidedignidade do conteúdo de uma fonte está relacionada com seu autor, já que manipulações e interpretações de diferentes naturezas ocorrem ao longo da vida de uma fotografia, desde a sua materialização iconográfica. Essa interpretação envolve o fotógrafo, que registra e (re)cria o tema; aquele que lhe confia a missão de retratar uma determinada cena ou objeto, a instituição que a publica e os leitores que a veem. Kossoy (2003, p. 105) afirma que a fotografia é um material importante para conhecer o passado, mas ela não reúne em seu conteúdo o conhecimento definitivo dele, ou seja, ela pode ser usada como fonte histórica; mas é necessário levar em consideração que o que ela registra é um fragmento da realidade, um efeito determinado pelo olhar do fotógrafo, podendo ser determinada consciente ou inconscientemente, e sempre afetada pela ideologia que captura o fotógrafo, denunciando tensões sociais ou "testemunhando a normalidade" de uma mesma realidade. E isso apenas usando certo ângulo, enquadre ou modo de colocar a cena no quadrado de sua tela, o que implica selecionar o que se considera mais conveniente, deixando muitos elementos fora de foco. Dessa forma o fotógrafo interfere na imagem, altera os sentidos que produz com o seu modo de colocar na tela certos elementos, aborda o contexto da realidade através de alguma forma de seleção, em geral considerada técnica e estética, e sempre ideológica.

Os primeiros fotógrafos (ainda no século XIX) estabeleciam uma relação puramente comercial com seus clientes/personagens. Estes eram retratados de forma a exaltar a sua posição social imortalizando-se "com a melhor aparência possível". Os fotógrafos do passado eram requisitados também por governos e grandes empresas comerciais, a fim de que registrassem feitos, realizações, paisagens urbanas e do campo e os

[4] BENJAMIM, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, L. C. (org.) *Teoria da cultura de massa*, 2 ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 220.

"tipos" humanos em seu habitat natural. Kossoy (2003, p. 113) assinala que a censura política sempre foi uma prática corrente de manipulação da informação, seja nos países democráticos ou nos regimes totalitários. A compreensão de uma fotografia está ligada a influência de interpretações anteriores, podendo ser considerada sempre uma interpretação. Machado (1984, p. 40 apud KOSSOY, 2003, p. 114)[5] considera que além de não substituir a realidade "A fotografia [...] não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria, também com esses dados luminosos, uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela", já que traz informações de um fragmento do real.

Do ponto de vista da memória a fotografia não é só um documento com um registro estático de uma época, mas sim um registro composto por informações multidisciplinares, inclusive estéticas. As fotografias mostram em seus conteúdos o próprio passado em recortes que representam frações do real visível de outrora. Por outro lado elas pouco ou nada informam àqueles que desconhecem o contexto histórico a que estas fotografias estão relacionadas; sendo assim, seu valor é impossível de ser avaliado sem conhecer o histórico a que elas estão atreladas. A compreensão e o aproveitamento do potencial informativo de uma fotografia estão atrelados ao conhecimento histórico. Desse conhecimento podem resultar enfoques multidisciplinares. A respeito desse conhecimento Kossoy (2003, p. 154) assinala que "[...] ela não sobreviverá sem os dados que a identificam, sem a devida interpretação que a situa e valoriza". Ainda nesse contexto Henri Marrou (1954) sustenta que deve haver um envolvimento com os documentos que são analisados:

> [...] para conhecer o seu objeto, o historiador deve possuir em sua cultura pessoal, a própria estrutura do seu espírito, as afinidades psicológicas que lhe permitirão imaginar, sentir, compreender os sentimentos, as idéias, o comportamento dos homens do passado com que virá a se deparar nos documentos. (1954, p. 97 apud KOSSOY, 2003, p. 155)[6]

[5] MACHADO, A. *A ilusão especular:* introdução à fotografia. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Funarte, 1984. p. 40.

[6] MARROU, H. *De la connaissance historique.* Paris: Editons du Seuil, 1954. p. 97.

A partir de tais reflexões, tomamos como objeto de análise fotografias antigas da cidade de Alfenas, que foram coletadas no acervo particular de um antigo morador. Destacamos que estamos diante de locais que não existem mais na cidade, já que foram destruídos, demolidos ou substituídos por outras construções. Todos eles permanecem vivos em fotografias que documentam e fazem falar a ausência de certos lugares e, ao mesmo tempo, a força deles nos relatos orais e na reinvenção do passado. Durante meses, visitamos o arquivo pessoal de um antigo morador de Alfenas que nos permitiu trabalhar com a coleção de fotografias de seu acervo, relatando comentários e considerações sobre a materialidade fotográfica. Ambos, fotos e depoimentos, serão analisados a seguir.

A ausência de certos lugares: o que só existe na fotografia

A fotografia é, de certa forma, o registro de algo (ou alguém) preservado para a posteridade. Com esse sentido ela faz jus ao título dessa entrada discursiva, ao trazer aos dias de hoje aquilo que um dia teve presença em algum lugar, constituindo um sentido significativo e que só chegou aos dias de hoje preservado na memória inscrita na fotografia. A ausência, nesse caso, evidencia o que um dia ocupou um lugar com todos os seus sentidos em um determinado espaço. Partindo desse princípio foram destacadas nesse trabalho fotografias que remetem a espaços significativos que não existem mais e que, por razões diversas, deram lugar a outros que, por sua vez, remetem a outros lugares e sentidos numa espiral sem fim. A ausência desses lugares também pode ser notada pelo profissional da informação.

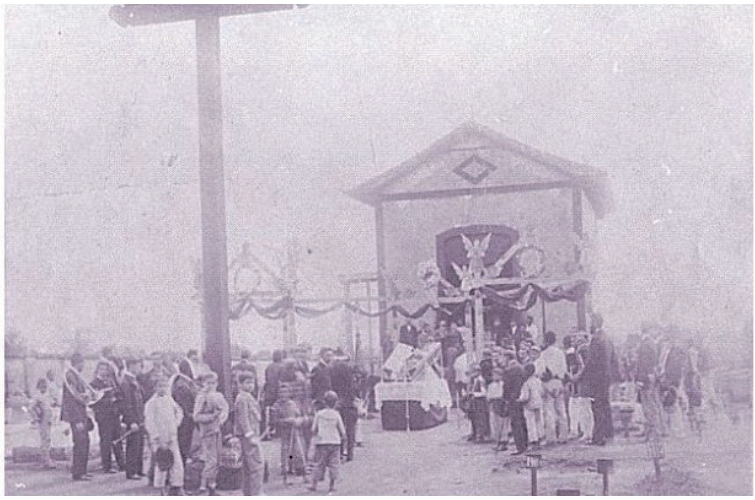


Figura 1: Imagem da igreja de Alfenas.

> Flávio – aqui nessa outra foto a gente tem o antigo cemitério, lá onde hoje se encontra o fórum.
>
> Profº João Batista – é mais um aspecto que deve ser considerado, porque o cemitério foi feito no centro da cidade. Ele teve que sair do centro pra ir pra um arrabalde, porque a cidade crescendo... um cemitério desse primitivo ficava atrás da concha acústica, atrás da capela primitiva. Mas havia poucas pessoas. Em 1913 o cemitério foi retirado do centro da cidade. Ele ficava no centro do centro. Então, com certeza a cidade crescendo e a idéia de um cemitério não é uma idéia assim, agradável pra quem está num processo de crescimento, "de progresso, de civilização", lembra algo desagradável, que é a morte ou coisa parecida. Então a tendência é isolar o cemitério do centro, que está ligado a idéia de morte, a idéia de decadência, a idéia de podridão, de degerescência. Então, a primeira coisa que se faz é levar o cemitério para bem longe. [...] É como se realmente estivesse escondendo a morte estivesse colocando algo desagradável longe do processo de urbanização, do processo de progresso da cidade, no caso. Eu encaro assim, eu encaro dessa maneira. (CRUZ, 2007).

É possível notar no recorte acima a sensação de repulsa com relação a morte. Ao encará-la como algo natural, porém, não aceitável o cemitério torna-se um local indesejável, ligado a noção de finitude e de algo desagradável. Com todos esses sentidos, um cemitério localizado no

centro da cidade assume a posição de entrave ao progresso da região mais nobre do local.

Por outro lado, o culto a morte tem um sentido de preservação da memória de alguém. O sentido indesejável que a morte desperta faz com o cemitério seja um local a ser evitado, dado a sua condição de recolhimento do que está em podridão. Assim, com todos os seus aspectos negativos o cemitério torna-se o elemento indesejável no centro da cidade que começa a deixar para trás o passado atrasado e que agora almeja o progresso. Ao ser deslocado do centro da cidade, o cemitério abre espaço para esse nascente progresso. Esse deslocamento é não só físico como também de sentidos, pois, "levar" a morte para longe é como se estivesse escondendo o "velho" do "novo".



Figura 2: Centro da cidade de Alfenas.

> Flávio – e aqui a paineira...
>
> Profº João Batista – é a famosa paineira que estava no meio da rua. Ela foi derrubada justamente em nome do progresso, que não se concebia mais uma paineira no meio da rua de uma cidade que já está calçada, que quer crescer, quer sair da praça. Então, além de ameaçar com o gigantismo dela, ela é um símbolo de um passado rural, que não tem mais vez. Como é que você vai passar luz elétrica com a ameaça que ela representa e como ela era centenária, causou uma comoção impressionante. As pessoas foram abraçar, houve poemas, fizeram poemas e poesias sobre a paineira lamentando a derrubada da paineira. Aqui mendigos dormiam na paineira, aqui tinha uma parte de cimento e os mendigos dormiam aqui.
>
> Flávio – de forma geral, que fatores levaram a essa comoção. Qual é a razão para haver tanta comoção?
>
> Profº João Batista – a paineira era centenária. É uma coisa meio estranha, porque uma cidade que não preserva nada, uma cidade que demora em tudo, está brigando para que se preserve uma paineira que atravanca a rua, que derruba as casas, é uma coisa meio paradoxal. Mas deve ser porque é a natureza mesmo, uma coisa mais natural, vamos dizer assim e com certeza... aqui no caso também, estava sendo feita, um projeto de fazer a estação rodoviária próxima à paineira. [...] É uma coisa interessante. Talvez aquele lado rural que as pessoas tenham, sei lá... (CRUZ, 2007).

No recorte e na fotografia anteriores, nota-se o mesmo funcionamento discursivo instalado como no caso do cemitério. Mais uma vez, em nome do progresso, o que é considerado atrasado dá lugar ao novo, ao moderno, havendo aqui um apagamento de sentidos. A paineira acima citada era ao mesmo tempo um ponto de encontro e de referência na cidade. Por ser um local de encontro constituído, a paineira passa a ter um sentido de identificação associado a ela.

Cruz (2007) afirma que houve grande comoção pelo corte da paineira e também da ausência do sentimento de preservação. A noção de preservação está diretamente ligada à noção de memória e em nome do progresso essa memória é apagada, ficando preservada apenas na fotografia e no imaginário. O lado rural citado no recorte evoca às raízes da tradição da cidade que, naquele momento, transitava do rural/atrasado para o urbano/moderno.





Figuras 3 e 4: Cinema de Alfenas.

E aqui embaixo nós temos o cinema, que era o Cine Carlos Gomes, que era o cine-teatro, provavelmente inaugurado na década de... por volta de 1920, mais ou menos. Essa foto é interessante, porque ela mostra os músicos que tocavam no cinema.

A gente percebe que era o cinema mudo e aqui estão basicamente os músicos na frente do cinema. Tocava uma mulher só no... O filme... essa foto é da década de 40, porque o filme é da década de 40, é o "Sem novidades no front". Então era um dos poucos espaços de lazer que

> havia. Havia um alto-falante, tocavam-se músicas antes dos filmes para atrair as pessoas e era justamente o ponto de encontro e todo mundo ficava em frente ao cinema normalmente.
>
> Flávio – foi onde, então, chegou a ser um ponto de lazer, a maior opção de lazer da cidade na época?
>
> Profº João Batista - nessa época aqui, as pessoas se concentravam nas proximidades do cinema. Paquera e tal, fazer negócios, havia bares ao redor, havia também na frente do cinema o famoso "Bar do ponto", que era o local de encontro da classe média-alta, dos políticos e logo subindo aqui, havia o centro comercial da cidade. Então, da esquina do cinema até a igreja era o centro comercial da cidade naquele momento. Então, se juntando o "Bar do ponto", o cinema, o centro comercial, para lá se convergiam às pessoas de modo geral. Então, é uma foto interessante porque mostra os músicos num momento em que o cinema ainda era mudo. Isso mostra também que demorou a chegar a Alfenas o cinema sonoro. O cinema sonoro é de 1929 e aqui, no caso, veja você, que temos ainda músicos tocando no cinema. Isso mostra que demorou a chegar. (CRUZ, 2007)

No recorte acima, Cruz (2007) insere uma marca numeral importante: a de que havia apenas uma mulher tocando na banda musical do cinema. Numa época em que as mulheres essencialmente só tinham participação na vida doméstica, soava como ousadia participar de uma banda musical, já que as mulheres que se dedicavam as artes não eram bem vistas e também não tinham uma boa reputação. Cruz (2007) também aponta o funcionamento da vida social no entorno do cinema. Por ter um público mais elitista, o cinema movimentava a vida social no seu entorno, tanto no comércio como também em outros estabelecimentos, agregando assim outros sentidos discursivos.

No recorte acima, Cruz (2007) cita novamente o passado rural da cidade de Alfenas ao apontar a demora da chegada do cinema sonoro. Enquanto ainda mantinha suas características rurais, a cidade situa-se apenas como mais um lugar distante perdido no interior do país ainda precariamente servido por estradas. Assim, todas as distâncias eram ainda maiores e por conseqüência o tempo gasto para percorrê-las também. Dessa forma a cidade mantém-se fechada em sua rotina, suas características e seus sentidos permanecem inalterados.

O trem: a memória sobre trilhos

O transporte ferroviário tem papel importante no desenvolvimento econômico do Brasil, tendo sido um dos motores do desenvolvimento nacional durante o século XIX. Entusiasta do transporte ferroviário, o governo imperial foi o grande incentivador da construção de linhas férreas que rumavam em direção ao interior do Brasil. Durante algumas décadas o transporte ferroviário foi também o único meio de transporte mecanizado disponível para a população. Numa época em que o Brasil era essencialmente rural, a construção de linhas de trem era um progresso formidável para a maioria dos povoados perdidos no interior do Brasil.

Dentro desse contexto o trem assume um papel de relevância nas comunidades por onde passava. Além de ser o que existia de mais moderno nas comunidades isoladas por onde passava, o trem "criou" em torno de si um forte apelo emotivo. Tal apelo se deve ao fato de que a sua simples passagem era suficiente para despertar sentimentos de grandiosidade e admiração em pessoas humildes, acostumadas com a pobreza e a simplicidade daquele tempo.

Na história do Brasil o trem também cumpriu outro importante papel ajudando no povoamento do interior do Brasil. Isso se deve ao fato de que ao longo de seus trilhos foram construídas estações que serviam de entrepostos comerciais e também para o carregamento de cargas. Com o passar do tempo surgiram inúmeras povoações no entorno dessas estações. Mesmo onde hoje não há mais transporte ferroviário ficaram como herança inúmeras cidades que surgiram em função das estações. Por ser uma tecnologia importada, o transporte ferroviário trouxe para o Brasil um estilo arquitetônico singular e que permaneceu preservado até o dia de hoje em várias estações, mesmo aquelas desativadas.

Além das características acima citadas, o trem criou um sentimentalismo em boa parte de todos que viveram no entorno das estações e dos trilhos por onde ele passava. O apito da composição se aproximando da estação era motivo de festa, pois, naquele momento as pessoas tinham contato com o que havia de mais moderno numa época em que a industrialização do Brasil ainda engatinhava, sendo o país ainda essencialmente rural.

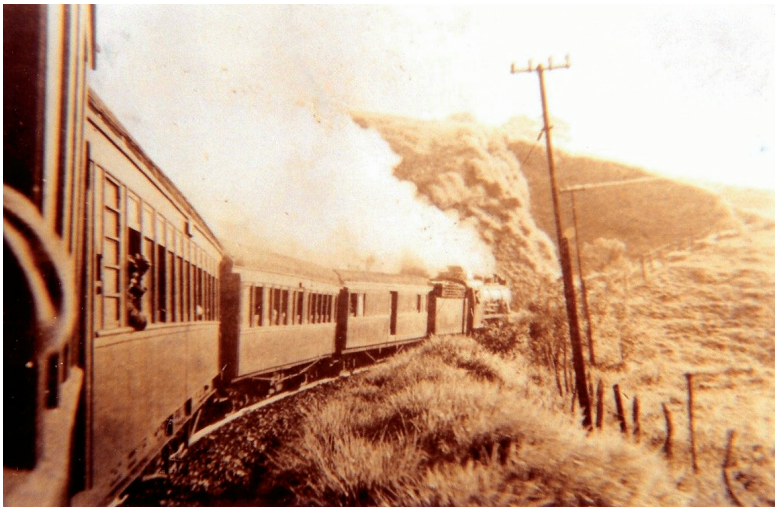


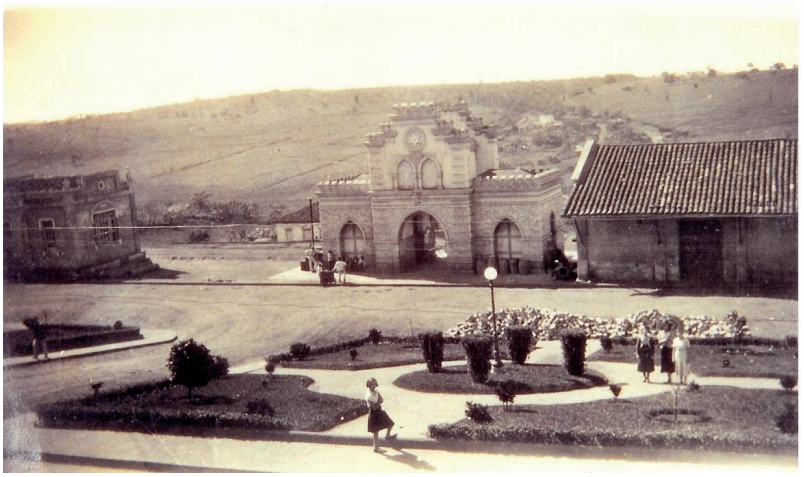
Figura 5: O trem na área rural de Alfenas.

> Flávio – o que a cidade perdeu com o fim da linha de trem?
>
> Profº João Batista – não é a cidade. Aí foi uma mudança do Kubitschek. O Kubitschek com o projeto de Furnas, as águas de Furnas atingiram a malha ferroviária aqui do Sul de Minas. Então, não foi possível mais manter. Simplesmente foi isso. Furnas acabou com a ferrovia. (CRUZ, 2007).

Durante o governo do presidente Juscelino Kubitschek o Brasil experimentou um período de grande euforia, com a expectativa de um acelerado progresso econômico. Kubitschek arquitetou um grande plano de modernização e desenvolvimento, com a realização de grandes obras por todo o país. A construção da hidrelétrica de Furnas data desse período. Considerada uma das maiores hidrelétricas do país, Furnas foi construída com o intuito de suprir a crescente necessidade de energia de um país em pleno processo de modernização/industrialização.

Se por um lado a hidrelétrica trouxe desenvolvimento, por outro ela representou também a destruição. O lago artificial construído para abastecê-la inundou grandes áreas de dezenas de municípios. Com isso foram perdidos inúmeros elementos que compunham a memória local. Entre os elementos que foram perdidos está o trem que circulava pela região até a construção da

hidrelétrica. No contexto da visão desenvolvimentista dos anos de 1950, o trem era uma marca discursiva que podia ser suprimida sem perdas, já que o progresso que estava por vir supriria todas as suas vantagens.





Figuras 6 e 7: Antiga estação de trem da cidade de Alfenas.

> Agora, isso aqui era muito mal feito, muito precário, chovia aqui, era muito sujo, os jornais locais metiam o pau o tempo todinho, chamavam isso aqui de pardieiro. Isso aqui imita o Arco do Triunfo francês, uma construção afrancesada. Aqui é um depósito, onde está à Casa da Cultura atualmente. Aqui é aquele espaço vazio atualmente, onde

> vão construir o Arquivo Público Municipal. Mas era um pardieiro. Muito sujo, muito mal cuidado, descuidado, só se queria ter lucro praticamente.
>
> Flávio – na época as pessoas tinham uma noção de importância, davam alguma importância para isso?
>
> Profº João Batista – sim, sim. Era comum, era chique as pessoas irem a estação ferroviária à noite. Virou também um ponto das pessoas se encontrarem. (CRUZ, 2007).

No recorte anterior Cruz (2007) comenta a má conservação da estação ferroviária de Alfenas. No recorte são citadas marcas lingüísticas como “mal feito”, “precário”, “muito sujo” e “pardieiro”, que denotam o descuido para com o local. Por outro lado há um contraponto com a glamorização do local através da inserção de elementos que valorizassem o local. A presença de uma construção que lembrava o Arco do Triunfo francês caracteriza-se como uma tentativa de inscrever um elemento com um sentido reconhecido como elegante para valorizar o local. A assimilação do referido sentido é confirmada pela transformação do local em ponto de encontro.





Figuras 8 e 9: O entorno da linha do trem

> Flávio – o senhor disse a pouco que a estação de trem naquela época era, digamos que, um ponto de encontro das pessoas. Aqui a gente vê pessoas que tiraram foto ao lado da linha. [...] Então, as pessoas na época davam valor a isso. Porque a partir do momento que elas consideram até como um...
>
> Profº João Batista – mas, você pode ver que em Gaspar Lopes[7], o que é que às pessoas tinha que fazer em Gaspar Lopes? Nada. Não havia mil pessoas. Então, o que era o momento maior da cidade? Quando o trem chegava. Então, nas cidades pequenas, nas pequenas estações, Caiana[8], nas pequenas aldeias, vamos dizer assim, o trem era a coisa mais fantástica. Então, a lembrança que as pessoas têm da infância é o trem, porque não havia uma outra coisa mais interessante que o trem. (CRUZ, 2007).

Durante sua existência, o trem era o único meio de comunicação que ia além dos limites da cidade. Dessa forma ele era a abertura para o distante e até para o mundo, já que tudo chegava pelo trem. Por ele vinham, entre outras coisas, os alimentos, a correspondência, os filmes para o cinema e claro, as pessoas. Dessa forma, a estação ferroviária era

[7] Gaspar Lopes: povoado pertencente ao município de Alfenas.

[8] Caiana: povoado pertencente ao município de Machado.

o lugar por onde o novo sempre chegava. O trem colocava a vida em movimento, ditava o ritmo da cidade, da economia, da política, da cultura e da sociedade.

Hoje, o trem ainda se faz presente na memória, na lembrança e na saudade, como foi dito no recorte anterior, constituído como um elemento registrado, como marca na memória dos que viveram sua infância naquele período.





Figuras 10 e 11: O trem e a linha do trem em Alfenas.

> [...] O trem chegava e era aquele aglomerado de pessoas e parentes. O trem partia e a mesma coisa. Então, muita gente saía daqui do centro para ver o trem passar. Eu mesmo quando era criança tinha uma tia que morava perto e a gente ia ver o trem passar. Era um acontecimento interessante. A gente não tinha opções de lazer, praticamente. Então, ver o trem passar era uma coisa fantástica. O trem apitava, a fumaça era uma coisa interessante. A gente não tinha lazer, não tinha opções. E logicamente muitas casas surgiram à beira das ferrovias, mesmo porque ali moravam funcionários, vinham pessoas fazer outra casinha ali ao lado. O trem ajudou assim a criar certas aldeias, certas povoações, que hoje estão em decadência, quando o trem acabou. O trem tinha que abastecer, o trem tinha que posar em alguns lugares. Então, ali tinha uma pequena pensão. As pessoas ficavam na pensão, pernoitavam, tinham um comerciozinho, um restaurantezinho. Então, foi gente que perdeu com isso. A visão que tem é uma visão nostálgica (CRUZ, 2007).

Na memória dos que viveram na época em que o trem passava por Alfenas, permanece a lembrança de sua passagem como um acontecimento digno de admiração. Além de ser uma atração visual, o trem ajudou a construir em torno de si toda uma logística de trabalho, o que de certa forma ajudou a fixar moradores nas proximidades das estações. Assim, o trem permanece na memória do legado deixado por ele.

Com este estudo, buscamos refletir sobre a importância da fotografia como fonte documental e como registro de um tempo na cidade, em uma cidade que perdeu seus traços de outrora e que guarda vestígios de discursos já falados antes em outro lugar.

Referências

CRUZ, J. B. *João Batista Cruz:* depoimento [27 out. 2007]. Entrevistador: Flávio Cezar de Souza. Alfenas, 2007. Arquivo sonoro em formato mp3.

KOSSOY, B. *Fotografia & história.* 2 ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

SONTAG, S. *Ensaios sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981, p. 6.

Bibliografia consultada

ARCHARD, P. et al. *Papel da memória.* Campinas: Pontes, 1999.

BARTHES, R. *A câmara clara:* nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, W. A obra de arte na sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas:* magia e técnica, arte e política. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. v. 1, p. 21-47.

COUCHOT, E. Da representação a simulação. In: PARENTE, A. (Org.) *Imagem máquina:* a era das tecnologias do virtual. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999. p. 37-48.

FERNANDES, C. A. *Análise do discurso:* reflexões introdutórias. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2005. 118 p.

MAIMONE, G. D.; TÁLAMO, M. F. G. M. Tratamento informacional de imagens artístico-pictóricas no contexto da Ciência da Informação. *Data Grama Zero,* Rio de Janeiro, abr. 2008. Disponível em: <http://dgz.org.br/abr08/Art_02.htm>. Acesso em: 15 set. 2009.

MARIANI, B. *O PCB e a imprensa:* os comunistas no imaginário dos jornais (1922-1989). Rio de Janeiro: Revan, 1998.

ORLANDI, E. P. *Interpretação:* autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petrópolis: Vozes, 1996.

VANOYE, F. A expressão verbal e suas relações com outros meios de expressão. In: _____. *Usos da linguagem.* 12. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. cap. 4, p. 237-262.

Capitulo II
Ideais de leitores e leitores ideais: mapeando uma história pelos traçados iconográficos

Giulia Crippa

Introdução

Nesse capítulo propomos o estudo da representação iconográfica de livros e de leitores em diferentes contextos históricos. Para tanto, utilizaremos uma metodologia oriunda da História Cultural, com a finalidade de desenhar uma topografia das interações entre o livro enquanto objeto e a ação da leitura no âmbito do imaginário social, através das permanências e das mudanças dessa interação em iconografias produzidas pela arte ocidental em diferentes épocas. O intuito é configurar a representação do imaginário acerca do tema em um momento em que, diante das novas tecnologias de informação e comunicação, se discutem seu futuro e o das novas relações de leitura proporcionadas por essas tecnologias, como mostram Chartier (1999), Murray (2003) e Santaella (2004), entre outros. Entre as representações processadas dentro de um universo mais amplo pesquisado, selecionamos algumas que permitem ser usadas como *Imagines Agentes*.

A antiga Arte da Memória, ou *Ars Memorativa*, respondia à necessidade de potencializar a faculdade da memória em um sistema constituído por "lugares" onde os elementos que precisavam ser lembrados eram representados como "imagens": uma encruzilhada, neste sentido, entre a memória como fenômeno interior, puramente mental, reconhecidamente

individual, na elaboração das estratégias da Retórica Antiga e a elaboração de imagens exteriores, dispostas de maneira a poder representar um conteúdo de memória não somente individual, mas cujos elementos podem ser compartilhados. A escrita imagética da memória é concebida como uma alternativa ao registro escrito, para o qual não há lugar quando é a voz que divulga a memória, quando o corpo deve ser o suporte dela.

A redescoberta da Antiguidade por parte do humanismo leva o Renascimento e o Barroco à busca de imagens, na tentativa de compartilhar a memória através do uso de metáforas e de emblemas, como instrumentos eficazes de constituição de matrizes mnemônicas. Para tanto, se concentram em afetar a imaginação através da tradução, da transposição da realidade pela poética e pela ideologia da metáfora de um lado e, por outro, pelo criação de emblemas. A metáfora é o instrumento que permite ver, contemporaneamente, mais objetos em uma só palavra. A metáfora implica, assim um forte apelo imagético, que leva à criação de emblemas e símbolos designados para transmitir um conceito específico ou um ensino moral através de imagens. Na lógica da representação das *Imagenes Agentes* nos séculos XVI e XVII, percebe-se uma recorrente recuperação de repertórios góticos e escolásticos, construindo uma simbologia oficial através da qual o universo é representado como conjunto de imagens metafóricas e emblemáticas, capazes de ordenar e organizar inteiros discursos (CRIPPA, 2010).

O olhar de escolas históricas voltadas para uma pesquisa indiciaria, como propõe Carlo Ginzburg (2004), apresentam perspectivas interessantes em suas abordagens inéditas de análise dos sistemas de representação de livros, leituras e leitores. Em relação à representação de livros e leitores na literatura não faltam estudos e monografias: na segunda metade do século XX, temáticas ligadas à produção e circulação de livros e suas representações como produtos da ordem do imaginário tem convergidos as pesquisas de profissionais ligados às Ciências Humanas de maneira consistente, reunindo capitais culturais diferentes na reflexão sobre o tema da representação do livro e, conseqüentemente, do imaginário e dos quadros sociais da leitura[1] A representação da leitura, tanto em sua aparição iconográfica, como no desenvolvimento textual, deveria

[1] Remetemos a Curtius (1996, p. 375-429) para uma compilação bibliográfica extensa sobre a simbologia do livro na literatura ocidental desde antiguidade até o séc. XIX; Cavallo e Chartier (2002) e Chartier (2001), abordam vários aspectos das práticas de leituras e de suas representações; em nível de pesquisa nacional, autores

> permitir reavaliar os discursos que objetivam regulamentá-la, dizer sua norma ou prescrevê-la, como aqueles que pretendem construir uma descrição objetiva, histórica ou sociológica, das práticas de leitura. (FRAISSE; POMPOUGNAC; POULAIN, 1997, p. 8)

O prisma de observação das representações dos livros e da leitura oferece vários perspectivas: o livro como objeto físico ou como espaço mental; o livro evocado; o livro como guia de viagem, entre outros. Nosso estudo pergunta quais são as características dessas imagens, que as tornam objeto de interesse para integrar uma história do conhecimento e de seus atores.

A força memorativa de determinadas imagens está no centro das pesquisas de Aby Warburg, que provocou uma renovação epistemológica no campo da história da arte, que seguiu nos estudos realizados pelos discípulos Panofsky (1975), Gombrich (2003), Saxl (2005), Baxandall (2006), Ginzburg (2004). A mudança de enfoque sobre os fenômenos artísticos se atrela a uma "antropologia da visão", considerada por Warburg a faculdade primeira de apreensão da mente humana. (GOMBRICH, 2003; SETTIS, 2000). A História Cultural fundamentada nesta antropologia da visão entende a autonomia da linguagem da arte, buscando, assim, caracterizar as partes dessa linguagem. Dessa forma, é possível identificar modelos iconográficos emblemáticos que cabe ao historiador descrever. O ato da descrição parcialmente interpretativa "é menos uma representação do quadro, ou mesmo uma representação do que se vê no quadro, do que uma representação do que pensamos ter visto nele." (BAXANDALL, 2006) As imagens de livros, leitores e leituras, constituem no tempo uma série de "documentos iconográficos", para os quais o historiador cultural busca as razões de seu aparecimento, de sua colocação em uma série, propondo hipóteses sobre suas funções como meio de transmissão de valores socialmente construídos em sua legitimidade.

É nesta direção que nossas análises enfocaram imagens como O *Retrato de Dante*, de Domenico de Michelino, realizado em 1465 para a igreja de Santa Maria del Fiore, em Florença, o *Retrato de Emile Zola*, de Eduard

---

como Moyses (1995), Barbalho (2006), Lajolo e Zilbermann (2002), Abreu e Schapochnik (2005), entre outros, mostram que o interesse pelas práticas de leitura no plano da significação simbólica das representações constitui um elemento necessário de reflexão sobre práticas normativas e disciplinares ligadas ao livro.

Manet (1868), *Law Student*, de Norman Rockwell, capa da revista *Saturday Evenining Post* de 1927: elas podem ser observadas como emblemas/simbolos, "superfícies" virtualmente discursivas, *media* paradigmáticas da memória que remetem a determinadas formulas recorrentes que, a cada recorrência, permitem ao historiador recordar (DIDI-HUBERMANN, 2007).

Nossa proposta visa, assim, descrever algumas imagens com base na proposta de um paradigma conjectural como apresentado por Ginzburg (2004), que questiona os exemplos enquanto *Imagines Agentes* de livros e leitores.

Buscamos uma base substancial de natureza tópica nas representações escolhidas, que descobrimos se constituir dentro de um universo fortemente marcado pelas matrizes dos autores cristãos sobre livro e leitura. Com base nisso, verificamos como a *tópica* de livros e leitores se configura na modernidade secular, mantendo, porém, parte de suas matrizes. Para este percurso, utilizamos a representação da "inspiração" de Hildegard de Bingen nas ilustrações do manuscrito do *Scivia*, dentro de uma série possível de representações que levam até às ilustrações de Norman Rockwell para as capas de revistas. Dentro das mesmas matrizes, podemos inserir o retrato de Dante, capaz de expressar um verdadeiro "convite" à leitura, enquanto o retrato de Zola, mesmo revelando toda a distância do mundo medieval de um culto leitor burguês na intimidade de seu estúdio, ainda "carrega" princípios e valores construídos pela cultura "letrada" que não fogem da proposta de uma "antropologia da visão" da escola warburguiana, assim como se pode observar em outro retrato, *Law student*, de Rockwell, em que os simples artifícios retóricos utilizados remetem, plenamente, à função de imagem agente.

Genealogia de uma representação: o livro no Ocidente

O Ocidente cristão, na forma de endossar a palavra escrita, torna o livro elemento central de um elaborado tecido de discursos inscritos literária e figurativamente. Apesar dos livros não estarem acessíveis à maioria da população da Europa por muitos séculos, as narrativas sobre livros se multiplicam, estabelecendo alicerces sólidos para um imaginário sobre esse objeto, que remete, em última instancia, à idéia central da

especulação religiosa, um livro divino, e da sua transposição para o registro humano da escrita.

Se, de um lado, encontramos inúmeras discussões sobre o pioneirismo dos cristãos na evolução do papiro para o *codex* (CAVALLO, 1992, CAVALLO; CHARTIER, 2002, HAVELOCK, 1995), vale a pena considerar alguns aspectos da escrita que oferecem elementos para tentarmos entender a relação que o mundo cristão, em sua época de formação e ao longo da Idade Média, estabelece entre o livro/objeto, e os "públicos leitores", que compreendem tanto os leitores diretos quanto, em número muito maior, os leitores ouvintes e o público leitor das imagens, nem sempre alfabetizados, mas não por isso "excluídos" do imaginário sobre o livro.

No capítulo 10 do Apocalipse de João deparamos com esse trecho:

> O anjo me disse: Toma-o e come-o; ele fará amargo o teu ventre, mas na tua boca será doce como o mel [...] E eu tomei o livrinho da mão do anjo e o comi; [...] e na minha boca era doce como mel [...] Então me disseram: Importa que profetizes outra vez a muitos povos, e nações, e línguas, e reis [...].

O modelo de João se encontra em Ezequiel, 2.3, no qual o profeta, que "engole" um rolo divino, fala com autoridade impessoal, digerida, diferente de sua opinião: lembra e registra as palavras de Deus ou dos Anjos.

A afirmativa de ter ingerido um livro sagrado confere maior autoridade à visão, e escrever permite sua circulação no espaço e sua permanência no tempo. Um bom exemplo do poder da escrita para a Igreja é a visão de Hermas, que se encontra em sua obra principal, *O Pastor*, escrita entre 88 e 97 d.C. e que manteve grande respeito e circulação ao longo da Idade Média.

Hermas vê uma senhora idosa sentada com um livro na mão, lendo, com uma expressão terrível no rosto. Ela ordena que Hermas leve o livro e o copie, o que ele faz "letra por letra", pois não consegue "distinguir as sílabas". Somente depois de quinze dias e de um jejum, o significado lhe é revelado. A mulher idosa é a Igreja, disfarçada. Em seguida, a senhora deixa o lugar para o Anjo do Arrependimento, que manda escrever para

conservar. Note-se a interação entre uma textualidade produzida na esfera do divino que se combina com as exigências terrenas, através da imagem da visão: Hermas garante que o texto não é dele, que os motivos para redigi-lo são inquestionáveis, e que limitou-se a copiar do livro da Igreja e das palavras do anjo. A circulação não se deve à ambição pessoal, mas à imposição da Madre Igreja: a cultura escrita sagrada "empresta" um poder impessoal para Hermas, enquanto sua inscrição "terrena", ou seja, sua transposição sobre um suporte material, sua composição através de símbolos/letras permite que o texto circule.

Vale notar que tanto João como Hermas se referem a um livro celeste que não conseguem entender na transcrição, textos conservados, porém não revelados. Ambos mencionam um "livro da vida", onde estariam registrados todos os atos dos bons cristãos, verdadeiros "arquivos secretos" que se encontram no céu.

O cristianismo se dissemina rapidamente entre os estratos sociais menos abastados e entre as mulheres: as próprias fontes cristãs mostram práticas de leitura privada das Escrituras e das formas de divulgação da cultura escrita entre públicos analfabetos. Muitos entre os fieis, porém, se aproximavam às palavras sagradas não pela leitura, mas pelos que eram considerados seus poderes inerentes contra o demônio. Orígenes, em uma de suas *Homilias*, escreve que

> Da mesma forma que os pagãos têm encantamentos de poder curativo ou afetivo, quando recitamos a Escritura, mesmo que não a entendamos, os anjos se fazem presentes entre nós, *velut carmine quodam invitati*.

No IV século João Crisóstomo relata que mulheres e crianças de Antioquia costumam usar no pescoço um pequeno codex do Evangelho por seus poderes protetores, como se lê nas *Homilias*. O livro como *avatar*, o objeto símbolo que, a partir do dado fundamental de que os cristãos são o "Povo do Livro", da leitura *stricto sensu* se desloca "virtualmente" para representações visuais e figurativas, consideradas idôneas para a comunicação de conceitos ideológicos ao "vulgus" inculto ou semi-culto, privado de meios de leitura, "leitores" alcançados pelas técnicas fundadas no discurso figurativo e não mais analítico-discursivo, que tornam o livro *topos*, como já amplamente e fartamente mostra Curtius, "eviscerando" a

literatura ocidental, organizando as metáforas construídas pelas imagens do livro e os símbolos em que ele se transforma.

Muitos são os acontecimentos milagrosos que constituem os núcleos da tópica hagiográfica ao longo dos primeiros séculos da Idade Média. Percebe-se a presença freqüente de referência ao trabalho e aos materiais relativos à escrita e leitura. Na vida de São Columba, redigida por Adómnan de Iona (1995) no VII século, encontramos várias referências a milagres envolvendo livros, como estes:

> Um dia, Baithene chegou para o santo e disse: 'Preciso de um irmão que me ajude a revisar o texto do saltério que copiei e a corrigir os erros'. O santo respondeu: 'por que perder tempo quando não há necessidade? Pois em sua cópia do saltério não há erros, nem uma letra a mais ou a menos – fora um I que está faltando'. Assim era. Revisando o saltério, encontrou-se exatamente aquilo que o santo tinha predito. (p. 157)

Da mesma maneira, um dia, São Columba sentava perto do fogo no mosteiro, quando viu um monge perto, lendo um livro.

> Preste atenção, meu filho", disse, "preste atenção. Pois acho que o livro que você está estudando vai cair em uma bacia cheia de água". Logo aconteceu [...]. Colocou sem atenção o livro debaixo do braço, mas este escorregou e caiu em um balde cheio de água. (p. 179)

Outros exemplos de hagiografias envolvem pergaminhos ou livros salvos da água ou do fogo por intervenção milagrosa, transformando assim o objeto escrito em assunto bem presente na tradição da pregação oral medieval. Revela-se, nessa tipologia de milagres, o valor que a página escrita possui: de um lado, a evidente escassez do material, sua preciosidade, torna o livro e o pergaminho um dos objetos de milagres – a intervenção milagrosa resgata, enaltece, alerta contra as perdas. Por outro lado, a repetição oral da hagiografia faz com que o iletrado adquira consciência do valor da palavra escrita, mesmo ela sendo fora do seu alcance. Apreende-se a respeitar seu valor material, para além de seu valor textual.

Iconografias de visões e de escritas

Há uma força, na tradição da imagem construída pelo mundo cristão de uma "fonte" celeste como "visão" que se torna "representada" pela escrita humana, que se traduz em iconografias que buscam entrelaçar a "visão" e a "escrita" por ela gerada.

É o caso das "ondas" celestes que, descendo verticalmente sobre a cabeça de Santa Hildegarde de Bingen, simbolizam as visões descritas na obra da própria santa, os *Scivias*, em várias iluminuras. A imagem da santa é pequena, em relação à ilustração principal, acima dela, representando o espaço divino da visão. Entre esse espaço, proporcionalmente gigantesco, e o espaço humano, representado pela figura da santa, um único elo: algumas "ondas" verticais a indicar o "fluxo" do mundo celeste para o mundo humano. Essas "ondas" alcançam, assim, em forma de visão, diretamente os olhos de Hildegarde, sentada, por sua vez, a uma mesa coberta por umas tabuas enceradas, onde ela se apresta a "redigir" sua visão. Uma imagem, nesse sentido, plenamente tradicional no âmbito da representação cristã da escrita divina que se torna humana.

Em 1923 Norman Rockwell pinta sua tela *...And Daniel Boone comes to life at the Underwood Portable*. Essa tela, destinada a se tornar anuncio publicitário das máquinas de escrever portáteis *Underwood*, investe na temática da "visão" de um passado heróico como inspiradora da escrita do jovem que, sentado à mesa, "vê" e, por sua vez, "ilustra" em suas palavras os valores civis e morais americanos encarnados na figura de Daniel Boone. A "nova tecnologia" está em destaque, a máquina portátil, que escreve mecanicamente. Na imagem, esse invento tecnológico é iluminado dramaticamente pela luminária no centro, na metade inferior da tela. Da máquina de escrever entra (ou sai?) um fio de fumaça que se torna o contorno da "visão", na parte superior da tela, no centro da qual, alinhado com a pequena *Underwood*, está a figura de Daniel Boone.

Podemos "orientar" a imagem na direção "descendente": a visão superior estimula a escrita, conforme a tradição dos autores visionários cristãos. A representação iconográfica, porém, permite e busca uma segunda leitura: o ato de tradução/escrita é, ao mesmo tempo, (re)criação do intermediário da visão, o autor/escritor. A responsabilidade confiada aos

visionários reside na capacidade de "traduzir" essas visões em uma escrita fiel. Essa escrita deverá ser capaz, quando chegar ao seu leitor, de evocar as visões de forma a provocar, também nesse, o mesmo entendimento do "tradutor".

Se uma das funções da iconografia medieval é a de permitir aos iletrados o acesso aos conteúdos dos livros, a imagem de Hildegarde pode ser percorrida em sentido contrário: a visão originaria é re-estabelecida, através de sua inscrição, como resultado da leitura do texto, aos olhos dos leitores virtuais. Por sua vez, o moderno herói americano Daniel Boone é, ao mesmo tempo, visão inspiradora e conteúdo das páginas que podem sair, com essa inspiração, do teclado de uma máquina de escrever.

Convite à leitura: retratos políticos e culturais

Na capa da revista de comemoração do aniversário de Lincoln de 1927 do *Saturday Evening Post*, Norman Rockwell representa um leitor. Um jovem, presumivelmente o estudante do título, *Law student*, está sentado, absorto na leitura de um livro apoiado a um barril, ao lado de outro. Um terceiro livro jaz, abandonado, no chão. O jovem, possivelmente, está no lugar de trabalho, como o avental que ele usa e o próprio ambiente de "estudo" parecem indicar. Afixados atrás do barril, papeis e imagens, duas das quais se destacam, dois retratos de Abraham Lincoln do fotografo Matthew Brady. Não é nos dados conhecer a leitura do rapaz. Todavia, na América da década de 1920 o conhecimento biográfico de Lincoln e sua memória eram cultivados, e era notório que o presidente emancipador se formara em Direito (MARLING, 1997, p. 56-57).

Nessa perspectiva, o retrato desse leitor adquire uma nova espessura, ligada ao sonho americano do homem que do nada se torna presidente (Lincoln era lenhador, o jovem é trabalhador humilde) e, principalmente, se torna um presidente de valores esclarecidos. Dessa maneira, o público que observa a capa transfere, potencialmente, a identidade do próprio Lincoln às feições do leitor, em princípio um anônimo cidadão que busca sua formação no estudo e na leitura com base em ideais.

Amigo de Eduard Manet, com o qual compartilha visões sociais e culturais, Emile Zola é por ele retratado em seu escritório, sentado à escrivaninha. A mesa é apinhada de livros e panfletos, em um dos quais

aparece um nome impresso, Manet, que assim assina a obra. A presença do artista como autor e tema da tela é reforçada, também, pela reprodução - em gravura - da tela *Olympia*, que Manet coloca como decoração na parede acima da mesa do escritor, sobreposta à reprodução do *Triunfo de Baco*, de Velazquez, e uma gravura japonesa, a reprodução de um desenho de Utamaro. Parte de um biombo com desenhos japoneses é visível no lado esquerdo da pintura.

Já o conjunto de elementos apresentam um retrato que retoma a tradição renascentista de tal gênero na pintura: um retrato enaltece/realça as qualidades morais, intelectuais, espirituais do sujeito retratado: nesse caso, o perfil intelectual de Zola realça sua modernidade, é um homem atualizado, apreciador da pintura impressionista, defensor público do próprio Manet perante as polêmicas desencadeadas por suas pinturas, enquanto a gravura de Velazquez aponta para um dos interesses de Manet, que apreciava particularmente a obra do artista espanhol. O artista retrata, nessa imagem de leitor, o interesse despertado na Europa pela abertura dos portos japoneses, em 1853, que propiciou à burguesia urbana ocidental, na segunda metade do século XIX, uma aproximação aos elementos da cultura material do Japão. Isso se da principalmente no âmbito artístico, graças à difusão de gravuras japonesas, de custo relativamente baixo, que permeiam e transformam a cultura artística européia de vanguarda, representada, na época, pelo Naturalismo e pelo Impressionismo. Inegavelmente, trata-se de movimentos que encontram em Manet e Zola dois de seus principais representantes.

Dentro desse conjunto de objetos, Zola é retratado na leitura de um livro, *Histoire des peintures*, de Charles Blanc, diretor do Departamento de Belas Artes do Ministério da Cultura e irmão daquele Louis Blanc que, político e historiador, participara dos motins de 1848. É, portanto o retrato de um leitor que encarna os ideais de modernidade do mundo artístico e literário francês de vanguarda, na segunda metade do século XIX, recolhido em seus espaço burguês, que retrata sua interioridade individual.

Convite à leitura, convite à salvação

Podemos reconstituir a história dos meios de transmissão cultural e dos equipamentos culturais, hoje relacionados com a sociedade de massa, para verificar de que forma, a partir do século XII constitui-se uma rede entre eles, voltada para um público que precisava "apreender" os parâmetros expressados pelo conflito entre instituições seculares e temporais pela organização e direção do convívio humano. Tratava-se de uma verdadeira disputa sobre a "visão do mundo" que devia regular as relações sociais, econômicas e políticas do ocidente medieval. O uso dos meios de transmissão cultural é, nessa época, privilégio e monopólio eclesiástico, concretizando-se em uma rede intertextual de documentos produzidos no âmbito da oficialidade ortodoxa. A grande mediação cultural operada pelo surgimento e organização do espaço universitário visa fornecer os instrumentos intelectuais que permitam a transformação do repertório escrito e documental em ação destinada à propagação de idéias e à realização de um ideal terreno moldado na Jerusalém Celeste de matriz agostiniana. É a partir de um horizonte de crenças que se molda uma organização social ideal que deve se realizar, e que, portanto, deve ser conhecida por todos, esclarecendo suas regras, sua conformação e organização.

Na Itália medieval das comunas existe um grupo novo em ascensão, que por necessidade de trabalho adquire o instrumento básico da leitura e da escrita: a burguesia mercantil. A figura do mercante, que não possui uma definição específica na ordem medieval tripartida, representa com clareza o deslocamento de um modo de produção feudal para um outro, ainda não claramente definido, mas cujos indícios, uma força mercantil e empresarial, representam uma ameaça à estabilidade do equilíbrio social. Esta força é combatida no plano teológico, colocando as atividades urbanas enquanto "produto do demônio", cujo exercício acentua a possibilidade de cair em um dos sete pecados capitais.

Perante a condenação da Igreja para com as novas atividades, abre-se uma ampla vertente religiosa, que adquire geralmente a forma de heresia, convidando a uma nova pobreza e simplicidade de vida e costumes, a partir de interpretações evangélicas. Mesmo que as heresias tivessem suas origens

no campo, eram rapidamente absorvidas pelo contexto urbano, onde mais concretamente desenvolviam suas potencialidades de mudança social.

É nessa situação de fermentação social e econômica que deparamos, de forma explícita, com relações consistentes entre a produção de uma informação escrita e sua transferência em uma rede informacional que abrange desde a codificação da pregação até os elementos visuais que se realizam nos grandes espaços sagrados. A possibilidade de "atualizar" a informação se revela pela produção de um aparato complexo de signos e símbolos elaborados no contexto escolástico. É a partir do século XI/XII que a formulação teológica da Escolástica adquire seu peso maior, por meio de suas estruturas universitárias, com sua lógica e argumentação escritas. É necessário, porém, que a organização "pensada" pelos organismos intelectuais da Igreja alcance as massas iletradas, provocando efeitos eficazes de recepção e interpretação da informação. O uso das imagens que decoram as igrejas góticas é a tradução visual do discurso oficial e ortodoxo da Igreja, que revela não somente a recodificação, mas as interferências que as informações sofrem nessa relação documentos escritos/visuais. Para tanto, é necessária a aproximação das doutrinas complexas ao imaginário e à cultura popular. Essa cultura é o ponto de encontro da cultura de elite – que utiliza parâmetros e discursos acessíveis a uma categoria restrita de membros da sociedade – e a cultura popular mais heterodoxa e antiga que permite alcançar de maneira efetiva a massa (ZUMTHOR, 2001).

Como Panofsky (1986) mostra de maneira exemplar, a filosofia escolástica e a arquitetura gótica representam uma identidade única, sustentada pelo mesmo sistema de pensamento. No entanto, acreditamos que a segunda, na tentativa de afirmar a ideologia do poder constituído, detentora do monopólio cultural à época, é a tradução da primeira em "espetáculo" – o poder da Igreja se expressa pelo espetáculo conservador que representa a preservação dos ritmos e tempos da propriedade fundiária. A relação com o trabalho "ideal", o do campo, é evidente nas inúmeras representações relativas tanto a imagens bíblicas quanto aos calendários com personificações dos meses que decoram a maioria das catedrais góticas.

Da mesma forma, há uma espetacularização da expressão verbal do pensamento teológico, operado por meio do estudo da retórica. Esta área permite a articulação de um pensamento hegemônico dentro da

sociedade, utilizando não elementos religiosos e sim espetaculares para a manutenção do poder e da sociedade existentes, considerando-se também que o monopólio do sermão popular é da própria Igreja, que impede a difusão de outras idéias, exatamente pela proibição do exercício da pregação pública aos que não pertencem às suas fileiras.

O processo político e social em ato na Itália tem um importante reflexo cultural: a partir da segunda metade do século XIII, a Itália das comunas elaborou uma ideologia própria, distinta daquela cavalheiresco-cortês. Dante Alighieri, opondo-se à idéia de uma nobreza derivada da união de riquezas antigas e tradição militar, propõe uma identificação entre os conceitos de nobreza e virtude pessoal. É nesse contexto que se deve inserir a questão do acesso ao texto escrito nessa época: de um lado, uma nobreza e uma burguesia capacitada em produzir o texto escrito, em elaborar o livro, do outro, um público que "aprende" na leitura "narração" constituída pela pregação, pela ilustração, pela espetacularização. A leitura dos poucos se transforma em imagem dos muitos: a representação da intimidade das Virgens e Santas empenhadas na tarefa de ler e o próprio objeto, o "livro" representado em sua materialidade, constituem uma referência visual muito mais que uma realidade concreta, acessível ao grande público.

Quando Domenico de Michelino completa o retrato de Dante, em 1465, a invenção do livro impresso tem pouco mais de dez anos: a nova técnica está dando seus primeiros passos. Estamos, portanto, perante uma imagem que ainda representa o livro para um público ligado à sua concepção manuscrita, e o público desse quadro é composto pelos fiéis que circulam pela igreja.

A figura do poeta, vestido de uma longa túnica vermelha, carrega um livro aberto na mão esquerda, enquanto a direita aparenta um gesto de introdução do que está em volta dele. Idealmente, o gesto de carregar o livro aberto nada mais é do que um convite para entrar e conhecer aquele mundo que ele mesmo introduz com seu gesto ao "público leitor" que, graças a uma imagem/resumo, quase um *trailer* da obra, se encontra preso na "ação" do livro, para usar um termo anacrônico. Leitores do livro são todos que pausam diante dessa imagem e que, por isso, já abriram o livro, já estão nos mundos que ele descortina.

A *Divina Commedia* trata de uma viagem pelos mundos dos mortos, o inferno, o purgatório e o paraíso, viagem cujo protagonista é o próprio Dante que, através dela, conhece as punições dos pecados e a plenitude das virtudes. O poeta, perdido em um bosque, é resgatado por uma figura incorpórea, que se revela ser a alma do poeta Virgílio. Foi enviado, explica, por uma vontade superior, a vontade divina, para conduzir o poeta pelas trevas do inferno, para encontrar o caminho que o leve ao brilho luminoso da salvação, no Paraíso. O entendimento dessa imagem como "sinopse", como resumo claro e completo da obra de Dante tende a fugir aos nossos olhos de observadores contemporâneos, pois não costumamos mais pensar o mundo em função da teologia medieval, como essa imagem impõe.

A humanidade, diz Hugo de São Vítor em seu *Didascalicon* (2001), anteriormente à queda vivia na luz. Luz da Graça, sim, mas para a Idade Média, é também uma luz que é intrínseca às coisas e aos próprios olhos. Não é suficiente, na fisiologia medieval, a luz do sol ou das velas para iluminar o mundo, existe uma luz interna que o homem perdeu. Nossos olhos, ofuscados pelo pecado, não enxergam mais com a clareza originária.

A idéia de brilho, de luminosidade, está presente no conceito de iluminura. Produzidas para uma visão à distância dos fiéis, na iluminação precária das velas brilhavam como por uma luz própria, pelas suas tintas ouro, vermelho e azul, e é na monotonia de uma luz cada vez mais intensa que Dante realiza sua jornada no Paraíso. Luz, portanto, brilho perdido que, porém, em sua infinita bondade Deus permite aos homens resgatar em grande parte, nos conforta Hugo.

Ver o mundo é observar, literalmente, a obra de Deus. Hugo diz que o caminho para recuperar o brilho dos olhos, necessário para enxergar o mundo, se dá pela leitura. Qualquer livro, afirma, seja que trate da natureza física do mundo ou de outros assuntos, é uma luz que se acende nos olhos, é um passo no caminho para Deus. Caminho intelectual para a Salvação, portanto, realizado por graus. Não há leitura que seja perniciosa, desde que a leitura siga uma ordem, que é a das artes, última das quais é à teologia, hermenêutica e conhecimento das Sagradas Escrituras.

A leitura última, pois ela é o ponto mais alto do conhecimento, se realiza como elemento final e crucial de um percurso formativo na exegese bíblica. Hugo de São Vítor está nomeado na lista de almas que se encontram no final do canto XII do Paraíso, "Ugo de San Vittore é qui com elli", diz Dante, em uma condição em que seus olhos já podem encarar sem sofrer a luminosidade dos céus e das almas que, a cada instante, se tornam metáforas de cores e brilhos nas palavras do poeta.

A *Divina Commedia* se torna desde seu aparecimento, uma "leitura popular", no sentido de sua vulgarização continua e constante, já desde seus primeiros comentadores, como Benvenuto da Imola. A *Divina Commedia* exige uma tríplice exegese, assim como a Bíblia: como dizia Hugo, tem um sentido histórico-literal (da narrativa), um sentido alegórico (do humano e de seu espaço ético) e um sentido de salvação (do divino, do mistério da fé). Nessa perspectiva, a viagem do peregrino Dante é uma viagem de iluminação realizada pela leitura. Virgílio é o primeiro guia, de natureza poética: a visão se dá quando o poeta está no meio do caminho de sua vida, considerado na época por volta de trinta e cinco anos. A poesia, como se observa pela obra que Dante escreve como autobiografia intelectual, *Vita Nova*, é um despertar "espiritual" para um gênero de amor específico, o *Amor Dei Intelectualis*, no qual os sentidos são amplamente superados pelo amor que uma mente cultivada encontra em sua aproximação com Deus. Na *Commedia*, o Inferno não é somente um percurso de punição, ele se realiza instigado pelas leituras poéticas. A poesia é capaz de despertar a alma humana para o senso do pecado, encontrando uma arma privilegiada na alegoria dos poetas, que permite ao mecanismo de narração dos fatos individuais uma interpretação cristológica, um acesso a uma "verdade" superior que, porém, ainda não desvela os mistérios de Deus.

Os espaços das paixões desenfreadas e da humanidade alheia ao espírito divino e condenada, podem ser explorados através da poesia, fio de Ariadne encarnado em Virgílio, que permite atravessar as paixões sem pecar. Ao lado de personagens do tempo do poeta, encontramos uma galeria de outros que povoam as páginas da literatura pagã.

O primeiro movimento do homem é conhecer o pecado. A primeira leitura no percurso de salvação é aquela que ilumina os olhos através da revelação do sofrimento e a escuridão a que os pecados gerados

pelas paixões levam, a poesia. O segundo momento da viagem, o Purgatório, é o encontro do poeta com si mesmo, quando se depara com os soberbos que carregam pedras tão pesadas que os mantêm dobrados. Purgatório é o espaço onde Dante discute a função da poesia no resgate, após que permitiu conhecer os sofrimentos. Há, no purgatório, uma interessante galeria de representantes da poesia cristã. O Paraíso, terceiro canto da obra, não é mais de alçada do poeta e não conta mais com as possibilidades limitadas do espaço poético. É o espaço do conhecimento teológico *ipso facto* e da expressão manifesta da luminosidade de Deus que o poeta só consegue encarar depois de ter cumprido o percurso de conhecimento com suas leituras. De fato, a lista de autores que compõem a rosa dos sábios é integrada na própria estrutura do poema dantesco. Para chegar a sentar entre os doutores, Dante incorporou essas leituras. Elas permitem que o poeta encare a luz da sabedoria divina, a *Sapientia*, atributo divino no centro da reflexão de Hugo:

> Io son la vita di Bonaventura da Bagnoregio [...] / Illuminato ed Agostin son quici [...] / Ugo da San Vittore [...], e Pietro Mangiadore e Pietro Ispano [...] Natàn profeta e 'l metropolitano Crisostomo e Anselmo e quel Donato [...] / Rabano é qui [...] il calavrese abate Gioacchino [...] / São Tomás...[2] (DANTE, *Divina Comédia*, Par. XII, 127-145).

Com a imagem de Domenico de Michelino na frente, os pontos principais do poema se apresentam com clareza:

1. É um livro.
2. É obra de um poeta, portanto capaz de visões limitadas, porém capazes de conduzir os homens no caminho do conhecimento das paixões. O gesto de Dante aponta para a entrada do Inferno, lugar de punições dos excessos, das paixões que a poesia compreende.
3. O caminho leva ao monte do Purgatório, no fundo da cena, onde uma fileira de almas ascende até o Éden. Acima, arcos de cores diferentes, marcados por planetas, conotam o Paraíso.

[2] Eu sou a vida de Boaventura de Bagnorégio […] / Iluminado e Agostinho aqui estão […] / Hugo de São Vitor […], e Pedro Manjador e Pedro Hispano […] Natan o profeta e o metropolita Crisóstomo e Anselmo e aquele Donato […] / Rábano está aqui […] o calabrês abade Joaquim [...] / São Tomas...

A leitura, conforme vimos, deve ser realizada nos planos histórico-literal, alegórico e da salvação (do divino, do mistério da fé), todos presentes na imagem. O plano do espaço ético, da ação humana se encontra na cidade de Florença, representada na tela.

A imagem do livro afirma, para todos os leitores "virtuais" que com ele se deparam, que os mundos dos quais ele é portador são reais, que abri-lo é penetra-los e visita-los em uma viagem como a que o poeta realizou. O livro que Dante oferece ao leitor é, nessa pintura, mais do que um texto escrito: é, literalmente, um livro "aberto", que se oferece aos olhos de um público que vive em uma realidade feita de jograis, pregadores, contadores de histórias e das imagens que decoram as igrejas. A leitura é a imagem do poeta, protagonista de sua obra, "contada" na primeira pessoa. O destino individual e o destino coletivo se encontram na encruzilhada entre textualidade escrita e visualidade, entre leitura e narração, componentes inseparáveis da prática da leitura da época.

Os leitores danados, as leituras erradas: paixão e crime na Idade Média

Dante é, reconhecidamente, autor de uma obra particular, um "livro biblioteca", a *Divina Comédia*, que deve ser entendida como *Summa* do conhecimento que é, ao mesmo tempo, teológico e laico. Nesse sentido, a obra é uma "construção enciclopédica" onde confluem as representações do imaginário da época e a preservação dos materiais culturais e bibliográficos manuseados pelo autor.

Escreve um texto que permite a existência daqueles que, dentro do mesmo, são protagonistas de leituras. É o caso do segundo círculo do Inferno, dos luxuriosos, por onde o poeta passa, atravessando o *topos* literário do além, conduzido por Virgílio que "conta" sua obra: a segunda figura arrastada pela tempestade da luxúria é Dido, protagonista comovente de uma grande história de amor, tragicamente acabada com sua auto-imolação na pira funerária. É uma mulher literária que tem alimentado longamente as fantasias dos leitores ao longo dos tempos, como revela oito séculos antes Santo Agostinho, relatando sua fascinação com a leitura do poeta romano:

> Aquelas primeiras letras, a que devia e devo a possibilidade de não só ler qualquer escrito, mas também de escrever o que me aprouver, eram sem dúvida mais úteis e mais certas do que aquelas em que, esquecido dos meus erros, era obrigado a gravar na memória as navegações errantes de um certo Enéas e a chorar Dido, que se suicidara por amor. [...] Nada mais digno de compaixão do que o infeliz que derrama lágrimas pela morte de Dido, originada no amor de Enéas [...]. Se me proibiam a leitura desses episódios, afligia-me por não ler aquilo que me impressionava até a dor (AGOSTINHO, *Confissões*, I, 20-21).

Após uma galeria de danados, históricos e literários, como Cleópatra e Tristão, eis que o poeta encontra Paulo e Francesca de Rímini. De família nobre, os dois foram, em vida, cunhados. Francesca foi tia daquele Guido de Polenta que recebeu em sua corte Dante, durante seu exílio e peregrinações. Paolo Malatesta, irmão de Gianciotto, esposo de Francesca, foi capitão do povo em Florença em 1282, e chegou a conhecer Dante. As duas almas foram leitoras, em vida, das sagas arturianas que, pela narração de Francesca, tanta parte tiveram em suas relações culpadas:

> Noi leggiavamo un giorno per diletto
> di Lancialotto como amor lo strinse:
> soli eravamo e sanza alcun sospetto.
> Per piú fiate li occhi ci sospinse
> quella lettura, e scolorocci il viso;
> Quando leggemmo il disiato riso
> Esser baciato da cotanto amante,
> Questi, che mai da me non fia diviso,
> La bocca mi bació tutto tremante.
> Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:
> quel giorno piú non vi leggemmo avante. (DANTE, *Divina Commedia*, Inf. V, 127-138).[3]

A leitura dos dois amantes é compartilhada pela voz e pelos gestos que a acompanham: a narração, a palavra escrita, se encarnam, possuem efeitos fisiológicos e provocam o desvio do caminho certo, levando ao trágico desfecho e à punição.

[3] "Líamos, um dia, por deleite, de Lancelot e como amor tomou-o: sozinhos, sem suspeita alguma,várias vezes nossos olhos se encontraram por causa daquela leitura, descolorando nossos rostos; mas foi só um ponto, que ganhou de nós. Quando líamos do riso desejado ser beijado por tanto amante, este, que jamais seja separado de mim, a boca me beijou, todo tremente. *Galheault* foi o livro, e quem o escreveu: daquele dia não mais lemos adiante"

Leituras desviantes pelo tema tentador, mas talvez pelo envolvimento corporal que a voz provoca. É fato que o próprio Agostinho, muitas vezes lembrado por ser o primeiro autor a descrever uma leitura silenciosa e meditativa marcada pela postura física (e intelectual) de Santo Ambrósio, refere-se em várias passagens aos efeitos "físicos" da tradução do escrito para a recitação oral, e pede um controle maior, para que os efeitos que a leitura, de tipo "recitativo" ou cantado, sejam limitados:

> Recordo-me de muitas vezes me terem dito que aquele prelado obrigava o leitor a recitar os salmos com tão diminuta inflexão de voz que mais parecia um leitor que um cantor (AGOSTINHO, *Confissões*, VI, 3 - 4).

A leitura a qual se refere é a leitura "ritual", momento de prática coletiva cristã, ligada à Bíblia, só em parte relacionada com a leitura de Santo Ambrosio, já lembrada, que se volta para uma intimidade e uma meditação individuais. Lembra-se de maneira menor a leitura sem voz que o próprio Agostinho realiza no ato de sua conversão: é nesse momento que é possível construir o impacto que as palavras exercem quando despidas de sua manifestação corporal:

> [...] Deus só me mandava uma coisa: abrir o códice, e ler o primeiro capítulo que encontrasse [...]. Abalado, voltei onde Alípio estava sentado, pois eu tinha aí colocado o livro das Epístolas do Apóstolo, quando de lá me levantei. Agarrei-o, abri-o e li em silêncio o primeiro capítulo em que pus os olhos [...]. Não quis ler mais, nem era necessário. Apenas acabei de ler estas frases, penetrou-me no coração uma espécie de luz serena [...]. Então, marcando a passagem com o dedo ou com outro sinal qualquer, fechei o livro (AGOSTINHO, *Confissões*, VIII, 29-30).

Estabelece-se então uma dualidade na leitura: o mundo clássico, dominado pelas paixões humanas, pelos perigos da carne e da palavra que se transforma em ato corporal, e o mundo cristão, feito de silêncio que deixa as palavras escritas fluírem na página.

Considerações finais

Concluímos, aqui, esse passeio por algumas representações de livros, leituras e leitores, iniciado com Hildegard de Bingen, que

"recebe" as visões pelos olhos e pelos olhos as devolve ao leitor através das miniaturas, que buscam ilustrar as palavras da santa, conforme a tradição "visionária" ligada ao livro que remonta às origens do cristianismo. O alicerce da implantação do cristianismo reside no poder que o livro materializa de entrelaçar palavras divinas na escrita humana. Esse modelo de livro inspirado/inspirador encontra sua versão moderna na ilustração publicitária de uma máquina de escrever sem abdicar, em momento nenhum, das formas e modelos mais conhecidos. Por outro lado, nos deparamos com o livro como marcador de um percurso que, intelectual e político, designa ambições e caracteriza leitores, perfilando-se, desde o retrato de Dante, nos retratos de Zola e do estudante de direito, como uma transposição de temas e valores dentro do processo de secularização da modernidade.

É na perspectiva de quadros sociais de referência, os quais fornecem sentido e legitimidade às práticas culturais, que devem ser observadas as representações da leitura no cotidiano como forma de apropriação simbólica do objeto livro e do ato da leitura. Se considerarmos as representações como capazes de realizar a operação simbólica de estabelecer uma relação entre "usuários" e "conhecimentos", o caráter de mediação social dessas representações se tornará evidente. Elas são mediadoras no sentido de concretizar, em suas iconografias e palavras, o horizonte das expectativas sobre livro e leitura, entendido como acordo entre a oferta (a representação do livro e da leitura como "texto") e a demanda (as expectativas do público "leitor" das representações), considerando que o autor da representação já traz implícitos elementos dessa representação. É, portanto, dentro de conceitos caros à hermenêutica gadameriana e à teoria da Estética da Recepção que se identifica o processo de mediação social realizado pelas representações de livros e leitores que analisamos.

Com base nisso, pode-se continuar o percurso em busca das representações que se constroem, hoje, na literatura e nos meios de comunicação de massa das práticas de leituras contemporâneas e como elas legitimam e disciplinam essas práticas.

Referencias

ABREU, M. A.; SCHAPOCHNIK, N. (Org.). *Cultura letrada*: objetos e práticas. Campinas: Mercado de Letras, 2005.

ADOMNÁN de IONA. *Life of St. Columba*. London: Penguin, 1995.

ALIGHIERI, D. *La divina commedia*. Disponível em: http://www.liberliber.it/biblioteca/a/alighieri/index.htm. Acesso em: 12/06/2009).

BARBALHO, C. R. S. Fazer semiótico: subsídios para exame do espaço concreto. *Enc. Bibli*: R. Eletr. Bibliotecon. Ci. Inf., Florianópolis, 2º número especial, 2º semestre, 2006.

BAXANDALL, M. *Padrões de intenção*: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CAVALLO, G. *Libro e editoria nel mondo antico*. Bari: Laterza, 1992.

CAVALLO, G.; CHARTIER, R. (Org.). *História da leitura no mundo ocidental*. São Paulo: Ática, 2002.

CHARTIER, R. (Org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

_____. *A aventura do livro:* do leitor ao navegador. São Paulo: Unesp, 1999.

CRIPPA, G. Memória: geografias culturais entre História e Ciência da Informação. In: MURGIA, E. I. *Memória*: um lugar de diálogo para arquivos, bibliotecas e museus. São Carlos: Compacta, 2010

CURTIUS, E. R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Edusp, 1996.

DIDI-HUBERMAN, G. *Costruire la durata.* In: FERRARI, F. (Org.). *Del contemporâneo*: saggi su arte e tempo. Milano: Bruno Mondadori, 2007.

FRAISSE, E.; POMPOUGNAC, J.-C.; POULAIN, M. *Representações e imagens da leitura*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

FLANAGAN, S. *Hildegard of Bingen:* a visionary life. London: Routledge, 1989.

GINZBURG, C. Chaves do mistério: Morelli, Freud e Sherlock Holmes. In: ECO, U.; SEBEOK, T. A. *O signo de três*. Campinas: Perspectiva, 2004.

GOMBRICH. *Aby Warburg*: una biografia intellettuale. Milano: Feltrinelli, 2003.

HAVELOCK, E. A. Equação oralidade-cultura: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, D. R.; TORRANCE, N. (Org.). *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1995. p. 17-34.

HERMAS. *The Shepherd.* Disponível em: http://www.carm.org/apologetics/lost-books/shepherd-hermas. Acesso em: 20/06/2009.

HUGO de São Vitor. *Didascalicon*. Trad. A. Marchionni. Petrópolis: Vozes, 2001.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *A leitura rarefeita*: leitura e livro no Brasil. São Paulo: Ática, 2002.

MARLING, K. A. *Norman Rockwell*. New York: Harry Abrams Publishers, 1997.

MOYSÉS, S. M. A. *Literatura e história*: imagens de leitura e de leitores no Brasil no século XIX. Disponível em: http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/rbde0/rbde0_05_sarita_maria_affonso_moyses.pdf. Acesso em: 24 de maio de 2009.

MURRAY, J. *Hamlet no Holodeck*: o futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: EdUnesp, 2003.

PANOFSKY, E. *Architettura gótica e filosofia scolastica*. Napoli: Liguori, 1986.

_____. *Studi di iconologia*: i temi umanistici nell'arte del Rinascimento. Torino: Einaudi, 1975.

SANTAELLA, L. *Navegar no ciberespaço*: o perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Abril, 1999.

SAXL, F. *La storia della immagini*. Bari: Laterza, 2005.

SETTIS, S. *Warburg Continuatus*. In: BARATIN, M.; JACOB, C. (Org.) *O poder das Bibliotecas:* a memória dos livros no Ocidente. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz:* a "literatura" medieval. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

Capitulo III
Representação *versus* Sensação: um dilema para o cientista da informação

Denise Viuniski da Nova Cruz
Solange Puntel Mostafa

Informar pode ser definido como a tarefa de organizar, guardar e disponibilizar os frutos do conhecimento para uso, consumo, aproveitamento e evolução dos seres humanos. Assim, Informação se constitui no objeto de estudo (e de trabalho) de uma área do conhecimento chamada Ciência da Informação.

Desde Aristóteles (384 AC), passando por Porfírio (232- 304) e bem mais tarde por Lineu (1707-1778) a Ciência da Informação tem trabalhado, basicamente, na direção de classificar as coisas – todas – partindo do princípio da diferença específica e do uso de categorias organizadas em níveis cada vez mais abstratos para cima e específicos para baixo. Desta forma: na apropriação aristotélica de Porfírio, a estrutura é dicotômica; assim, substância se subdivide em corpórea e incorpórea; o corpo em animado e inanimado; o corpo vivo subdivide-se em sensível e insensível; o animal em racional e irracional; o homem e suas variedades permitem chegar finalmente aos particulares Sócrates, Platão e outros. Esta muito breve introdução à ciência de organizar e disponibilizar a informação – fruto do conhecimento – tem o propósito de trazer o leitor para a Modernidade. O racionalismo cartesiano e o nascimento das ciências modernas trouxeram até nossos dias uma capacidade infinita de classificar

e acessar dados representativos do infinito manancial de informações produzido, observado e coletado pela humanidade.

Os modernos computadores dão conta de processar – em uma velocidade inalcançável para a mente da maioria dos mortais – uma quantidade de informação (bytes) acima do que poderiam ter sonhado nossos mais perspicazes antepassados em seus sonhos (ou delírios) mais otimistas (ou ensandecidos). Não há nada de errado com o processamento da informação neste século XXI. O caminho está trilhado e a cada minuto integram-se aos sistemas informacionais avanços tecnológicos que surpreendem até mesmo os usuários mais exigentes em termos de quantidade e qualidade de informação. Se assim é, deixemos de lado – por alguns instantes – a ciência e façamos uma incursão ao mundo das artes, afinal de contas, pensamos o mundo através da ciência, da arte e da filosofia!

Deixemo-nos por alguns minutos observar o quadro abaixo, exposto na National Gallery, em Londres



Figura 1. O Casal Arnolfini.
Disponível em: http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/.

Trata-se do famoso quadro *O Casal Arnolfini* do pintor flamengo Jan van Eyck, datado de 1434. Este talvez seja o mais antigo retrato não ligado à tradição pictórica dos séculos XV que se dedicava, principalmente, à ilustração de Santos e de personagens bíblicos relacionados à fé cristã. Todos os livros de arte ao fazer referência a esta obra tratam de procurar compreender a intenção do artista. Sabe-se que a obra retrata o então rico comerciante Giovanni Arnolfini e sua esposa Giovanna Cenami, estabelecidos em Bruges, Bélgica, no início do século XV. Os historiadores da arte ainda discutem o que o quadro representa; se o casamento do casal, ou tão somente, uma cena doméstica, casual de ambos em sua alcova. Nota-se, entretanto, um certo caráter de pompa, de cerimônia, de momento especial.

Um olhar mais atento vai surpreender os detalhes realistas do quadro:



Figura 2. Detalhe do quadro O Casal Arnolfini.

E também a importância demonstrada pelo artista que além de sua assinatura acrescentou Jan Van Eyck esteve aqui.

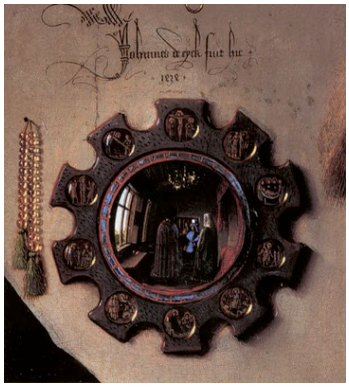


Figura 3. Detalhe do quadro O Casal Arnolfini.

Eis, em uma obra de arte, um pedaço de informação. O quadro representa uma cena, uma família, um pintor, uma época, um país, um movimento artístico, uma maneira de se pensar o mundo. Há uma parte do quadro que representa os fatos, as pessoas, datas, cores, coisas passíveis de categorizar, de classificar e de ser facilmente acessadas. Entretanto, no quadro há algo mais, algo difícil de traduzir em *bytes*, em números, quantidades, categorias, gêneros ou espécies. Perguntamos agora: Quais foram as intensões (permitindo-nos brincar com as palavras), quais foram as intensidades que perpassaram a execução desta pintura? Por que o quadro "funcionou"? O quadro provocou algo no artista, no casal representado, nos amigos dos Arnolfini que o viram pendurados na sala de estar belga há mais de 600 anos atrás. O quadro, certamente, provocou sensações em muita gente, desde que exposto logo na entrada de um dos museus mais famosos e importantes do planeta.

Quantas pessoas admiraram este quadro? O que sentiram ao olhar dentro dos olhos do casal? O que se sente ao se perceber a presença do artista no espelho ao fundo da pintura? Que forças estavam presentes no momento da pintura? Que intensidades percorrem o tempo acompanhando as vistas à exposição de arte? Qual a lógica de todas estas sensações? Como classificar esta lógica? Como informá-la, guardá-la e a tornar disponível para uso?

Teremos que deixar estas perguntas no ar, pois a Arte não pode responder a esta sorte de questionamentos. A Arte provoca perceptos e afetos, não cabe à arte dar conta do mundo, nem criar conceitos que resolvam este tipo de questão.

Então, pois, nos deixemos curtir um pouco mais de arte. Um salto no tempo. Francis Bacon, pintor figurativo anglo-irlândes – muito próximo dos nossos dias (1909 – 1992) – que nunca recebeu educação artística formal, contentando-se, segundo as suas próprias palavras, em "experimentar".



Figura 4. Francis Bacon.

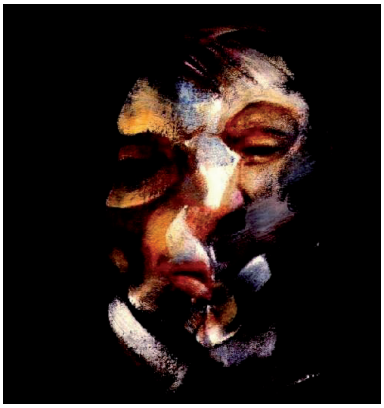


Figura 5. Retrato de Lucien Freud.

Disponíveis em: http://pinkfreudian.tripod.com/archivebacon.html

As obras de Bacon foram material de Gilles Deleuze para criação de conceitos filosóficos. No livro *Lógica da Sensação* Deleuze disseca as forças que moveram o pintor a distorcer as faces, a utilizar carne fresca nos fundos de seus retratos e de se tornar o " mestre do grotesco". Qual a necessidade do artista em retratar um mundo grotesco, que grita, que expressa o horror de um século comovido pelas atrocidades das guerras mundiais?

Uma das obras mais características de Francis Bacon é a seqüência de retratos feitos a partir do quadro de Velásquez (1649) do papa Inocêncio X. A criação de versões do "papa" viria a se tornar uma obsessão na obra de Bacon, sendo que pintou ao menos 45 estudos ou variações sobre o quadro de Velásquez. Os livros de história da arte dão conta que o pintor

contemporâneo teve necessidade de se auto-infligir agressões físicas para poder parar de pintar o papa!

O que Bacon tentava exprimir com suas reações ao quadro do pintor setecentista? Que forças foram aglutinadas nos pincéis do artista para promover qual sensação? Nele próprio... em cada um de nós?

Observemos o quadro original



Figura 6. Velásquez (1649): Retrato Papa Inocêncio X.
Disponível em http://www.doriapamphilj.it/ukhome.asp

Agora, coloquemos lado a lado o original e a arte de Francis Bacon:

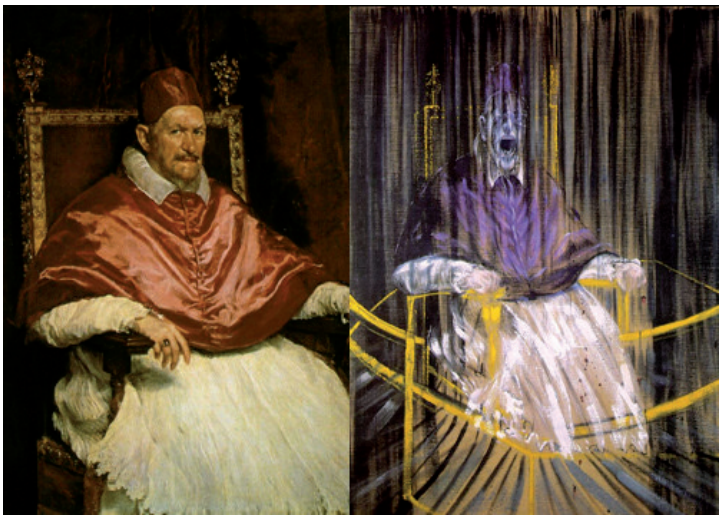


Figura 7. Lado a lado o Papa de Velásquez e a versão de Francis Bacon.
Disponível em http://pt.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-6E3SXX

Observemos mais algumas variações sobre o tema:

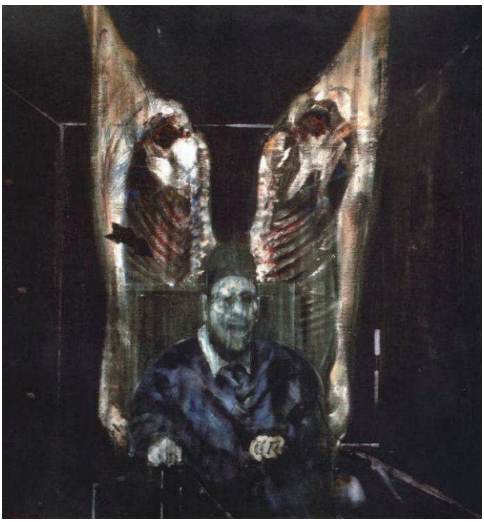


Figura 8. Francis Bacon. Variações sobre retrato do Papa Inocêncio X.
Disponível em http://obviousmag.org/archives/2008/06/os_papas.html

Ou ainda:



Figura 9. Francis Bacon. Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X, 1953.

Disponível em http://obviousmag.org/archives/2008/06/os_papas.html

Cheguemos mais perto para admirarmos o detalhe:

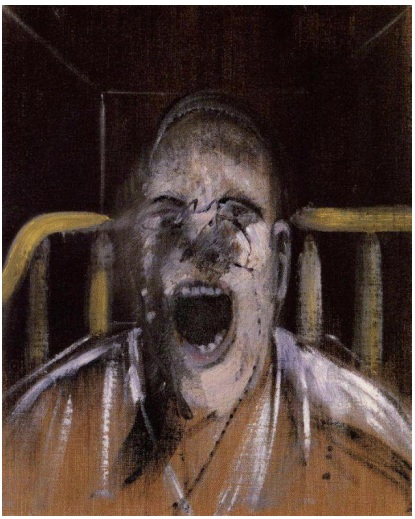


Figura 10. Detalhe. Study for the Head of a Screaming Pope, 1952.

Disponível em: http://obviousmag.org/archives/2008/06/os_papas.html#ixzz2FASJ7gge

Francis Bacon nunca se encontrou com o original de Velásquez que se encontra em Roma na Galeria Doria Pamphilj. A todo custo evitou o encontro com o papa de Velásquez. Viu a obra em uma reprodução e durante anos colecionou reproduções que usava como inspiração (ou necessidade) para produzir seus perceptos do papa. Certamente Bacon não se inspirou no original, ou seja, na obra em si, nas características técnicas ou estilísticas do pintor espanhol. Os papas de Bacon foram inspirados em algo do retrato original que afetou o artista britânico. É de afetos que a Arte trata.

Já Nietzsche ressaltava esta necessidade da criação. Para criar, segundo a professora Rosa Dias no seu recém lançado *Nietzsche, vida como obra de arte*, o filósofo ressaltava a importância da força, do aumento da potência necessário à criação, à obra de arte e por outro lado a força provocada pela obra de arte em si. Estas forças, certamente, entraram em questão quando do encontro de Francis Bacon e o papa de Velásquez. Para Nietzsche, diante de certos encontros, somos afetados de tal maneira que movimentos de transfiguração ocorrem:

> Diante deste estado, é impossível mantermo-nos objetivos; não há como inibir este estado explosivo, não há como suspender essa força que interpreta e inventa. No momento em que nos sentimos tocados por alguma coisa e nosso ser animal responde por essa provocação, produzimos o estado estético – aquele em que transfiguramos as coisas. O criador atinge o ponto culminante de sua excitabilidade n~so quando recebe, mas quando dá. (DIAS, 2011, p. 69).

Bacon não representou o papa de Velásquez em seus próprios quadros. Bacon compôs um diagrama de intensidades e forças que refletem o encontro do artista com outra obra de arte. Este encontro provocou afecções que, por razões difíceis de serem compreendidas, o obrigaram a expressar em mais de quarenta quadros as sensações percebidas e que por sua vez provocaram (e provocarão) afecções em muitos que se encontrarem com estas obras no correr do tempo.

A leitura de alguns comentários em um blog[1] sobre os papas de Bacon permite a leitura de parte destas afecções:

[1] Comentários disponíveis em: http://obviousmag.org/archives/2008/06/os_papas.html#ixzz1Wo4QxkSN

> "estão entre as minhas pinturas preferidas, pela consciência do quanto Bacon terá sido perseguido pelo quadro de Velásquez e especialmente pela capacidade expressiva das variações - são quadros com som e desespero intensos, quando em silêncio são quadros que incomodam; todos interrogam, interpelam."
>
> "O Artista consegue captar na singularidade de seus sentimentos e desejos uma universalidade incrível. Arte do espelho." "E quando li a expressão "religião organizada" o meu cérebro perverso fez imediatamente uma ponte para "crime organizado"... até agora, para exprimir a mesma idéia, eu dizia "religião institucionalizada", mas vou passar a dizer como tu: D"
>
> "Não sei se a ideia está subjacente nos papas do Bacon, creio que sim, mas a força de alguns destes quadros é tal que eu até ao momento evitei sempre escarafunchar demasiado nas suas razões. Basta-me o frisson do terror e pensar o que penso sobre a igreja em geral. De resto, digam o que disserem os quadros são fantásticos." "As imagens Não se vêem ... Sentem-se...Eu sinto as ! É genial! Fantástico! Mirabolante !"
>
> "Acabei de ver a reportagem à respeito de Francis Bacon, ao ver seus quadros, senti um arrepio muito fora do comum. foi como se tivesse ao lado dele vendo o seu sofrimento, a maneira que ele expressa sua raiva, seu sofrimento nas telas é algo fascinante. admirei muito a sua obra, espero que venha para o Brasil."
>
> "Terá colocado na pintura os seus medos mais recônditos? Tê-los-á expulsado, ou terão eles alcançado uma nova dimensão e também uma nova intensidade?"
>
> "Analisando por uma outra vertente, são absolutamente inquietantes mas compreensíveis, os gritos e esgares dos reis da igreja católica, monarcas do mundo."

Em todas as falas acima, podemos nos perguntar se foi isto mesmo que Bacon pensou; Foram estas afecções que a obra de Velásquez arrancou dos pincéis de Francis Bacon? Difícil saber, inútil discutir. A obra de arte não tem noção de significado, não parte do princípio da essência ou do numérico, quantificável ou passível de classificação. A arte é pura afecção, afeto, sensação. Nas palavras de Fernando Pessoa: "O Essencial da arte é exprimir; o que se exprime não interessa."

As obras de Bacon provocam dentro de cada um de nós uma sensação de grande intensidade. O horror de seus gritos, a deformidade dos rostos, a fúria das carnes expostas que emolduram os retratos. Grande percepção do diretor de cinema Tim Burton que ao colocar nas telas um dos melhores vilões da série *Batman* – Jack Nicholson – na pele do Coringa (*Joker*) resolve destruir as obras de artes mais importantes do acervo cultural da humanidade, vandalizando uma visita ao suposto Museu de Arte de *Gotham City*. Ao som dançante de Prince, o Coringa e seus comandados destroem obras de Rembrandt, Degas, Cézanne – ícones da cultura – mas ao se aproximar da *Figure with Meat*, de Francis Bacon proclama: *"I kinda like this one, Bob. Leave it,"* Espere, este não! Este eu gosto... Vejamos a imagem do filme,



Figura 11. Cena do Filme Batman dirigido por Tim Burton.
Disponível em: http://www.chronologicalsnobbery.com/2007/11/batman-joker-and-francis-bacons-figure.html

Por que Burton precisou fazer esta homenagem a Bacon? Muito provavelmente pela mesma razão e pelas mesmas forças que o fizeram criar Edward Scissorhands ou sua mais nova Alice e seu Chapeleiro Maluco,



Figura 12. Edward Scissorhands e Chapeleiro Maluco (Alice).
Imagens disponíveis em: http://www.timburton.com/.

Agora, tendo visitado a Ciência da Informação e a Arte e construído um diagrama a respeito do dilema Representação X Sensação, voltemos o olhar para a terceira grande forma de pensamento, a Filosofia.

A imagem-sensação e a filosofia de Gilles Deleuze

Para a filosofia da diferença praticada pelo filósofo francês não há dilema algum entre Representação e Sensação, entre o Afeto e a Idéia. Não se faz necessária esta dicotomia. Trata-se de se lançar mão da conjunção "e". Representação **e** Sensação. Lógica da cognição e lógica da sensação. Idéia e afeto. Uma nova maneira de ver o mundo que contempla a diversidade e a multiplicidade, mantendo intactas as singularidades próprias das coisas, das idéias e das pessoas. As imagens picturais pontuam diferentes lugares da obra do filósofo Gilles Deleuze, em que vamos encontrar alguma referência

em *Diferença e Repetição*, maiores desenvolvimentos sobre o tema em *Mil Platôs*, até chegarmos ao livro testamento *O que é filosofia,* onde os perceptos e os afetos artísticos aparecem em capítulos próprios para explicar o que é filosofia e no quê a arte se aproxima e se distancia da filosofia. Mas é em 1981 que o filósofo escreve um livro inteiro sobre o pintor Francis Bacon intitulado *Lógica da sensação.* Neste livro, há dois capítulos que nos chamam a atenção imediatamente: *Pintura e Sensação* e P*intar as forças.* No primeiro somos informados que há duas maneiras de ultrapassar a figuração, seja o ilustrativo, seja o narrativo: ir em direção à forma abstrata ou em direção à figura. Foi o pintor Cezanne que deu à figura este nome tão simples que é SENSAÇÃO. Deleuze nos ensina que "a figura é a forma sensível referida à sensação; ela age imediatamente sobre o sistema nervoso, que é carne... vai além dos impressionistas: não é no "jogo livre" ou desencarnado da luz e da cor (impressões) que está a sensação, mas no corpo, mesmo que no corpo de uma maçã" (DELEUZE, 2007, p. 42-43)... A cor está no corpo, a sensação está no corpo, e não no ar. A sensação é o que é pintado" (Idem, p. 43). A sensação não tem nada a ver com sentimentos, "... apenas afetos, ou seja, sensações e "instintos", segundo a fórmula do Naturalismo". (Idem, p. 47) ; a sensação é capturada por uma potencia vital que é o ritmo – o ritmo tal como aparece na música, aparece também na pintura, numa espécie de ritmo da visualidade. Cezanne dirá então que a lógica da pintura é uma lógica não racional e não cerebral, mas uma lógica dos sentidos. Já no capitulo sobre *Pintar as forças*, Deleuze dá vida à fórmula de Paul Klee: não apresentar o visível mas tornar visível. Isto é, a pintura torna visível forças que não são visíveis e este seria, no entender do filósofo, o comum em todas as artes: captar essas forças invisíveis; o artista, seja o músico, o bailarino ou o pintor seria um mostrador de afetos. Como tornar visíveis forças elementares como pressão, inércia, peso, atração, gravidade, germinação? Como pintar o som ou mesmo o grito que são forças de uma outra arte? Deleuze pondera: não seria este o gênio de Cezanne, tornar visível a força de germinação da maçã? E Van Goth que tornou visível a força inaudita de uma semente de girassol, inventando novas forças ainda desconhecidas?

A lógica da sensação e o cientista da informação

O livro *Lógica da sensação* corre dois riscos sob o olhar do cientista da informação: ser classificado em Artes na classe 700 da Classificação Decimal de Dewey ou ser classificado na classe 100, tipificando um livro de Filosofia. Temos montado cenários para imaginar o cientista da informação interagir com literatura e pintura, possibilitando pensar a interação entre a arte e a ciência (ciência da informação). Assim, vimos o cientista da informação em cenários de museu interagindo com Van Gogh, no texto *Por uma linguagem documentária menor* (MOSTAFA, NOVA CRUZ, 2011); vimos também o cientista da informação envolvido com os livros de Kafka e Guimarães Rosa e em ambas as experiências tratou-se, a partir da literatura, do conceito filosófico "literatura menor", para ser possível pensar novamente, uma Linguagem Documentária Menor. Desta vez, fabulamos o cientista da informação diante dos quadros de Francis Bacon. São figuras humanas distorcidas perfiladas em trípticos, como segue:



Figura 13. Bacon, F. Três estudos para um auto-retrato, 1976 .
Imagens disponíveis em: http://www.francis-bacon.com/.

Este quadro composto de três figuras, um jogo de cilindros imaginários, cada painel permite a leitura espacial de todo o conjunto. Na biografia do pintor, a recusa - e certo desconforto – de ter seus quadros classificados como expressionistas ou mesmo realistas. Seriam tais distorções estratégias do pintor para evitar o tédio de ter que contar uma história - como ele mesmo diz em entrevistas? Ou seria essa a história da sua arte? Acostumado que está com a literatura menor inventando mundos novos, o cientista da informação agora quer saber como é que funciona a cabeça de

Francis Bacon para pintar essas figuras distorcidas: da mesma forma que o filósofo francês, o cientista da informação pergunta: como é que Bacon faz para o quadro funcionar? Logo percebe que não é uma questão apenas de pensamento, mas é algo que envolve também o corpo. Mas não um corpo qualquer.

Estamos diante de mais um novo conceito filosófico que o cientista da informação aprende no livro de Deleuze: trata-se de um "corpo sem órgãos". O pintor, o quadro, o espectador e o cientista da informação têm que todos, chegarem a um estágio de perda do próprio corpo organizado, para poder agenciá-lo em novos movimentos corporais. Os bailarinos quando dançam, se esticando e rasgando o ar em movimentos surpreendentes e inacreditáveis estão também construindo um outro corpo em ato, só possível porque todo corpo porta um outro corpo virtual e por isso sem órgão (CsO), isto é, sem organização ainda. O CsO é um corpo virtual e todos o possuímos.

Desmaterializado e imerso em seu CsO recém criado, o cientista da informação aprecia os quadros de Bacon para tentar classificá-lo. Em vão. Nesse estado, o cientista da informação se entrega à obra descobrindo nela uma lógica diferente da praticada na ciência da informação: é a lógica da sensação. Mas tudo o que ele conhece são os processos de representação da informação. Como conciliar agora sensação e representação? Eis que a sensação capta o acontecimento e não o estado das coisas, e não o mundo como ele é. No quadro do papa vê-se que Bacon pinta o grito mais do que o horror; presentes no quadro as forças invisíveis que levam alguém a gritar, forças que lhe deformam a boca fazendo do quadro um quadro-sensação; é quando Deleuze distingue a sensação do sensacional: "A sensação é o contrário do fácil e do já feito, mas também do sensacional, do espontâneo" (Idem, p. 65). A imagem-sensação não é imagem de nada, ela é a própria sensação. "O que é pintado no quadro é o corpo, não enquanto representação de um objeto, mas enquanto ele é vivido como experimentando determinada sensação" (Idem, p. 140). A imagem-sensação se opõe à imagem-ilusão, à imagem-representação e à imagem-significação. Ela não ilustra, não conta estória e não significa nada em particular. Apenas apresenta as forças do mundo, segundo a compreensão cosmológica de Deleuze sobre a existência.

É notável nas pinturas de Bacon pedaços de carne na tela; é que suas figuras apresentam-se em devir-animal. O pintor movimenta-se em zonas comuns para o homem e o animal, anteriores às formas, como, aliás vemos acontecer também na literatura (os insetos de Kafka ou Lispector, ou então a baleia de Melville). E a carne é o fato comum entre o homem e o animal. Deleuze esclarece que a carne não explica totalmente a natureza da sensação, sendo necessário um plano de composição estética – uma casa – e uma linha de fuga, a partir das quais é possível fazer a passagem do finito ao infinito. Pois o artista põe na tela um pouco do infinito e de caos que ele intui do cosmos e do universo.

Nosso cientista da informação se depara com dois novos conceitos importantes da filosofia da diferença a serem considerados em sua prática profissional: corpo sem órgãos e devir-animal, este último presente nos entrelaçamentos de azuis e vermelhos com que a carne é pintada no fundo comum entre o homem e o animal. Numa espécie de empatia do sofrimento comum que homem e animal passam na existência. Piedade pela carne! (169). Nesses e em todos os conceitos filosóficos trazidos por Deleuze em sua filosofia da diferença, trata-se sempre de admitir um campo de virtualidades acoplado ao mundo do vivido, campo esse povoado de forças "reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratas" na sempre presente fórmula deleuziana da relação entre o virtual e o atual.

Aliás, um fato comum na história de ambos intelectuais – Francis Bacon e Gilles Deleuze – serve, mais uma vez, como exemplo desta diferença entre idéia e afeto, ou representação versus sensação. Deleuze nunca havia encontrado, pessoalmente, Francis Bacon. Construiu todo seu manancial teórico, criou toda esta série de conceitos filosóficos a partir da afecção causada em si pelas pinturas de Bacon. Entretanto, logo após a publicação da *Lógica da Sensação*, o trabalho do filósofo é entregue a Francis Bacon para apreciação. Impressionado, o artista comenta: "Era o caso de dizer que este tipo estava por trás dos meus ombros enquanto eu pintava meus quadros!" (DOSSE, 2010, p. 364).

Não satisfeitos com a afecção em mão dupla entre artista e filósofo, intelectuais admiradores de ambos promoveram o tão esperado encontro pessoal em um restaurante em Paris. Entretanto, nas palavras de quem presenciou o acontecimento:

> o que devia ser um sonho acordado vira um pesadelo: a comida estava horrível – tão horrível quanto o diálogo deles. 'Caro Gilles', 'Caro Francis' ... Sorriram um para o outro, se cumprimentaram, sorriram de novo. Aturdidos, nós os ouvimos falar banalidades. A gente lançava bolas para eles: a arte egípcia, a tragédia grega, Dôgen, Shakespeare, Swinburne, Proust, Kafka, Turner, Goya, Manet, as cartas de Van Goh ao seu irmão TEo, Artaud, Beckett. Cada um por seu turno agarrava uma bola e jogava com ela, no seu canto, sem se preocupar com o outro. (Idem).

Seria cômico, não fosse altamente significativo do sentido deste texto. Gilles Deleuze foi afetado pela obra, pela arte de Francis Bacon. Nada do sujeito Bacon seria capaz de provocar em Deleuze as sensações arrancadas da admiração de suas pinturas. Muito provavelmente Deleuze deveria ter evitado o jantar com Francis Bacon, da mesma forma como o artista evitou seu encontro com o original de Velásquez. Talvez vendo o quadro do pintor espanhol a mágica da sensação não seria a mesma e nós não teríamos tido o privilégio de conhecer os papas de Bacon. Felizmente o desastroso jantar parisiense se deu após a publicação desta obra de arte da filosofia contemporânea.

A conjunção "e" ou o deslizamento de planos entre a arte, a filosofia e a ciência da informação

Assim, nesta seqüência de afetos e perceptos, nesta sucessão de se deixar afetar (o artista) e afetar o mundo (com sua obra) uma cadeia de dados se afigura para o cientista da informação. Não mais uma classificação vertical. Impossível construir uma árvore ou organizar de maneira representacional informações que não são propriamente idéias. Informação como afeto. Pensar uma classificação afetiva de dados, rizomática, sem entradas e saídas pré-concebidas, sem a lógica teleológica das diferenças específicas. Uma lógica das sensações permite perceber, organizar e recuperar afetos provocados - por exemplo - pelas obras de arte citadas. O rizoma que se afigura ao cientista da informação, permite colocar no mesmo plano, todos os "papas" pintados; um mesmo afeto comporta entradas informacionais tão distintas quanto: Velásquez, Francis Bacon, Tim Burton, os leitores de

blogs e a filosofia de Gilles Deleuze: não são esses elementos heterogêneos o que configura a estrutura de um rizoma?[2]

Num exemplo prático desta "representação afetiva", ou como gostamos de chamar CDA: Classificação Descritiva por Afeto, a Galeria de Arte de Dublin – cidade natal de Francis Bacon – comprou, após sua morte em 1992 – o seu estúdio de arte. Literalmente, foi trazido para Irlanda o estúdio completo: portas, janelas, piso, teto, pincéis, fotografias, o "caos altamente organizado" de Bacon. O estúdio inteiro foi classificado, colocado em caixas, sacos plásticos, gavetas. Centenas de fotografias utilizadas pelo pintor como fonte de inspiração que estavam espalhadas pelas mesas, pelo chão, pelas prateleiras do estúdio tornaram-se objetos informacionais. Rasgadas, estragadas, propositalmente dobradas ou deformadas para servir de modelo para seus retratos as fotografias transformam-se em documentos. As paredes, por si, representam verdadeiras pinturas, obras de arte. Por cerca de trinta anos o pintor limpou seus pincéis e testou suas cores nas paredes daquele estúdio. Paredes que também se transfiguram em documento, conforme a teorização desenvolvida em Crippa e Mostafa (2011).

Em 2009, para comemorar o centenário de nascimento de Bacon, a Hugh Lane Gallery de Dublin reconstruiu o estúdio londrino do artista dentro do museu. Nas palavras dos curadores da exposição era como poder entrar na intimidade, na cabeça de Bacon. O público podia olhar de perto as verdadeiras condições de produção do artista. Deixar-se afetar pelo ambiente de produção de suas obras, ficar mais perto da sensação que Francis Bacon tinha ao circular por entre seus retratos, suas fotografias, suas cores e suas dores.

Chama atenção que, de acordo com as fotografias disponibilizadas nesta exposição, os demais ambientes da casa de Bacon eram extremamente organizados e limpos. Em contraposição à confusão de objetos, material de pintura, livros de fotografias, restos de telas inacabadas ou destruídas, pincéis e tintas por todos os lados, o pintor vivia num ambiente calmo, modesto, e perfeitamente organizado nos demais aposentos de sua casa. Ordem e desordem, vida e criação.

[2] Documentário disponível em WWW.youtube.com/watch?v=xM1eeKHNrE4



Figura 14. Estúdio do artista; o caos organizado.
Disponível em: http://www.hughlane.ie/history-of-studio-relocation

O mais tocante de tudo é ouvir da própria coordenadora do projeto que, ao contrário do que se pensa, o mistério da criação de Francis Bacon não se desfaz. Ao se deixar afetar pela riqueza do seu estúdio, os cientistas da informação envolvidos: museólogos, arquivistas e documentalistas jamais deixaram de se admirar ou conseguiram compreender como um dublinense que nunca estudou artes foi capaz de produzir um dos acervos mais impressionantes do século XX.

Ao ler este capítulo, é possível ao cientista da informação visualizar, além da exposição de Dublin, um museu composto de quadros de Bacon, bem como comentários de admiradores realizados em blogs. É possível também visualizar uma saborosa cena do filme Batman, em que Jack Nicholson e seus amigos dançam alegre e anarquicamente pelas salas de um museu, sabotando todos os quadros oficiais, menos um; é a interessante cena em o Coringa enuncia seu gosto especial pelo quadro de Bacon (seleção do diretor do filme Tim Burton). Na mesma exposição, encontra-se aí também o livro de Gilles Deleuze *Lógica da Sensação* e quiçá trechos deste capítulo.

Ao iniciar esse texto, não tivemos intenção de montar um cenário, mas eis que este surge, aí configurado. Chamemos este cenário de Exposição da obra de Francis Bacon. Tal exposição, configurada de maneira midiática, com quadros do pintor, livro, artigo, blogs e trechos de filme sobre ele faz-nos lembrar a estrutura do Museu de Língua Portuguesa

analisada por Romão (2010). A autora analisa várias exposições/instalações de escritores brasileiros no museu da língua, como a exposição de Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Machado de Assis, Gilberto Freire e Cora Coralina, percebendo em todas elas, uma estrutura de *bricolage* na qual participam várias vozes discursivas. Munida das categorias de análise do discurso Pêchetiana como língua, memória discursiva, posição-de-sujeito e acontecimento discursivo, Romão descreve esse novo arquivo expositivo do museu, agora constituído por "documentos pessoais, manuscritos e anotações flagrantes da vida cotidiana de certas personalidades engendradas em um novelo heterogêneo de sentidos, que agrega e satura sentidos sobre o homenageado". (ROMÃO, 2010, p. 90).

A autora entende que neste novo espaço discursivo em que se constitui a instalação do museu da língua portuguesa, "não é mais a literatura brasileira que está posta, tampouco a vida pessoal de um escritor, mas ... um lugar originário, um ponto de partida nunca visto e um sítio nunca lido como tal, pois foram coordenados de forma inédita" (Idem, p. 91).

Ao oferecer uma exposição imaginária ao cientista da informação, sobre a obra de Francis Bacon, estamos atuando a um só tempo como curadores de arte, amantes de cinema, leitores da obra de Gilles Deleuze e gente a ser afetada. Como filósofo do virtual, Deleuze preferirá a fórmula de Proust para dizer que o virtual é real, apenas não está atualizado, colocando sua ênfase no devir ou por vir, de resto também presente em Romão, embora a ênfase da autora reitere a incompletude deste e de todos os arquivos. Enquanto a Ciência da Informação tradicional dá conta do objeto representacional, ficamos atentos a esta nova forma de classificar os dados não representacionais, aquela parte da informação que não trata de ideias, mas sim de afetos misturados e oriundos de vários lugares: artistas, curadores, escritores, intelectuais, cineastas e técnicos da cultura visual.

Referências

CRIPPA, G.; MOSTAFA, S. P. *Ciência da Informação e documentação*. Campinas: Alínea, 2011.

DELEUZE, G. *Francis Bacon:* lógica da sensação. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DIAS, R. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DOSSE, F. *Gilles Deleuze & Félix Guattari*: biografia cruzada. Porto Alegre: Artmed, 2010.

MOSTAFA, S. P.; NOVA CRUZ, D. V. Por uma linguagem documentária menor. In: BOCCATO, V. R. G.; GRACIOSO, L. S. (Org.). *Estudos de linguagem em Ciência da Informação*. Campinas: Alínea, 2011.

ROMÃO, L. M. S. *Exposições do Museu da Língua Portuguesa: arquivo e acontecimento e(m) discurso*, Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Ribeirão Preto: 2010. Livre-docência.

Bibliografia consultada

BOCCATO, V. R. G.; GRACIOSO, L. S.(Org.) *Estudos de linguagem em Ciência da Informação.* Campinas: Alínea, 2010.

CARVALHO, N. M. S. G. *A imagem-sensação:* Deleuze e a pintura. Lisboa: Fac. Letras, Dep. Filosofia, 2007 (Dissertação de mestrado). Disponível em: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/440/1/16228_tese_vers00E3o_final_nuno_carvalho.pdf. Acesso em 19 de setembro de 2011, 18:03h)

Capitulo IV
O sujeito do discurso em Chaplin: uma possibilidade de análise fílmica na ciência da informação[1]

Ricardo Biscalchin
Érica Fernanda Vitorini
Nádea Regina Gaspar

Introdução

A área da Ciência da Informação possui em um dos seus focos de estudo compreender os modos como se pode "armazenar" e disseminar informações aos leitores/usuários, independente do suporte ao qual a informação se encontra. Como resultado, o que se apresenta nas bases de dados acessadas pelos leitores são representações que sinalizam para conteúdos textuais e documentais, por meio de: palavras-chave, termos e resumos. Embora essa forma de descrição seja bastante pertinente, pois se atém a fundamentos teóricos e normativos que vem sendo estudados, aplicados e aprimorados desde os primórdios dos estudos da área em questão, há alguns questionamentos que, do mesmo modo, também merecem a atenção. Um deles diz respeito ao entendimento sobre análises de materiais considerados não científicos, e nessa esfera, encontram-se os filmes. Analisar filmes é diferente da análise de textos verbais (escritos ou falados), pois há diversas linguagens contidas neles (visuais, sonoras, etc). Sendo assim, estando no campo da Ciência da Informação, interessou-nos esse tema específico, ou seja, em se compreender, minimamente, como se analisa filmes.

[1] Este trabalho é uma homenagem que prestamos a duas docentes: Profa. Dra. Lucilia Maria Abrahão e Sousa (USP/RP), pelos seus estudos em Pêcheux no campo da Análise do Discurso aplicados à Ciência da Informação, e a Profa. Dra. Vera Regina Casari Boccato (UFSCar) por suas orientações sobre Análises das Linguagens Documentárias na Ciência da Informação, e foi apresentado originalmente no "I Seminário de Análise em Práticas Discursivas: Foucault na Ciência da Informação", ocorrido em julho de 2010, na UFSCar.

Esta inquietação nos abriu para verdadeiros "universos" teóricos, e encontramos estudos sobre a análise fílmica advindos de diversas linhas epistemológicas sobre o assunto, como as advindas da: Semiótica em Santaella; Nöth (2001), Linguagem Cinematográfica propriamente dita, como em Xavier (1977; 1983) e Análise do Discurso de linha francesa, em Pêcheux (1997; 2008).

Diante desse "universo" teórico, por também entendermos que ainda estamos nos apropriando dessas complexidades, adotamos para este trabalho aspectos advindos de duas grandes escolas: a) a que diz respeito ao que seria a Linguagem Cinematográfica, e para tanto nos valemos de Xavier (1977) em seu entendimento sobre "cena" e "sequencia"; b) a que se atém a uma das linhas da Análise do Discurso advinda dos franceses, especificamente a de Michel Pêcheux (1997; 2008), e dele delimitamos os conceitos de "sujeito", "ideologia" e "sentidos".

Adiantamos que poderíamos ter seguido outros percursos, sem dúvida, bastante promissores, mas esses nos instigaram, porque precisávamos compreender conceitos essenciais sobre a Linguagem Cinematográfica, enquanto linguagem mesmo, e dentre o que foi possível elencar neste trabalho, devido, inclusive, à natureza do mesmo, recortamos esses conceitos. Por outro lado, valemo-nos de uma das teorias da Análise do discurso, devido ao fato de ela oferecer subsídios ao analista (no caso, o bibliotecário), para que esse possa expandir, sobremaneira, a análise textual, já que ela oferece outros subsídios teóricos- conceituais aos analistas.

O objetivo desta pesquisa, portanto, é o de compreender como poderíamos analisar filmes no campo da Ciência da Informação, recorrendo para tanto a aspectos de teorias advindas da Linguagem Cinematográfica e aos estudos da Análise do Discurso de linha francesa. Mediante essas propostas teóricas e metodológicas aplicamos os conceitos daí advindos no filme: "Tempos Modernos" de Charles Chaplin (1936).

Relações entre a linguagem cinematográfica e a análise do discurso

Para compreendermos um dos modos como se poderia analisar uma tipologia discursiva de cunho midiático, particularmente os advindos dos filmes, valemo-nos de alguns princípios sobre a Linguagem

Cinematográfica advinda de Xavier (1977) em seu entendimento sobre "cena" e "sequencia", sem contanto, aprofundarmos o assunto. Depois disso, elegemos neste trabalho uma das linhas da Análise do Discurso francesa, especificamente a de Michel Pêcheux (1997, 2008), e delimitamos os conceitos de: "sujeito", "ideologia" e "sentidos". Comecemos pela Linguagem Cinematográfica.

a) Breve entendimento sobre a Linguagem Cinematográfica

Analisar filmes é diferente de assisti-los como espectador, ou um crítico de cinema, ou então, trabalhar como "analista", como explicita Gaspar (2004).

Barthes (1970) expõe que ir ao cinema como espectador ou assistir a um filme em algum local, não é fazer uma análise fílmica. Analisar filmes pressupõe - trabalho -, e normalmente não é esta a motivação da maioria dos espectadores, quando assistem a um filme. Uma situação de trabalho de análise de um texto escrito, por exemplo, dentre outros requisitos, demanda várias leituras ao texto e método(s) que subsidiem a descrição analítica. Na análise fílmica, do mesmo modo que o texto escrito, também é imprescindível essas condições iniciais. Acreditamos que esses procedimentos dificilmente ocorreriam na prática cotidiana de quem os assiste, pois o interesse que move a maioria da plateia é outro, e não necessariamente a análise e, desta maneira, é difícil pressupor o espectador como um analista.

Analisar filmes também é diferente da posição de um crítico. As práticas estabelecidas na esfera social dos críticos de cinema e de filmes, sem dúvida revelam que eles trabalham em função da análise do mesmo, e também de sua divulgação. Jean-Claude Bernardet (1967, p.16) diz o seguinte sobre essa função:

> diante de um filme nacional [o crítico] tem a responsabilidade de um homem que participa ativamente da elaboração de uma cultura. A atitude do crítico diante do cinema de seu país é obrigatoriamente combativa, e sua responsabilidade é direta, não só diante dos filmes, mas também diante da realidade abordada, diante do público e dos cineastas.

Este ponto de vista oferece um destaque ao crítico no que tange à sua função social, pois além de ele atuar como selecionador e divulgador das obras eleitas, ele também é um escritor.

Barthes (1970) situa o crítico que ocupa a posição de escritor em um lugar intermediário entre o pesquisador e o autor. Ao fazer uma análise da função do crítico de literatura, esse autor (1970, p.221), afirma que: [...] "a crítica não é a ciência. Esta trata dos sentidos, aquela a produz. [A crítica] ocupa, [...], um lugar intermediário entre a ciência e a leitura; [...] a relação da crítica com a obra é a de um sentido com uma forma". Sob este ponto de vista, percebe-se que o crítico ocupa um lugar que não é o do pesquisador e também não é o do sujeito autor. Barthes (1970, p.210) completa: [...] "está claro que querer ser escritor não é uma pretensão de estatuto, mas uma intenção de ser [...]. O escritor não pode ser definido em termos de papel ou de valor, mas somente por certa consciência da palavra".

Esta perspectiva nos leva a pensar que o escritor de literatura, o autor de um livro, ou o diretor de um filme exercem funções e papéis diferentes das de um crítico. Isto não significa que os escritores sejam, de fato, somente escritores, nem que todos os críticos sejam somente críticos, ou que um diretor cinematográfico seja apenas diretor, mas, ainda Barthes (1970, p.211, grifo do autor) expõe que, "uma transformação da palavra discursiva está, sem dúvida, em curso, a mesma que aproxima o crítico do escritor: entramos numa *crise geral do comentário*". O que pode ocorrer, não raras vezes, então, é que o crítico, enquanto "comentarista", atribui uma interpretação pessoal à obra que será exposta ao público, ou seja, um único sentido à forma, sendo que, muitas vezes, este julgamento é subjetivo, sem o amparo de uma teoria e de um método que sustente a análise. Ou seja, para Barthes (1970), o crítico, dependendo do que produz, pode vir a ser considerado um comentarista, o qual, sob esta ótica, não é um analista.

O analista fílmico situa-se em uma posição diferenciada dos espectadores e dos críticos comentaristas, visto que a sua função pressupõe o posicionamento de aprendizagens teóricas e práticas, frente a um trabalho: analisar filmes. Além da necessidade de aprendizagens teóricas e metodológicas, a análise de filmes carece também de condições físicas, já que há, necessariamente, uma recorrência constante do analista para retomar ou ao filme todo, ou a determinadas sequências, ou a cenas

específicas, pois "pequenos detalhes" significativos, mesmo em uma análise atenta, "escapam" ao olhar, e isto é bastante compreensível pelo tempo que nossa retina consegue apreender a imagem em movimento. Se fizermos uma analogia com o texto escrito isso é fácil de ser pensado, pois assim como a análise de um texto escrito necessita a observação atenta a determinados parágrafos, frases, palavras ou mesmo pontuações, a análise fílmica também assim o requer.

Realizar análise fílmica, portanto, não significa simplesmente assistir a um filme e traçar alguns comentários pessoais sobre o mesmo como espectador, e também não significa que o analista deva ser somente um comentarista.

A posição do analista fílmico pressupõe - trabalho e conhecimento de teorias e métodos sobre a Linguagem Cinematográfica.

A Linguagem Cinematográfica, ou a linguagem fílmica, ou a linguagem do texto fílmico, é um dos trabalhos mais difíceis de ser analisados, embora possa não parecer, pois um filme contém muitas linguagens que atuam simultaneamente como: imagem, som, música, legenda, gestos, cores. Devido a isso, vários teóricos vêm se dedicando a estudá-la e sistematizá-la, e além dos estudados nesta pesquisa, sinalizamos nas referências da mesma, alguns dos textos que tratam especificamente sobre a Linguagem Cinematográfica, e que não foi possível desenvolvermos aqui, como: Andrew (1989); Aumont (1995); Bernardet (1967). Para efeito deste trabalho, buscamos entender apenas os conceitos de "sequencia" e "cena".

Segundo Xavier (1977, p. 19):

> Classicamente, costumou-se dizer que um filme é constituído de "sequências", unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa. Cada sequência seria constituída de "cenas", cada uma das partes dotadas de unidades espaço-temporal.

Esses conceitos foram de grande valia na análise que faremos mais abaixo, pois nos ajudaram a definir quais "sequencias" e "cenas", em um filme, por exemplo, de uma hora e meia, o analista teria que analisar. Contudo, essas sequencias e cenas, depois de eleitas pelo analista, precisam

ser observadas atentamente, e devido a isso é que recorremos a outros princípios advindos da teoria da Análise do Discurso de Pêcheux (1997, 2008), quais sejam: "sujeito", "ideologia" e "sentidos".

b) Iniciando nossa conversa com Pêcheux

Na teoria do discurso advinda de Pêcheux (1997), há um conceito que foi essencial neste trabalho, qual seja: "o sujeito". O sujeito, para o teórico, é entendido não como o sujeito empírico ou ser humano individualizado, "de carne e osso", vamos dizer assim, mas como sujeito que se faz pela e na linguagem. Devido a isso, o sujeito que se encontra nos textos, como diz Pêcheux (1997) ocupa "posições", quais sejam: "posições-sujeito".

No momento em que o sujeito enuncia, ele ocupa uma determinada posição que já é determinada pelas condições de produção sócio-histórico-ideológicas do que deseja "falar", via textos, e elas não são sempre as mesmas, nem iguais, nem homogêneas para todos. Isso porque, quando o sujeito "fala" ou enuncia, ele pode "dizer" de diversas formas, e assim, por exemplo, por: palavras escritas, fotos, filmes, gestos. Mas, não são apenas as formas textuais que geram modos diferentes dos sujeitos enunciarem, pois na teoria de Pêcheux (1997) as "falas" ganham sentidos de acordo com o contexto da enunciação e da posição que o sujeito ocupa quando enuncia, podendo parecer evidentes certos sentidos e outros não. Para se dar um exemplo, pode-se observar em um texto de literatura infantil, em que sujeitos crianças estão brincando, e uma delas diz para a outra: - Você está despedido! Em outro texto, de um jornal televisivo, e ainda exemplificando, em que se vê e ouve o patrão falando para um empregado: - Você está despedido! Observamos que são duas posições sujeito que se diferenciam (criança brincando, patrão despedindo o empregado), duas situações distintas (brincadeira infantil e fábrica ou comércio, etc.), talvez duas épocas diferentes (antes e hoje), mas com enunciados linguísticos idênticos. Inferimos, com isso, que as palavras, no caso: - Você está despedido!, sob o ponto de vista lógico, gramatical e de ordem puramente textual, estão corretas para a língua, no caso, a língua portuguesa, e poderíamos até elencar uma palavra-chave, pois nos dois casos o que sugere recorrência seria: "demissão".

Sob o ponto de vista da análise do discurso de Pêcheux (1997), contudo, considerando-se os sujeitos e os contextos, elas não poderiam ser analisadas como se fossem palavras "neutras", como se elas tivessem um sentido único, como se fossem um dicionário, ou simplesmente palavras-chave que indicariam um só significado, pois, no caso, os sujeitos são distintos, e as condições de produção sócio-históricas e ideológicas também se diferenciam. É essa idéia de movimento e deslocamento enunciativo que também fundamenta a noção de sujeito em Pêcheux (1997). Ou seja, um lugar ocupado pelo sujeito que enuncia e esse lugar não é sempre o mesmo, visto que o sujeito pode migrar de uma posição a outra, e isto é observado no movimento do discurso, que se encontra nos textos.

Pêcheux (1997), quando aborda sobre a teoria do sujeito, solicita que o analista observe atentamente quando o sujeito (personagem, narrador, ator fílmico, etc.) enuncia, ou seja, quando ele "se mostra" nos textos (considerando aqui, o texto sendo de qualquer tipologia e gênero: científico, fílmico, noticiário impresso, etc.), pois o sujeito já está imerso ideologicamente em "grupos" discursivos, vamos dizer assim, que pensam do mesmo modo que ele. Pêcheux (1997) diz que neste modo de enunciar, o sujeito tem a "ilusão" ou se esquece de que sua fala (ou seus gestos, sua escrita, etc.) não é exclusivamente sua, mas advém de outros tantos sujeitos que já pensaram ou pensam como ele, ideologicamente falando.

Pêcheux denominou de número 1 esse esquecimento, e ele é de ordem ideológica. Isto é, o sujeito cria para si um efeito de posse das suas palavras, como se ele fosse a fonte primeira dos sentidos que produz. Eni Orlandi (2006, p. 21) explicita isso, quando expõe que, "o esquecimento número 1 é o que dá conta do fato de que o sujeito falante não pode, por definição, se encontrar no exterior da formação discursiva que o domina. Ou seja, o sujeito se constitui pelo esquecimento do que o determina".

O sujeito, assim, acredita ser livre e dono de suas vontades, contudo, muitas vezes, ele é manipulado em suas ideias, crenças, desejos e valores, inserindo-se e se assujeitando a ser o que ele é, e deste modo, acomoda-se às condições e lugares pré-determinados que ocupa, de acordo com a sua classe social. Neste sentido, a ideologia sutilmente se impõe, de tal modo que o sujeito a assimila como verdade única e condição real de sua vivência, e isso também é reforçado pelo próprio modo hierárquico

estabelecido em nossa sociedade. De acordo com Pêcheux (1997, p.147, aspas do autor):

> Os aspectos ideológicos da luta para transformação das relações de produção se localizam, pois, antes de mais nada, na luta para impor, no interior do complexo dos aparelhos ideológicos de Estado, novas relações de desigualdade-subordinação que acrescentariam numa transformação do conjunto do 'complexo dos aparelhos ideológicos do Estado' em sua relação com o aparelho de Estado e uma transformação do próprio aparelho de Estado.

O analista (no caso, bibliotecário, arquivista, museólogo, etc.) deste modo, encontra no movimento da análise, pronunciamentos diferentes de sujeitos nos textos, já que eles estão inseridos em contextos ideológicos que se diferenciam. É deste modo que o sujeito se constrói no movimento do discurso, ou seja, por meio do que enuncia, e isso pode ser visto pelo analista nas enunciações produzidas pelo sujeito, por meio de palavras, falas, gestos, imagens, etc.

Para reforçar o que estamos dizendo, o sujeito acredita que as "palavras" são unicamente suas, mas, elas são obra do momento histórico e da ideologia vigente ao qual ele pertence. Em outras palavras, o sujeito acredita que é capaz de realizar a escolha de suas palavras, do modo como julgar mais adequadas para se expressar, mas as suas palavras já foram pré-selecionadas de acordo com as regras sociais impostas por seu grupo social e ideológico, ou seja, já foram "ditas" em outros lugares.

Os sentidos, assim, não estão prontos ou acabados, tampouco estão "colados" às palavras, mas eles também são construídos no momento da enunciação dos sujeitos, de acordo com a "posição-sujeito", ou de acordo com a ideologia a qual o sujeito pertence e se "filia", já que cada um sabe "aquilo que pode e deve dizer", como afirma Pêcheux (1997), de acordo com sua posição social. Os sentidos, como diz ainda o autor, enunciados pelos sujeitos, são naturalizados pela ideologia ao qual ele pertence, e é assim que o sujeito não tem claro para si que ele é "interpelado pela ideologia a qual pertence", e que ele ocupa uma posição, dentre outras possíveis. Isso, porém, revela-se, como veremos, nas análises.

Partindo-se do exposto acima, percebemos que o olhar para um dos conceitos da análise do discurso, o "sujeito", que certamente é encontrado nos textos a serem analisados, levam o analista a observar multiplicidades de sentidos na análise, e não um sentido único, já que, no caso, sujeito e sentidos se constroem juntos. É sob esse olhar, então, que não se fala em análise de texto, mas sim, em analisar discursos. O discurso, portanto, revela sentidos discursivos (encontrados nos textos), que seu enunciador (sujeito) enuncia, de modo a convencer o leitor da veracidade de suas ideias.

Os enunciados, que revelam posições ideológicas pronunciadas pelos sujeitos, precisam ser, vamos dizer assim, "vistos" nos textos, ou seja, isso precisa estar representado em alguma materialidade (oral, escrita, imagética, etc.). Pêcheux (1997) expõe, então, que também há de se encontrar na análise discursiva do pronunciamento do sujeito, juntamente com a ideologia a qual ele se filia, o que ele denominou de esquecimento número 2, chamado por ele de esquecimento enunciativo. Ou seja, é pelo modo como os sujeitos se apresentam nos textos que o analista o percebe, via linguagens (escrita, oral, imagética, etc.), pois o texto é o "lugar" aonde se percebe que o sujeito "se mostra" de um modo, apagando outras possibilidades de fazê-lo.

Orlandi (2006, p.21) diz o seguinte sobre isso: "o esquecimento número 2 é da ordem da formulação. O sujeito esquece que há outros sentidos possíveis. Ao longo de seu dizer vão-se formando famílias parafrásticas de tudo aquilo que ele podia dizer, mas não disse". Se, o esquecimento no. 2 é da ordem da "formulação", da materialização dos enunciados, via linguagens, é isso que também o analista precisa ler, ouvir, ver, etc., quando se analisa discursos.

Tendo em vista, então, que a realização deste trabalho pressupõe a análise de filmes, todo texto fílmico, como dissemos, apresenta uma linguagem própria que se diferencia, por exemplo, dos textos escritos. Sendo assim, é que nos valemos dos conceitos de "cena" e "sequência", já expostos, e que são características próprias da Linguagem Cinematográfica, para explicitarmos o modo como os sujeitos se revelaram discursivamente no filme que será analisado.

No sentido exposto, é que nos atemos em algumas sequências e cenas, para a análise do filme de Charles Chaplin (1936) intitulado "Tempos Modernos", aplicando os conceitos de "sujeito", "ideologia" e "sentidos" advindos de Pêcheux (1997), que estão profundamente relacionados entre si.

Olhares discursivos para os tempos (ainda tão) modernos de Chaplin

Para Pêcheux (1997), como dito, o sujeito é tido não como sujeito empírico ou ser humano individualizado, mas como um sujeito que se faz pela e na linguagem. Assim podemos observar no filme "Tempos Modernos" de Charles Chaplin, logo no início (1:11; 1:15), (esses números entre parênteses indicam, no caso, os minutos e segundos das sequencias e cenas que foram analisadas), um rebanho de ovelhas brancas, exceto uma que é negra, e ainda outras com faces negras, sendo que todas estão aglomeradas e correndo. O que se vê é que as ovelhas estão bem agitadas (parecendo nervosas), e elas agem como se estivessem indo em direção a um abatedouro. Ovelhas são animais considerados dóceis, mansos, pacatos, e elas "doam" generosamente aos homens o leite, a lã para protegê-los do frio, a carne para ser comida. Sob o ponto de vista do sujeito, certamente que "ovelhas" não são "pessoas", mas animais. Chaplin, contudo, metaforicamente, querendo revelar um movimento de comparação, inclui na cena seguinte a essa, os homens.

Na próxima cena (1:16; 1:20) da sequência que estamos analisando vemos, então, homens saindo da estação de trem, e eles estão enfileirados em uma escadaria que contém sobre ela um arco com a inscrição "subway". A escada é apertada, e ao lado dela há uma grade que fica próxima à calçada, e os homens não podem sair de onde estão, só cabendo a eles caminhar bem rápido, assim como estavam as ovelhas na sequencia anterior. Os homens, em sua maioria, usam paletó e chapéu, revelando que estão a caminho do trabalho, como se fosse o matadouro das ovelhas, e eles demonstram que estão agitados, assim como elas. Infere-se, dessas duas sequencias seriais, que tal como as ovelhas que naturalmente são mansas, mas estão agitadas por estarem indo ao "matadouro", os homens ali estão também indo para um "submundo" que os "massacra", o submundo do trabalho, mas eles precisam ser mansos e submissos. Este submundo que o diretor quer

logo de início mostrar com esse filme, é o mundo da indústria e dos seus entornos, e os homens são os operários, que precisam se comportar como ovelhas. Fica evidente a comparação entre o "sujeito" homem e o "sujeito" ovelha, no início da era industrial da Inglaterra, local em que o filme foi feito, em 1936.

Como afirmado por Pêcheux (1997), todo sujeito ocupa uma posição no discurso, e no filme podemos observar as diferenças nas posições dos sujeitos. Em outra sequência (1:53; 2:33), percebe-se a imagem de um vidro que provavelmente compõe a entrada de uma porta, com os seguintes dizeres em inglês: "President/Electro Eteel Corp.", indicando que ali é a sala do patrão, no caso, o presidente da indústria, e o nome da mesma. No interior da sala, vê-se o patrão/presidente que está bem vestido e aparenta estar tranquilo e feliz. Sob sua mesa há um jornal, e também um "quebra cabeça". No jornal ele lê uma história em quadrinhos intitulada "Tarzan". No contexto, tanto o brinquedo como a leitura sugerem que ele está buscando "ocupar o tempo". Também se vê sobre sua mesa alguns dispositivos eletrônicos, e ele os aciona para ligá-los a uma tela que há ao fundo da sua sala, e ao lado da tela há uma caixa com dois ferros na vertical onde ocorre a condução de energia. A grande tela permite ao patrão observar toda a fábrica, o que denota o controle sobre os operários, pois ele pode constantemente observar os funcionários, ficando evidente que sua posição de sujeito é distinta da dos operários, pois é uma posição de controle, e, principalmente, de poder.

Em outra sequência, observamos algumas cenas (1:21; 1:26) em que se pode analisar a posição dos operários, é quando se vê homens que caminham em direção a uma grande fábrica, todos em fila "indiana", sendo que alguns estão correndo para atravessar a rua em direção a essa fila, e um deles, inclusive, atravessa correndo na frente de um carro e quase é atropelado pelo veículo, devido a pressa que ele está em chegar no horário ao emprego. Podemos notar a grande poluição gerada pela fábrica em cenas seguintes (1:27; 1:31), pois isso é representado por muita fumaça saindo de suas chaminés, e observa-se que é um momento histórico em que as fábricas estão começando, pois não há mulheres neste local, sinalizando que elas ainda não eram contratadas para aí trabalharem; do mesmo modo, são poucos os veículos que circulam pelas ruas, sendo que na cena aparecem

somente dois, e um deles é um "Ford 29", assim conhecido por ser do ano de 1929. Todos os operários utilizam paletó e chapéu, e ao se observar o céu se vê que parece ainda bem cedo, pois não há quase claridade do sol. Já, dentro da fábrica, há um corredor alto e estreito, em que se vêem os homens aglomerados e eles se empurram uns aos outros para "registrar o ponto" no relógio de ponto, demonstrando nervosismo. Inferimos esta agitação inicial dessas cenas ao momento em que eles precisam marcar a hora da entrada na fábrica, pois há apenas cinco "máquinas de registrar o ponto", ou seja, um número de máquinas bem inferior e incompatível com o número de homens que aí trabalham, demonstrando que a fábrica, no caso, no papel do sujeito diretor, busca explorar e desrespeitar os funcionários, forçando-os a chegarem bem cedo para não perderem a hora. Isto demonstra que na sociedade industrial, a indústria nascente já marcava as diferenciações da posição do sujeito patrão em relação ao do sujeito operário, e ambos atuavam de acordo com essas posições.

O contexto sócio-histórico-ideológico do filme revela o período do fordismo, da produção mecanizada e seriada, da massificação do homem, e isso se evidencia na sequência e cenas retratadas a seguir (1:37-1:41). Nessa sequência há uma cena inicial em que se observa uma máquina gigantesca, em primeiro plano na tela, também se vê um homem sobre a máquina, que parece ocupar a posição de um funcionário "supervisor" dos demais operários, pois ele se encontra com as mãos para trás e está somente observando os demais operários que estão logo abaixo dele, trabalhando nas máquinas. Esse "supervisor" aparece na cena fazendo sinal de aprovação com a cabeça, dado o fato dos operários terem comparecido na fábrica. Fica evidente nesta cena, que o operário que ocupa uma posição superior acredita que, pela posição que ocupa, ele tem o direito de vigiar os demais, demonstrando visível satisfação ao observar que os operários estão chegando cedo ao trabalho, e que esses últimos estão se esforçando no processo da produção industrial. Infere-se que, na posição real que ocupa ("supervisor"), ele se julga em uma posição de destaque, como um fiscal, não somente do local, mas também das pessoas que ali se encontram, inspirando os demais operários que é isso mesmo que eles devem fazer, ou seja, acordar muito cedo, e trabalhar sem descanso, visando à produção e o lucro do patrão. Os operários, por sua vez, também acreditam que aquela

é a sua tarefa e eles buscam cumpri-la do melhor modo possível, mesmo sendo praticamente de madrugada o horário que entram para trabalhar, e do mesmo modo sendo todos fiscalizados, massificados e confundidos com a cadência do movimento das máquinas. Neste sentido é que, para Pêcheux (1997), a ideologia opera nas posições dos sujeitos, e isso vai se revelando no momento de se enunciar, que, no caso, as enunciações foram feitas tanto pelo sujeito autor-diretor (Chaplin), e que também ocupou a posição de sujeito operário, pois queria deixar revelado o momento sócio-histórico dos bastidores da industrialização em Londres.

Para Pêcheux (1997) as falas ganham sentidos de acordo com o contexto da enunciação e da posição que o sujeito ocupa, podendo parecer evidentes certos sentidos e não outros. Vemos isso na sequência em que a máquina gigante transmite a imagem do patrão em tempo real, e essa imagem aparece em várias cenas, sendo que em algumas delas (2:34; 2:50) pode-se ver que soa um alarme longo, e aparece a imagem do patrão que chama um dos operários. O operário vem imediatamente em direção à máquina em que aparece a imagem do patrão, e ao se aproximar o alarme para de soar. O operário bate continência ao patrão, que ordena: - "Seção 5, Mais Rápido!". Após essa ordem, o operário puxa algumas alavancas da máquina e gira um registro, também puxa com enorme esforço outra alavanca que se encontra logo abaixo de um marcador de pressão e que mostra que houve aumento da mesma. Nessa sequência é possível observar o patrão e o empregado se comunicando. O empregado, por meio de continência saúda o patrão, obediente executa o que lhe está sendo pedido, demonstrando ver no diretor um ser superior, revelando que tem pelo superior o respeito de um "militar". O patrão o chama por meio de um alarme e de imediato ordena que ele aumente a velocidade de uma das máquinas de uma das seções. Nessas cenas, o que se observa são relações entre sujeitos: a de superioridade do patrão e a de subordinação do empregado, assim como vão se construindo sentidos ideológicos internos de ordem, execução, mando, obediência, receio, entre todos esses sujeitos. Esses sentidos vão se internalizando em todos como se fossem relações "naturais", mas, são construções que vão se fortalecendo ideologicamente.

Além desses, outros sentidos diferentes também vão sendo construídos nessas relações, como os entraves da luta de classes. No filme,

podemos observar os bastidores que geram a luta de classes entre o patrão e os operários, sendo que isso se manifesta, por exemplo, quando se percebe a ideologia dominante do patrão tentando convencer plenamente os operários que aquele é o seu papel na escala social e que eles devem desempenhá-lo sem realizar nenhum questionamento. Há uma sequência (2:51; 4:19) em que isso fica claro, quando se vê vários operários trabalhando entre roldanas com correias, e um dos operários carrega caixas em um carrinho; após isso o patrão manda que ele verifique a seção 5 e reclama que as porcas nessa seção estão ficando frouxas. Na seção 5 tem um banco ao fundo, uma esteira rolante com porcas que precisam ser apertadas pelos operários que trabalham em pé frente à esteira e realizam movimentos repetitivos, sendo que a velocidade da mesma é controlada pelo patrão. O patrão resolve aumentar a velocidade, e com isso, aumenta também a dificuldade para a realização da tarefa, e o que se vê são os operários que não podem parar sua atividade de modo algum. Um dos sujeitos operários (Chaplin) sente coceira no braço, mas a esteira se movimenta muito rápido, levando-o a perder a sequência dos ajustes das porcas e com isso atrapalhando os demais operários que se irritam, pois desejam trabalhar e desempenhar sua função independente de qualquer coisa. O operário leva bronca do contramestre (que ocupa a posição de fiscal da seção), e o ocorrido entre os dois sujeitos perdura, tumultuando mais ainda o desempenho dos demais. Em dado momento, a ferramenta do mesmo operário que estava com coceira enrosca em uma porca, e isso leva um de seus companheiros a pedir para parar a esteira, sendo que o contramestre a desliga, mas reclama novamente do operário que o obrigou a fazer isso. Os operários colocam a culpa um no outro, e começam a discutir depois que o contramestre vai embora, contudo, a esteira volta imediatamente a funcionar, e os operários voltam, quietos, ao trabalho.

Nesta sequência, constatam-se várias cenas, que de acordo com a ideologia ao qual o sujeito está inserido (operário, fiscal, patrão), o mesmo produz o seu discurso e se posiciona conforme as regras que deve agir, e no caso, percebe-se que alguns sujeitos chegam a agir de um modo quase desumano e "instintivo". É também neste sentido que Pêcheux (1997) esclarece que o analista atente internamente aos discursos produzidos pelos sujeitos, pois o sujeito acredita que todo o discurso que ele produz é fruto

"natural" de suas ideias, enquanto que, na verdade, suas falas advêm da ideologia vigente a qual ele está engendrado. O sujeito acredita ser livre ao pronunciar e agir, mas suas ideias, crenças e valores são manipulados por outros tantos sujeitos. A cena final dessa sequência reforça o que estamos analisando, via os conceitos citados acima.

Na cena final das nossas análises, o operário entra no banheiro, cujo local possui algumas pias com sabão, mas que também tem uma grande tela ao fundo para que os operários possam ser vigiados, e se necessário, punidos. O sujeito operário acende um cigarro e senta-se em uma das pias para fumar, mas ele se preocupa em observar se ninguém o está vendo, mesmo estando em seu horário de revezamento, e, portanto, no seu horário de possível "descanso". A imagem do patrão surge, então, na grande tela que se encontra ao fundo do banheiro, e ele dá uma bronca no operário que se assusta ao vê-lo ali, o patrão ordena que ele volte imediatamente ao trabalho. O operário mostra com gestos que deseja lavar as mãos, mas o patrão não deixa que ele as lave, o operário então sai do banheiro correndo e "pica" novamente seu cartão, mas se vê que a hora do relógio da máquina de ponto nem se alterou, pois ele não conseguiu parar. Ele ainda olha no banheiro pelo vão da porta para ver se o patrão ainda está lá observando, e ao ver que sim, sai rápido e volta ao trabalho.

Neste sentido é que o filme "Tempos Modernos" de Charles Chaplin (1936) retrata a influência do contexto histórico, ideológico e social das relações entre os sujeitos: patrão e operários, na era do fordismo, da maquinização, do processo de massificação do sujeito. Os sujeitos constroem seus enunciados com base no discurso do grupo social ao qual pertencem. O patrão estrutura seu discurso apoiado na ideologia de que o operário deve sempre produzir mais para aumentar o lucro da indústria, seja a que custo for, buscando domesticar, inclusive, mentes e corpos. Por outro lado, os sujeitos operários estruturam suas enunciações de acordo com a ideologia veiculada no seu grupo social; grupo este oprimido, que se vê submetido a regras, e encontra-se maquinizado pelo sujeito que o domina.

Considerações finais

Os fundamentos teóricos da Análise do discurso advindos de Pêcheux (1997), particularmente os conceitos de "sujeito" e "ideologia", aplicados na análise do filme "Tempos modernos" de Charles Chaplin (1936) permitiram-nos ler, interpretar e descrevê-lo, considerando o contexto social, histórico e ideológico em que o texto foi produzido, e assim, foi possível atribuir diversos "sentidos" ao filme, e não um único significado. Deste modo, foi possível também identificar e resgatar traços da memória histórica, representados pela e na linguagem, no caso, audiovisual, e para tanto, valemo-nos de Xavier (1977) no que diz respeito às noções de "cena" e "sequencia", uma vez que, essas são noções básicas para se analisar filmes.

No contexto, o viés da Linguagem Cinematográfica e o da Análise do discurso pechêutiana demonstra particularidades, e neste trabalho, buscamos sinalizar para algumas delas, tais como:

1. o olhar do analista (no caso, o bibliotecário), se volta internamente ao texto, buscando encontrar nele, sequencias e cenas, para destacar pronunciamentos discursivos;
2. no caso de Pêcheux, o olhar do analista se volta, necessariamente, às posições dos sujeitos que se encontram nos textos (personagens, diretores, etc.), tendo em vista essas posições em suas relações ideológicas (com a trama, o roteiro, etc.), e considerando o momento sócio-histórico em que o texto foi produzido. Neste sentido, recorremos somente a alguns princípios expostos por esse autor, sabendo que, para efeito de uma publicação desta natureza, os recortes analíticos e teóricos foram pontuais, mas necessários;
3. o momento da descrição, via Análise do discurso, como resultado a ser veiculado ao leitor/usuário, não ocorre por meio de palavras-chave, termos e resumos. Há uma multiplicidade de sentidos advinda das análises que, necessariamente, é exposta ao leitor, via descrição;
4. a Análise do discurso de linha francesa (em suas várias vertentes, sendo que neste trabalho apontamos uma delas, a de Pêcheux), se iniciou na França, nos finais de 1960, e disseminou muito rápido entre todas as áreas das Ciências Humanas, principalmente nos campos dos estudos

das linguagens. Devido, portanto, a ser uma teoria bastante recente, as pesquisas sobre como disseminar os resultados por essa via de análise, por exemplo, em base de dados, ainda estão começando a se realizar. Neste sentido, diferentemente das pesquisas tradicionais do campo das Linguagens Documentárias na Ciência da Informação, a disseminação das pesquisas, via Análise do discurso, ainda vem sendo estudadas.

Julgamos, para finalizar, que esta pesquisa evidenciou a aplicabilidade da Análise do Discurso pechêutiana, também ao campo da Ciência da Informação. Com essa metodologia de análise discursiva, no caso, aplicada em filmes, a Ciência da Informação estaria contemplando um dos seus objetivos, pois propiciaria ao leitor detalhamentos mais refinados, uma vez que é possível realizar análises descritivas mais detalhadas dos filmes.

As análises indicaram também, a necessidade do analista ter uma postura ética, uma consciência política, frente ao que Pêcheux (2008) também expôs quando diz dos "movimentos de leitura e interpretação", efetuando isso de modo responsável, ou como diz Pêcheux (2008, p.57), quando considera os movimentos de leitura do analista: "face às interpretações sem margens nas quais o intérprete se coloca como um ponto absoluto, sem outro nem real, trata-se ai, para mim, de uma questão de ética e política: uma questão de responsabilidade".

Referências

ANDREW, J. *Dudley - As principais teorias do cinema:* uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 1995.

BARTHES, R. *Crítica e verdade.* São Paulo: Perspectiva, 1970.

BERNARDET, J.-C. *Brasil em tempo de cinema:* ensaios sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CHAPLIN, C. *Tempos Modernos*. [Filme]. Título original: "Modern Times". Preto & Branco. Legendado. Duração: 87 min. Warner, 1936.

GASPAR, N. R. *Foucault na linguagem cinematográfica.* 2004. 354p. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

ORLANDI, E. P. Análise do Discurso. In: ORLANDI, E. (Org.). *Discurso e textualidade.* Campinas: Pontes, 2006.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso:* uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni P. Orlandi et al. 2. ed., Campinas: Ed Unicamp, 1997.

_____. *O discurso:* estrutura ou acontecimento. Trad. Eni P. Orlandi. 5. ed. Campinas: Pontes, 2008.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem:* cognição, semiótica, mídia. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico:* a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema:* antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983.

Bibliografia consultada

ORLANDI, E. P. (Org.). *Gestos de leitura:* da história no discurso. Tradução de Bethânia S. C. Mariani et. al. 2. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 1997.

Capitulo V
Acervos fotográficos em bibliotecas: um desafio metodológico

Raquel Juliana Prado Leite de Sousa
Zaira Regina Zafalon

A fotografia nas bibliotecas: três tempos de representação

A história da humanidade tem sido fortemente marcada pela imagem registrada desde o século XIX, quando se inventou e popularizou a fotografia. Desde então, imagens obtidas a partir de exposições à luz revolucionaram a comunicação. A inserção de fotos em livros e jornais, a documentação científica, a criação do cinema são apenas uns dos exemplos de mudanças/invenções insurgidas da fotografia.

Há quase duzentos anos, o ser humano conta cada vez mais das imagens fotográficas para fazer a sua leitura de mundo: "[...] as fotos modificam e ampliam nossas idéias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver." (SONTAG, 2004, p. 13). Essa "gramática" acrescentou novo valor aos documentos tradicionais; inicialmente utilizada para comprovar e documentar a realidade, a fotografia acabou também por adquirir o *status* de arte e por modificar o próprio pensamento humano, mostrando ao ser humano um mundo real e/ou irreal que ele ainda não havia visto.

> É necessário que se compreenda o papel cultural da fotografia: seu poderio de informação e desinformação, sua capacidade de emocionar

> e transformar, de denunciar e manipular. Instrumento ambíguo de conhecimento, ela exerce contínuo fascínio sobre os homens. [...] O papel cultural das imagens é decisivo, assim como são decisivas as palavras. (KOSSOY, 2007, p. 31).

Diferentemente do desenho e da pintura, que também representavam imagens, muitas vezes buscando se assemelhar o máximo possível da realidade, a fotografia foi capaz de representar a imagem tal qual se apresenta. Entretanto, como as fotos podem ser representações tanto de fatos deveras ocorrido, quanto de imagens manipuladas, há uma profundidade quando se trata de representar tais representações nas instituições de patrimônio cultural, a fim de se favorecer e promover mecanismos para recuperação destes documentos imagéticos.

> A informação registrada visualmente configura-se num sério obstáculo tanto para o pesquisador que trabalha no museu ou arquivo como ao pesquisador usuário que freqüenta essas instituições. O problema reside justamente na sua resistência em aceitar, analisar e interpretar a informação quando esta não é transmitida segundo um sistema codificado de signos em conformidade com os cânones tradicionais da comunicação escrita. (KOSSOY, 2009, p. 30).

Acostumados a lidar com documentos verbais, os bibliotecários têm um grande desafio ao lidar com fotografias: representar e recuperar documentos não verbais através de palavras. A essa problemática se liga a questão da tenuidade existente entre a representação do fato e o fato em si.

> Se, por um instante, durante a gravação da imagem, houve uma conexão com o fato real, no instante seguinte, e para sempre, o que se tem é o assunto representado; o fato se dilui no instante em que é registrado: o fato é efêmero, sua memória, contudo, permanece – pela fotografia. São os documentos fotográficos que agora prevalecem; nele vemos algo que fisicamente não é tangível; é a dimensão da representação [...] (KOSSOY, 2007, p. 42).

Se a fotografia é a representação de um fato, real ou irreal, torna-se um desafio para as instituições de patrimônio cultural fazer sua representação, pois devem representar os documentos em si, não os fatos

retratados, apesar de possuírem ligações indissociáveis com os fatos: têm-se então uma dupla representação. A representação (temática e descritiva) da representação imagética deve ser capaz de ligar os documentos aos fatos e aos usuários.

> Uma única fotografia e dois tempos: o tempo da criação, o da primeira realidade, instante único da tomada do registro no passado, num determinado lugar e época, quando ocorre a gênese da fotografia; e o tempo da representação, o da segunda realidade, onde o elo imagético, codificado formal e culturalmente, persiste em sua trajetória na longa duração. O efêmero e o perpétuo, portanto. (KOSSOY, 2007, p. 133).

A esses dois tempos poderíamos então acrescentar um terceiro tempo: o da representação do documento fotográfico, que deve permitir ligar o primeiro tempo ao segundo, o efêmero ao perpétuo, de modo a garantir a recuperação. Esse terceiro tempo não é capaz de captar nem o instante fotografado, nem o da segunda realidade representada na imagem, mas deve ser capaz de criar um elo entre esses e o usuário, por meio de um processo comunicativo entre tais documentos.

Nas bibliotecas, instituições de patrimônio cultural estudadas nesta pesquisa, a incorporação de acervos fotográficos tem exigido esforços para o tratamento de suportes e conteúdos diferenciados. Dessa forma, a presente pesquisa busca compreender os processos que envolvem o tratamento de acervos fotográficos em bibliotecas para proceder a seleção, o tratamento, a organização física, a organização lógica, o acesso e a disseminação.

Análise de fotografias: entre o presente e o ausente

Analisar documentos fotográficos não é tarefa fácil, pois há mais sutilezas em uma imagem do que o olhar pode identificar, principalmente à primeira vista. Aos bibliotecários, cuja função é deixar claro aos usuários os documentos de que uma biblioteca dispõe, cabe o trabalho de promover a comunicação entre acervo e usuário. Entretanto, "A Análise Documentárias de Imagens Fotográficas tem como grande finalidade facilitar o acesso não a um maior número de imagens, mas às imagens que melhor atendam às

necessidades dos usuários." (MANINI, 2002, p. 150). Para permitir um diálogo eficiente e eficaz, deve-se prever, por um lado, que as informações visuais sejam representadas e, por outro, que sejam recuperadas; para isso, não basta descrever o item em mãos: é necessário mergulhar nas informações históricas da fotografia.

> As instituições que guardam esse tipo de documentação devem perceber que, à medida que esta se distancia da época em que foi produzida, mais difíceis as possibilidades de suas informações visuais serem resgatadas, e portanto, menos úteis serão ao conhecimento, justamente por não terem sido estudadas convenientemente desde o momento em que passaram a integrar coleções. (KOSSOY, 2009, p. 29).

De acordo com Kossoy (2009), a análise de documentos fotográficos é feita em duas etapas: *iconográfica* e *iconológica*.

A etapa iconográfica se trata de um "exame técnico- iconográfico" (KOSSOY, 2009, p. 77), feito através de uma análise dupla: da técnica, voltada à investigação da matéria e ao detalhamento e inventário do conteúdo, em nível descritivo; da iconografia, obtida pela investigação da expressão, das informações visuais (realidade interior).

> Através da imagem iconográfica buscamos detectar seus ELEMENTOS CONSTITUTIVOS (fotógrafo, assunto, tecnologia) e suas COORDENADAS DE SITUAÇÃO (espaço, tempo) [...] a partir de indicadores constantes nas imagens fotográficas: a pesquisa extensiva acerca de *quem*, *que*, *como*, *quando* e *onde*, de forma a individualizar cada documento. (KOSSOY, 2007, p. 47, grifos do autor).

A análise iconográfica se liga ao estudo da fotografia enquanto objeto, (partindo de observações de materiais empregados, tecnologias utilizadas, etc.) e da expressão constitutiva da foto (como imagem, enquadramentos, etc.).

> Em seu conteúdo, uma única imagem reúne uma série de elementos icônicos que fornecem informações para diferentes áreas do conhecimento. Esses elementos acham-se *formal* e *culturalmente* codificados na imagem, sendo tais codificações inerentes à representação fotográfica, à sua estética particular. (KOSSOY, 2007, p. 48, grifos do autor).

Cada um dos objetos e pessoas presentes na cena possui um sentido enquanto ícone, que também devem ser descritos partindo de suas codificações formais e culturais, para que não se perca o *status* iconográfico.

A etapa iconológica parte do contexto de produção, a fim de revelar as situações que se ligam à fotografia: elementos presentes na expressão fotográfica, mas ausentes na imagem (realidade exterior), que se liga tanto ao fato registrado quanto ao responsável pelo registro, pois uma fotografia não é apenas a reprodução de uma cena por intermédio da gravação de um jogo de luz, mas a leitura de uma pessoa que escolheu representar de tal forma certo contexto. "A fotografia é, pois, um duplo testemunho: por aquilo que ela nos mostra na cena passada, irreversível, ali congelada fragmentariamente, e por aquilo que nos informa acerca de seu autor." (KOSSOY, 2009, p. 50).

Essas duas etapas de investigação são interdisciplinares e não possuem uma linha divisória muito delimitada, pois o estudo iconográfico pode perpassar o iconológico e vice-versa. Essas vertentes de estudo se ligam ao que dentro da Ciência da Informação é tratado como conteúdo e suporte: elementos constitutivos do documento.

> Considera-se que um *documento* conste de dois componentes: o *conteúdo* informativo e o *suporte* no qual esse se consigna. Ambos podem apresentar uma grande variedade e ambos são ser [sic] igualmente importantes como parte da *memória*. (UNESCO, 2002, p. 11, grifos do autor).

As especificidades de conteúdo e suporte exigem medidas próprias para o tratamento do acervo fotográfico, como visto a seguir.

A fotografia e a biblioteca: o suporte

As fotografias representam a história imagética de nossa sociedade; são, portanto, documentos dotados de valores intrínsecos e extrínsecos, tão importantes para a memória quanto os documentos verbais. As bibliotecas, sejam especializadas nesse gênero documental ou não, têm a responsabilidade de preservá-lo, bem como garantir o acesso a eles por meio de tratamento documental adequado para este fim.

> A crescente utilização e consequente valorização dos documentos iconográficos e mais especificamente dos documentos fotográficos, no campo da pesquisa histórica, vem contribuindo de maneira decisiva para o desenvolvimento de um processo de maior conscientização das bibliotecas e arquivos quanto à especificidade deste gênero documental. (ABREU, 1999, p. 8).

As especificidades exigidas por um acervo fotográfico são inúmeras, pois esses demandam conhecimento técnico e políticas muito bem estabelecidas de preservação e acesso. Fotografias são materiais frágeis, de fácil deterioração; necessitam, no mínimo, de ambiente controlado – temperatura entre 15° C e 18° C e umidade relativa do ar entre 30% e 50% (FILIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002, p. 50).

As diferenças entre conteúdo e suporte são responsáveis pela grande diversidade de tipos documentais, o que impacta diretamente a política de preservação, o processamento técnico e a recuperação. Pode-se dividir historicamente a fotografia em grandes períodos (PAVÃO, 1997), como visto no quadro 1:

Período	**Técnica predominante**
1839 a 1855	Daguerreotipia
1855 a 1880	Negativos em vidro (colódio úmido e provas de albumina)
1880 a 1910	Negativos em vidro (gelatina e brometo de prata) e provas em papel direto (gelatina ou colódio)
1910 a 1970	Negativos em película e provas em papel de revelação
1970 até hoje	Fotografia a cor cromógena

Quadro 1: divisão histórica das principais técnicas fotográficas.
Fonte: Pavão (1997).

Tal divisão possui apenas um caráter didático e ilustrativo, pois há sobreposição de técnicas no período, uma vez que o surgimento de novos materiais não suplantou imediatamente os outros já existentes. As diferentes técnicas fotográficas se utilizavam de materiais distintos, sujeitos à deterioração intrínseca (degradação natural do próprio material) e externa (ocasionada por elementos não pertencentes ao suporte, como fungos, umidade, etc.), próprias de cada um.

Também existem inúmeros formatos fotográficos, que exigem que o mobiliário seja pensado como aliado da conservação, tanto no que diz respeito às dimensões, quanto ao material empregado.

Antes de abordar as diretrizes organizacionais, faz-se necessário diferenciar as medidas de intervenção em acervos:

- Preservação: Termo mais amplo que designa as medidas tomadas para prevenção de danos através do controle do ambiente; ações diretas sobre o documento para melhoria de sua integridade física; reprodução do item em suporte permanente (HAZEN et al., 2001).
- Conservação: ações de prevenção de danos ao documento original, por intermédio de mínimas intervenções (UNESCO, 2002, p. 15).
- Reparo: intervenção para interromper uma deterioração já instalada no documento, a fim de melhorar sua conservação física, considerando-se rigorosos critérios éticos e técnicos (CIANFLONE; MOI, 2000, p. 33).
- Restauração: objetiva estabilizar ou reverter danos físicos e/ou químicos, de modo a não afetar a integridade e o valor histórico do documento (CIANFLONE; MOI, 2000, p.12).

A política de preservação de um acervo fotográfico, apesar de suas particularidades, precisa estar em consonância com as diretrizes gerais da instituição. Como as fotografias, muitas vezes, coexistem com outros suportes variados – como livros, mapas, periódicos, etc. – seu tratamento e acesso não podem subjugar o restante do acervo, e, tampouco, ser lesado por ele.

> Assim, para que as coleções fotográficas tenham um perfil de formação e crescimento bem definido e possam ser exploradas de forma eficiente, é preciso que a curadoria insira seu tratamento em uma ampla rede solidária de atividades institucionais. (FILIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002, p. 13).

De acordo com Pavão (2004, p. 8), há pontos essenciais para a conservação de uma coleção fotográfica: observação e descrição; controle de ambiente; organização; acondicionamento; controle das condições de uso; cópia e duplicação; reparação de peças danificadas; e formação de técnicos. Entende-se que tais aspectos devam estar previstos nos documentos

constitutivos da política de preservação de acervo fotográficos, a fim de darem apoio à organização física do acervo.

A fotografia e a biblioteca: o conteúdo

As peculiaridades exigidas pelas fotografias são muitas, mas não são as únicas, pois o conteúdo também suscita uma abordagem de análise diferente da destinada aos documentos textuais quanto à representação temática.

A fotografia está embutida de uma dimensão simbólica que perpassa a mera descrição dos elementos fotografados. Para proceder à análise documentária, deve ser levado em consideração um conteúdo tácito:

> A fotografia é inclassificável porque não há qualquer razão para *marcar* tal ou tal de suas ocorrências; ela gostaria, talvez, de se fazer tão gorda, tão segura, tão nobre quanto um signo, o que lhe permitiria ter acesso à dignidade de uma língua; mas para que haja signo, é preciso que haja marca; privadas de um princípio de marcação, as fotos são signos que não prosperam bem, que *coalham*, como leite. Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos. (BARTHES, 1984, p. 16).

Se não vemos a foto, ou seja, aquilo que *está nela*, mas é invisível, de que forma pode ser descrita, classificada, indexada e representada?

Para analisar e descrever o conteúdo de uma fotografia, o bibliotecário não pode se ater apenas aos itens fotografados ou ao momento "congelado". É necessário que haja uma análise do conteúdo informacional – o quê é mostrado – e da expressão fotográfica – o como é mostrado (LACERDA, 1993, p. 47 apud SMIT, 1996, p. 34). O conteúdo informacional diz respeito ao referente representado na fotografia, enquanto a expressão fotográfica liga-se ao modo de captura da imagem (enquadramento, focagem, distância focal, utilização de filtros, número f[1],

[1] Número f ou f-stop: representação numérica do tamanho da abertura do diafragma da câmera. Quanto menor a abertura do diafragma, menor a quantidade de luz que entra por ele, sendo maior o número f, e vice-versa (à semelhança do olho humano). Quanto maior o número f, ou seja, quanto menos luz entrar pelo diafragma, maior será também a profundidade de campo. Isso acarreta mudanças na focagem dos elementos que estão distantes do objeto focado, ou seja, quanto menor a profundidade de campo, mais desfocados ficarão os elementos distantes do objeto focado.

etc.); ambos devem ser somados para representar não o momento congelado, mas a dimensão simbólica surgida através do "descongelamento".

A dimensão expressiva ficará negligenciada se o bibliotecário não tiver conhecimento técnico, uma vez que o modo de captura é crucial para a formação simbólica da imagem. Por exemplo: duas fotografias com referente, enquadramento, distância focal e focagem iguais, mas com números f distintos resultam em expressões diferentes, pois só a mudança da profundidade de campo já basta para destacar ou encobrir um elemento que compõe a foto.

> Portanto, decifrar o que se esconde por trás do visível (e do fotografável) continua sendo um desafio para os cientistas que se documentam com expressões visuais da realidade social. Um desafio, sobretudo, de natureza metodológica. Talvez as coisas fiquem um pouco mais fáceis se pudermos lidar com documentação visual, especialmente com a fotografia, enquanto compreensão imaginária da sociedade, e abrirmos mão, de vez, da ilusão de ter na fotografia um documento socialmente realista e objetivo. (MARTINS, 2008, p. 65).

A representação descritiva de documentos fotográficos também possui suas particularidades e é de fundamental importância para permitir a recuperação do documento e evitar que as fotos sejam manipuladas desnecessariamente. A elaboração de catálogos de acervos imagéticos deve seguir os mesmos parâmetros estabelecidos para a catalogação de outros tipos documentais, tendo em vista a filosofia da instituição.

> Quem trabalha com documentos fotográficos irá inevitavelmente se deparar com sua ambiguidade. Ao mesmo tempo em que há ali elementos a serem descritos de forma objetiva, estão também e principalmente fatos que levam à interpretação. Devido a estes fatos – sempre ter um conteúdo que se mostra e outro que exprime – a pessoa que trabalha com documentos fotográficos irá estabelecer relações entre sua cultura e o que a imagem mostra. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 55).

Para a descrição da fotografia, é necessário que se "descongele" a imagem, a fim de identificar o conteúdo que não está presente apenas nos elementos que constituem a imagem, ou seja, a iconografia, mas também a realidade exterior, ou iconologia.

> Toda fotografia resulta de um processo de criação; ao longo desse processo, a imagem é elaborada, construída técnica, cultural, estética e ideologicamente. Trata-se de um sistema que deve ser desmontado para compreendermos como se dá essa elaboração, como, enfim, seus elementos constituintes se articulam. (KOSSOY, 2007, p. 32).

Essa desmontagem é essencial para que o conteúdo seja representado: desmonta-se a imagem para levantar os elementos que vão representar essa fotografia temática e descritivamente. Para isso, é necessário identificar vários detalhes sobre o item, sendo que o passo inicial é realizar o inventário, cuja função é fazer uma primeira descrição (ALBUQUERQUE, 2006, p. 154).

Durante a elaboração do registro catalográfico, detalhes do conteúdo e do suporte documental, que foram desmontados para permitir a análise da fotografia, são montados verbalmente.

> Uma fotografia se mostra por inteiro, o profissional que a está descrevendo vai montando essa foto de forma verbal, mostrando seus detalhes um a um, combinando todos até que se tenha uma imagem única formada por motivos. Há também uma segunda descrição, a impressão pessoal [...] onde, facilmente se cai na subjetividade, pois a área em que desenvolvemos nossa pesquisa é vulnerável a isso. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 62).

A descrição da fotografia pode partir das análises iconográfica e iconológica, para que a elaboração do registro catalográfico não se fundamente apenas em impressões pessoais, ao contrário, tenha um embasamento teórico que permita o estudo da expressão fotográfica.

Além de descrever o item, o registro pode permitir que esse se ligue a outros itens de outros acervos. Por exemplo: pode possibilitar que uma fotografia de um determinado fotógrafo leve a um livro dele ou à sua biografia.

A utilização de catálogos informatizados é uma alternativa que possibilita uma busca mais refinada por parte do usuário. O uso de formatos que promovam o intercâmbio de registros bibliográficos, como o MARC 21, também pode permitir que o trabalho de descrição seja cooperativo.

> O sistema MARC 21 uniformizou os métodos de as instituições organizarem suas informações bibliográficas, pois evita que o trabalho seja repetido e permite que haja um compartilhamento dos dados bibliográficos, confiável e previsível. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 109).

Entretanto, como em geral as fotografias são itens únicos, o compartilhamento de dados bibliográficos pode não ser viável dentro de acervos fotográficos.

Tratamento de acervos fotográficos: aspectos metodológicos

É emergente discutir as questões referentes à metodologia utilizada no tratamento de acervos fotográficos, cujos valores intrínseco e extrínseco reportam ao seu valor enquanto patrimônio cultural. A importância da fotografia como parte da memória é amplamente reconhecida e divulgada, entretanto, isso não garante uma efetiva preservação, pois

> [...] o fato é que nossas instituições de memória acumulam um considerável patrimônio de imagens fotográficas em suportes convencionais que, em grande parte, não está guardado em condições ideais (preservação) nem oferece as facilidades de recuperação (acesso) almejadas por nossos pesquisadores. (ABREU, 1999, p. 8).

Portanto, buscou-se fazer neste trabalho um mapeamento do tratamento de acervo fotográficos utilizado por diversas bibliotecas, como forma de explorar as variáveis engendradas frente a processos, profissionais e contextos.

O estudo teve um caráter, por certo lado quantitativo, quando do levantamento de dados estatísticos, e, por outro, qualitativo, pela análise de tais dados como forma de problematização. Assim, considerou-se como melhor abordagem a pesquisa quali-quantitativa, pois essa "[...] pode ser utilizada para explorar melhor as questões pouco estruturadas, os territórios ainda não mapeados, os horizontes inexplorados, problemas que envolvem atores, contextos e processos." (ENSSLIN, 2008).

Foram elaboradas 49 questões com respostas fechadas, formuladas com base na literatura específica da área e alicerçadas em pesquisas, manuais

e normas para o tratamento de fotografias. Dentre o rol de questões formuladas, foram selecionadas 20 questões para serem respondidas obrigatoriamente, cujo critério de seleção foi criar uma amostragem que fosse capaz de fazer um panorama do tratamento despendido às fotografias dentro da biblioteca da seleção à disseminação.

Através de pesquisas em catálogos online de bibliotecas diversas e contato pessoal com bibliotecários, foram levantados os nomes de trinta instituições que possuíam acervos fotográficos. Os formulários *online* foram enviados via *e-mail* às bibliotecas, sendo utilizada a ferramenta Google Docs (www.docs.google.com). No intervalo de tempo de um mês, 10 instituições haviam respondido a pesquisa, o que corresponde a 33% de retorno de respostas. Não foram consideradas as instituições particularmente, mas o conjunto de instituições como um *corpus*. A manipulação dos dados quantitativos permitiu a exploração inicial, possibilitando identificar atores, processos e contextos. A quantificação *a posteriori* dos dados favoreceu o enredamento das variáveis, que propiciará a análise qualitativa.

Para melhor análise dos resultados, os dados foram subdivididos em categorias que aproximassem os temas de discussão, não sendo seguida a mesma ordem das questões apresentada no formulário: caracterização das instituições, análise e documentação inicial da fotografia; acondicionamento; preservação e medidas em situações de emergências; e representação da fotografia.

Caracterização geral das instituições estudadas

Quanto ao perfil das instituições, questão de resposta obrigatória, 60% das respondentes são públicas e 40% privadas, sendo: 4 bibliotecas universitárias, 1 escolar, 1 especializada e 4 se enquadram no perfil "outro", não sendo possível identificá-las.

Para se compreender de que modo se forma o acervo fotográfico dessas instituições, foi questionada a forma de seleção de documentos. Dentre os 80% de respostas a essa questão, a maioria, ou seja, 62,5% afirmaram que não há seleção desse material para compor o acervo. Entre as demais respondentes, 25% utilizam bibliografia da área e 12,5% levam

em consideração o usuário para selecionar suas fotos. Isso reforça a ideia de que a maior parte das bibliotecas não planeja criar o acervo fotográfico.

A modalidade de aquisição mais comum é por acumulação: dentre 80% de bibliotecas respondentes, 62,5% adquirem fotos por acumulação. As aquisições por compra, depósito e doação foram marcadas por 10%, sendo que nenhuma realiza aquisição por permuta (a questão permitia escolher mais de uma alternativa, uma vez que não há apenas uma forma de aquisição de documentos).

Quanto à ampliação do acervo, 30% das instituições não preveem maneiras de preparar o espaço físico para o aumento de volume de documentos fotográficos, 30% preveem e 40% não responderam.

Quanto à composição da equipe de trabalho, questão de resposta obrigatória, 90% das bibliotecas contavam com bibliotecários; 20% possuíam arquivistas; 50% tinham demais funcionários e nenhuma possuía museólogos, restauradores ou historiadores na equipe. Isso revela que o trabalho junto ao acervo fotográfico é de responsabilidade de bibliotecários, o que atenta para a importância de sua formação contínua.

Análise e documentação inicial de documentos fotográficos

O inventário é um passo inicial para o trabalho de descrição, conservação e representação do documento fotográfico. Primeiramente, pode-se fazer um pré-inventário, a fim de realizar uma primeira análise, ainda superficial, para tomar contato com aspectos básicos daquela fotografia em específico e criar um plano de intervenção para ela. Depois, faz-se o inventário propriamente dito, em que:

> as peças são examinadas individual e minuciosamente. Na ficha de inventário as peças são descritas, individualmente ou em grupos. Deve ser indicado o formato, o processo fotográfico, a embalagem existente, as formas de deterioração – incluindo extensão e localização -, os tratamentos necessários e a localização no arquivo. É atribuído um número a cada peça. Podem ser feitas, nesta fase, a limpeza, numeração e acondicionamento em novas embalagens. (PAVÃO, 2004, p. 8).

Observou-se que 60% das instituições fazem inventário; apesar de representar a maioria, a porcentagem de instituições que não realizam essa atividade pode ser considerada grande (40%), tendo em vista a importância dessa documentação. Dentre as instituições estudadas, 60% possuem o histórico da foto, e 40% não, resultado igual ao obtido em relação ao inventário, o que sugere que as atividades de confecção do inventário e da descrição do histórico estão ligadas.

Os suportes que aparecem com mais frequência são as revelações em cores e coloridas, que estão presentes em 60% das instituições. Chama a atenção o fato de que todas as instituições têm ampliações convencionais (em papel fotográfico), mas não possuem negativos, o que indica que as imagens originais, ou seja, aquelas que foram gravadas (exposições) nos negativos de acetato não assumem a devida importância. É a partir do negativo, suporte em que foi originalmente feita a exposição (gravação da imagem), que se fazem as ampliações (cópias). Isso indica que as instituições, que em sua maioria adquirem fotos por acumulação, não guardam ou recebem os negativos (ou não possuem conhecimento sobre a importância desse suporte, ou não têm condições de guardá-los). Uma pesquisa mais aprofundada sobre essa problemática mostra-se necessária, a fim de entender se e como são preservados os negativos e qual o tratamento despendido a eles pelas bibliotecas.

Acondicionamento

Das instituições estudadas, 70% possuem outros tipos de documentos no acervo (livros, mapas, etc.) e 30% revelaram possuir apenas fotografias. Quanto ao local de armazenamento, 70% acondicionam as fotos em local separado do restante do acervo e 30%, juntamente aos demais documentos.

Para o acondicionamento, são levados em consideração, na maioria dos casos, o estado de conservação, o valor histórico do documento e suas dimensões, ambos citados por 60% das bibliotecas, como pode ser visto no quadro 2. O processo fotográfico, ou seja, a técnica empregada na fotografia é considerado por 40% das instituições.

Elementos considerados	Bibliotecas (%)*
Estado de conservação	**60%**
Dimensões	**60%**
Valor histórico	**60%**
Processo fotográfico (técnica)	**40%**
Volume do acervo	**30%**
Valor financeiro	**10%**
Valor de raridade	**10%**

Quadro 2: Elementos levados em consideração para realizar o acondicionamento.
*As pessoas puderam marcar mais de uma caixa de seleção, então a soma das percentagens ultrapassa 100%.

A separação por tipo de suporte é feita por metade das instituições. As embalagens utilizadas são, em geral, compradas (50%). Apenas 10% das instituições fabricam as próprias embalagens para acondicionar as fotos; 40% das bibliotecas não responderam à questão. A maioria das embalagens é disposta horizontalmente em 40% das bibliotecas pesquisadas, e verticalmente em 20%; sendo 40% das bibliotecas não responderam.

Quanto às embalagens plásticas, 10% das bibliotecas não têm conhecimento sobre o tipo de polímero utilizado, 20% utilizam as confeccionadas de poliéster, 20%, as de polipropileno e 50% não responderam. As feitas de polietileno de alta densidade e de cloreto polivinílico (PVC) não são utilizadas. A literatura indica a utilização de poliéster, polietileno de alta densidade e polipropileno (FILIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002, p. 46). As de PVC não são recomendadas, pois podem se deteriorar com mais facilidade.

Em relação às embalagens de papel, 30% das instituições utilizam papel com controle de acidez (mais indicadas para o acondicionamento de fotos), 20% não souberam dizer e 50% não responderam.

É utilizado mobiliário de aço para acondicionamento em 50% das instituições, sendo que 10% utilizam móveis confeccionados de outros tipos de materiais e 40% das bibliotecas não responderam. O aço é o mais indicado para o acondicionamento, sendo a madeira desaconselhada (FILIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002; ABREU, 1999).

Quanto às normas técnicas[2] para guarda de fotografias, estas são conhecidas por 40%, e desconhecidas por 20%.

Preservação e medidas em situações de emergências

Das bibliotecas estudadas, 50% possuem pessoal especializado em conservação, reparo ou restauro e 40% possuem programa de manutenção. A preservação preventiva é feita em apenas 20%. Apenas 10% das bibliotecas fazem intervenções de preservação constantes, 20% preveem a preservação por meio de projetos, e 30%, apenas quando se verifica a necessidade; as demais (40%) não responderam a essa questão, o que sugere que as bibliotecas agem apenas depois que algum problema já se instalou. Podem ser muitos os fatores que contribuem para isso, como falta de mão-de-obra, recursos financeiros escassos, pouco conhecimento técnico, etc.

Quanto ao controle do ambiente, medida fundamental para a preservação de materiais fotográficos, 70% das instituições não possuem nenhum dos itens indicados como ideais, como visto no quadro 3 (ABREU, 1999; BARUKI; COURY, 2004; FILIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002).

Item	Bibliotecas (%)*
Controle de luminosidade	10%
Controle de temperatura	30%
Controle de umidade relativa do ar	30%
Filtragem do ar	10%
Portas e janelas isoladas	10%
Construção com materiais não combustíveis	10%
Lâmpadas com baixa incidência de raios UV	10%
Nenhum dos anteriores	70%

Quadro 3: Itens de controle de ambiente constantes no local do acervo.

*As pessoas puderam marcar mais de uma caixa de seleção, então a soma das percentagens ultrapassa 100%.

[2] Normas recomendadas: Processed Safety Photographic Film - Storage, ANSI IT 9.11 / ISO18911 / Photographic Processed Films, Plates, and Papers - Filing Enclosures and Storage Containers, ANSI IT 9.2 / ISO 18902 / Silver-Gelatin Type - Specifications for Stability, ANSI IT 9.1/ISO 18901 / Photographic Activity test, ANSI IT -.16/ISO 18916. Fonte: Filippi, Lima e Carvalho (2002, p. 45).

O tratamento de preservação (reparo e restauro) costuma ser feito em uma sala separada do acervo, mas improvisada, em 30% das instituições, sendo que 20% destas realizam as intervenções junto do próprio acervo. Apenas 10% possuem laboratório equipado; 40% não responderam.

Os agentes deterioradores mais comuns são os fungos, citados por 30% das bibliotecas, seguidos de bactérias, citados por 20%. A ocorrência de agentes biológicos (insetos, roedores, etc.) foi citada por 10% das instituições. A investigação sobre os tipos de agentes deterioradores não é realizada por 10% das bibliotecas, 10% responderam não saber qual deterioração ocorre e 40% não responderam.[3]

A literatura aconselha o uso da ficha de conservação, que deve ser feita durante a etapa de diagnóstico do estado de conservação do documento fotográfico.

> Essa ficha deve registrar o processo em questão, se negativo/positivo, se preto e branco ou em cores, a data, a dimensão, as condições de acondicionamento e embalagem, as características de deterioração encontradas e todas as informações pertinentes que sirvam de guia para uma melhor elaboração do planejamento do trabalho de conservação e que eventualmente remetam à ficha catalográfica. (FILIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002, p. 42).

Dentre o total de bibliotecas pesquisadas, apenas 20% utilizam a ficha de conservação e 80% não; essa medida pode impactar a elaboração da ficha catalográfica, pois alguns detalhes físicos investigados nessa etapa podem constar da descrição do item. Além disso, a ficha de conservação é uma documentação importante para acompanhar e as deteriorações sofridas pela foto ao longo de sua permanência na instituição.

As medidas de preservação são importantes para garantir a conservação do documento, evitando o máximo possível que esse se deteriore. A utilização de recursos sofisticados, como controle de temperatura e umidade, por exemplo, vai depender da instituição. Entretanto, medidas simples podem ser tomadas, conforme as condições apresentadas.

> Qualquer que seja o nível de especialização da equipe envolvida e do compromisso, algum esforço sempre poderá ser feito para a melhoria

[3] A essa questão era possível marcar mais de uma alternativa, o que faz com que a soma ultrapasse 100%.

> das áreas de armazenamento, dos materiais de acondicionamento ou das práticas de manuseio dentro de qualquer instituição. (MUSTARDO; KENNEDY, 2004, p. 19).

Em casos de emergência, há previsão de procedimentos em 20% das bibliotecas pesquisadas, sendo que 40% não fazem a previsão e 60% não responderam, o que indica que o acervo pode estar mais suscetível quando da ocorrência de acidentes. Em relação à segurança, os itens mais comuns são extintor de incêndio, citado por 80% das bibliotecas, e detector de fumaça, presente em 50%, como pode ser visto no quadro 4.

Item	Bibliotecas (%)*
Seguro contra acidentes/roubo	10%
Gerador de eletricidade	10%
Alarme anti-furto	30%
Detector de fumaça	50%
Extintor de incêndio	80%
Lanternas em cada uma das salas	10%
Rádio para comunicação	-
Lista de prioridades de resgate	-
Lista com telefones para caso de emergência	30%

Quadro 4: Itens de segurança para o acervo/prédio.

*As pessoas puderam marcar mais de uma caixa de seleção, então a soma das percentagens ultrapassa 100%.

Em geral, percebeu-se que a segurança não assume caráter prioritário nas bibliotecas; tais itens poderiam ser ampliados adotando-se medidas simples e baratas, como a compra de lanternas, elaboração de listas com prioridades de resgate, planilhas com telefones de pessoal para agir em cada caso de emergência e mapeamento de ações para o socorro do acervo.

> É doloroso constatar que o quadro funcional de instituições culturais muitas vezes só toma conhecimento das vantagens da prevenção de emergências depois de sofridas experiências, mas não há porque permitir que estas acabem sempre em calamidades. De fato, na maioria dos casos, os riscos podem ser reduzidos ou totalmente afastados por um programa abrangente e sistemático de prevenção. (OGDEN, 2001, p. 7).

A representação da fotografia

O Código de Catalogação Anglo Americano (2004, p. 8-5), em seu capítulo 8, apresentada as regras para descrição de Materiais Gráficos e recomenda, na regra 8.1F1, a transcrição de indicações de responsabilidade referentes a pessoas ou entidades que tenham ajudado na criação ou produção do documento.

> O campo *autoria* pode ser desdobrado em outros como *nome artístico* (o nome do fotógrafo tal como se apresenta na peça fotográfica em questão, podendo conter, portanto, abreviaturas, marcas com iniciais ou pseudônimos) e *agente* (nome do estúdio). (FILIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002, p. 55, grifos do autor).

Dentre as bibliotecas estudadas, 40% não levam em consideração a indicação dessas responsabilidades, 10% indicam o nome do agente e/ou estúdio e outros 10%, o nome do produtor, e 40% não responderam à questão. O nome artístico do fotógrafo é levado em consideração por 20% das instituições.

A técnica da fotografia não é considerada pela maioria das instituições (60%) para fazer a representação temática, sendo que 40% a considera. Conclui-se que a representação temática de documentos fotográficos gira em torno da identificação de elementos presentes na imagem, ficando carente a descrição do conteúdo informacional.

Apesar de 40% das instituições considerarem a técnica fotográfica, apenas 30% possuem profissionais com conhecimentos dessas técnicas, o que revelou uma discrepância entre as respostas das duas questões: ou é menor o número de bibliotecas que realmente levam em conta a técnica fotográfica ou ocorre a análise da técnica sem haver esse conhecimento.

Além da descrição do conteúdo informacional, estão previstas também descrição de dados que permitam documentar a "história da vida" da fotografia, são dados levantados no inventário e que também vão fazer parte do catálogo.

> Pensando em uma ficha catalográfica abrangente, certas categorias de informações são imprescindíveis: dados de identificação do documento e de sua produção, dados técnicos relativos ao suporte, dados administrativos referentes à patrimoniação do documento, e, por fim,

> dados relativos à produção e à difusão do conhecimento envolvendo o documento em questão. (FILIPPI; LIMA; CARVALHO,2002, p. 54).

Os dados para identificação do documento e de sua produção foram citados por 90% das bibliotecas, como pode ser visto no quadro 5.

Dados	**Bibliotecas (%)***
Para identificação do documento e de sua produção	90%
Técnicos relativos ao suporte	30%
Sobre a produção e a difusão do conhecimento	30%
Administrativos referentes à patrimoniação	10%

Quadro 5: Dados constantes do registro catalográfico.
*As pessoas puderam marcar mais de uma caixa de seleção, então a soma das percentagens ultrapassa 100%.

Foi perguntado às bibliotecas sobre algumas informações que podem vir descritas na área de notas do registro catalográfico; a informação mais usualmente descrita é referente às características físicas, citada por 70%.

> A descrição de documentos fotográficos nos códigos de catalogação dá grande ênfase à descrição física, que trata de indicar o suporte, qual foi o procedimento técnico empregado, estado físico do documento [...] (ALBUQUERQUE, 2006, p. 126).

Sendo assim, é previsível que os detalhes físicos estejam presentes no registro catalográfico da maioria das bibliotecas.

O histórico da circulação da fotografia também é uma informação que pode ser descrita em notas, o que auxilia na recuperação do item, pois facilita a recuperação pelo usuário, que pode, eventualmente, ter visto a foto em uma exposição, livro, jornal, etc.

> A *circulação* é um campo semelhante ao *histórico* e nos informa sobre a vida da peça fotográfica após a sua entrada na instituição de guarda. Aqui pode estar indicado todo tipo de uso como participação em exposições, catálogos, inventários [...] espelha a notoriedade e a versatilidade nas formas de exploração científica e cultural do documento. (FILIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002, p. 58).

Apenas 30 % das instituições mantêm esse controle sobre a circulação, indicando que há pouco controle sobre a vida da peça, além da perda da exploração científica e cultural do documento.

Na área de notas, as descrições mais usuais se referem a: características físicas (70%), doadores, fontes e proprietários anteriores (50%), estado de conservação (40%) e resumo (40%), como visto no quadro 6.

Descrição	**Bibliotecas (%)***
Características físicas	70%
Doador, fontes e proprietários anteriores	50%
Estado de conservação	40%
Resumo	40%
Intervenções sofridas	30%
Recomendações	30%
Histórico de circulação da fotografia	30%
Outros formatos existentes da mesma fotografia	20%
Notas relativas à fotografia original	20%
Modalidades de aquisição (por parte do usuário)	10%
Outras	50%

Quadro 6: Informações descritas no registro catalográfico em área de notas.
*As pessoas puderam marcar mais de uma caixa de seleção, então a soma das percentagens ultrapassa 100%.

O registro catalográfico permite articular a fotografia a outros documentos em 70% instituições, sendo que isso não acontece em 30%. Essa articulação é importante para possibilitar que o usuário recupere também outros documentos relacionados.

A maioria das instituições não faz o controle sobre os responsáveis pelas alterações de informações: 60% não documentam os nomes dos profissionais que alteram o registro catalográfico; 40% sim.

Quanto à automatização, 20% possuem catálogo automatizado e 80% não; desses, 70% não utilizam o formato MARC. Como, geralmente, não existem duplicatas de fotografias em outras instituições, o formato MARC pode agregar pouca ou nenhuma vantagem a esse acervo.

Considerações finais

A aplicação do formulário de pesquisa mostrou-se eficiente para o mapeamento das metodologias empregadas no tratamento de acervos fotográficos em bibliotecas.

O estudo indicou que as instituições estudadas adotam metodologias diferentes, adaptadas às necessidades de cada acervo. A análise dos dados sugeriu que as instituições, geralmente, não possuem objetivos traçados exclusivamente para os acervos fotográficos, ou que estes não estão bem delimitados e claros. De um modo geral, percebeu-se que os processos e procedimentos são adotados depois que uma necessidade se instale, não havendo previsão para a adoção ou melhoria de metodologias.

Como a formação do acervo fotográfico costuma ser feita através de acumulação, pois a maioria das instituições não faz seleção, não planejou criar o acervo fotográfico e não possui política de seleção para fotografias, a pesquisa sugeriu que há possíveis impactos negativos em todo o processo de tratamento.

A escassez de medidas referentes à preservação preventiva indica que esse item precisa receber mais importância por parte das instituições, bem como os itens de segurança, uma vez que agir apenas após a deterioração pode ser tarde demais para reparar ou restaurar o documento.

Percebeu-se que é dada grande atenção à elaboração do registro catalográfico, o que sugeriu que os processos mais usuais da Biblioteconomia, estão sendo mais bem contemplados, pois já estão bem estabelecidos no tratamento de outros documentos. Entretanto, os dados mais apreciados na elaboração do registro catalográfico são os referentes à identificação do documento e à descrição física, justamente os mais enfatizados pelo AACR2.

Chamou a atenção o número de bibliotecas que fazem a articulação entre a fotografia a outros documentos relacionados (70%), pois isso indica que há a preocupação em ampliar as possibilidades de recuperação de imagens fotográficas pelos usuários. Entretanto, também chama a atenção que a maioria das instituições não considera a expressão fotográfica para representar o documento, o que indica que a representação temática de fotografias ainda é carente de práticas e pesquisas que permitam não somente indexar "o quê é mostrado", mas também "o como é mostrado".

Apesar das dificuldades identificadas para a formação, desenvolvimento e, principalmente, manutenção dos acervos fotográficos, notou-se o grande esforço dos profissionais bibliotecários em garantir a preservação e o acesso aos documentos fotográficos, tendo em vista as condições e contextos de trabalho de cada instituição.

Até o momento, entende-se que a pesquisa apresenta uma contribuição inicial para o estudo das metodologias para o tratamento de acervos fotográficos em bibliotecas. O presente estudo suscitou dados e alguns questionamentos iniciais que poderão dar suporte a futuras pesquisas na área.

Referências

ABREU, A. L. *Acondicionamento e guarda de acervos fotográficos*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1999. 191 p.

ALBUQUERQUE, A. C. *Catalogação e descrição de documentos fotográficos*: uma aproximação comparativa dos códigos AACR2 e ISAD (G). 2006. 188 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2006.

BARTHES, R. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185 p.

BARUKI, S.; COURY, N. Treinamento em conservação fotográfica: a orientação do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte. In: FUNARTE. *Cadernos técnicos de conservação fotográfica*. 3. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. v. 1, p. 1-7.

CIANFLONE, N. C.; MOI, C. *Como fazer conservação preventiva em arquivos e bibliotecas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. (Projeto como fazer, 5). 70 p.

CÓDIGO de catalogação anglo-americano. 2. ed. rev. 2002. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

ENSSLIN, L. O design na pesquisa quali-quantitativa em engenharia de produção – questões epistemológicas. *Produção Online,* Florianópolis, v. 8, n. 1, mar. 2008. Disponível em: <http://producaoonline.org.br/index.php/rpo/article/view/28/25>. Acesso em: 28 maio 2010.

FILIPPI, P.; LIMA, S. F. ; CARVALHO, V. C. *Como tratar coleções de fotografias*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. (Projeto como fazer, 5). 93 p.

HAZEN, D. et al. *Planejamento de preservação e gerenciamento de programas*. Tradução José Luiz Pedersoli Júnior. 2. ed. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos, 2001. 58 p.

KOSSOY, B. *Os tempos da fotografia*: o efêmero e o perpétuo. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

_____. *Fotografia & história*. 3. ed. rev. amp. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. 173 p.

MANINI, M. P. *Análise documentária de fotografias:* um referencial de leituras de imagens fotográficas para fins documentários. 2010. 226 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MARTINS, J. S. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008. 206 p.

MUSTARDO, P.; KENNEDY, N. Preservação de fotografias: métodos básicos para salvaguardar suas coleções. In: FUNARTE. *Cadernos técnicos de conservação fotográfica*. 3. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. v. 2, p. 17-27.

OGDEN, S. (Ed.). *Administração de emergências*. 2.ed. Rio de Janeiro: Projeto Concervação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos; Arquivo Nacional, 2001.

PAVÃO, L. História das técnicas fotográficas. In: _____. Conservação de colecções de fotografias. Lisboa: Dinalivro, 1997. Disponível em: <http://www.lupa.com.pt/site/index2.php?tem=176>. Acesso em: 26 abr. 2010.

_____. Conservação de fotografia: o essencial. In: FUNARTE. *Cadernos técnicos de conservação fotográfica*. 3. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. v. 3, p. 7-12.

SMIT, J. W. A representação da imagem. *INFORMARE*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 28-36, jul./dez. 1996.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004. 227 p.

UNESCO. *Diretrizes para a salvaguarda do patrimônio documental*. Elaborado para UNESCO por Ray Edmondson. Versão para português Maria Elisa Bustamante. 2002. Disponível em: <http://www.portalan.arquivonacional.gov.br/Media/Diretrizes%20para%20a%20salvaguarda%20do%20patrimônio%20documental.pdf>. Acesso em: 27 Abr. 2010. 67 p.

Capítulo VI
Aplicabilidade de vocabulário controlado na análise documental de fotografias: uma prática possível

Vera Regina Casari Boccato
Milena Polsinelli Rubi
Mariângela Spotti Lopes Fujita

> *Toda fotografia contém múltiplas significações; com efeito, ver algo em forma de fotografia é deparar-se com um objeto potencialmente fascinante* (Susan Sontag, 1981, p. 22)

1 Introdução

A representação da informação visa a "tradução" das ideias, dos pontos de vista e dos "olhares" dos produtores de conhecimento, sejam eles autores, compositores, cartazistas, pintores, escultores, fotógrafos, entre outros, a partir do uso de uma linguagem de indexação que permite a recuperação por assunto com precisão de documentos impressos, sonoros e imagéticos.

No contexto dos documentos imagéticos, a fotografia (analógica e digital) registra informações da antiguidade e da atualidade que propicia a (re)construção e a (re)leitura da história, da cultura e da educação de uma instituição, de um povo e de uma sociedade.

A fotografia tem a função de transmitir e comunicar a informação registrada e, nesse sentido, uma atenção especial deve ser dada não só à análise de conteúdo, como também à representação temática com o uso de linguagem de indexação (natural ou controlada), etapas da análise documental que possibilitam a realização de uma indexação qualitativa para a recuperação por assunto em catálogos on-line, bancos e bases de dados e demais sistemas automatizados de recuperação da informação.

Segundo Agustín Lacruz (2010, p. 88), o objetivo principal do processo de análise documental é examinar a imagem como um registro ou prova de interesse, em que a prioridade é dar conta da representação do conteúdo, ignorando outros aspectos, mas em consonância com interesses específicos de outras disciplinas - como os relativos à qualidade estética, a técnica, o estilo, o estudo das composições e as formas de arte, os aspectos sociais, jurídicos, etc. (Tradução nossa).

Diante do exposto, este capítulo tem por objetivo analisar o desempenho de vocabulário controlado para a representação temática de fotografias, a partir da análise documental de textos imagéticos elaborada e disponível na literatura científica em Ciência da Informação, no intuito de demonstrar a viabilidade do uso de uma linguagem de indexação controlada na realização desse processo documental.

2 A análise documental de textos imagéticos: a fotografia como ponto focal

A análise documental, como um dos processos do Tratamento Temático da Informação (TTI) (ao lado da classificação, da catalogação de assunto e da indexação), compreende a análise, a síntese e a representação dos conteúdos documentais impressos, sonoros e imagéticos, considerando-se a cognição do profissional indexador e do usuário inseridos em seus meios sócio-organizacionais. A análise compreende a leitura documental e a segmentação do texto com vista à identificação e seleção de conceitos. A síntese é realizada por meio da condensação documental na construção de um novo texto, a partir dos conceitos selecionados e a representação mediante a elaboração de resumos ou da "tradução" dos conceitos

selecionados com o uso de uma linguagem de indexação, quer seja natural ou controlada.

Sobre isso, a literatura científica em Ciência da Informação nos traz estudos significativos acerca da temática análise documental. O estudo de Guimarães e Salles (2010) apresenta contribuições importantes acerca das predileções teóricas da comunidade científica nacional, sinalizando a preferência dos postulados de Gardin (1973) e, consequentemente, da corrente francesa como aporte no ensino e na pesquisa em análise documental.

Na corrente francesa a análise documental arrola a análise, a síntese e a representação como operações do processo de TTI na geração de produtos documentais como a elaboração de resumos, a classificação e a indexação (GARDIN, 1973). A corrente inglesa não faz diferença entre a indexação e a análise documental (LANCASTER, 2004). Na corrente espanhola vimos a análise documental de forma (descrição física/ catalogação) e a análise documental de conteúdo (descrição de conteúdo/ indexação) (PINTO MOLINA, 1993).

Todavia e independentemente da corrente teórica seguida, a recuperação útil da informação é o foco da Ciência da Informação e, por sua vez, do processo de análise documental, seja ela praticada no suporte impresso ou eletrônico e em textos impresso, sonoro e imagético, respeitando-se as características e as especificidades que cada tipologia documental possui.

Particularizando o documento fotográfico, Boccato e Fujita (2006) elaboraram uma síntese bibliográfica a partir das leituras realizadas na literatura científica nas áreas de Fotografia, Documentação e Ciência da Informação, acerca da temática "análise documental de fotografias". O objetivo desse trabalho foi discutir os procedimentos de representação de conteúdo do documento fotográfico com vistas a oferecer subsídios para melhor entendimento sobre esse processo. Especialistas no campo científico da Fotografia como Panofsky (1979), Sontag (1981), Barthes (1984), Shatford (1986) e Schaeffer (1996), ao lado de autores das áreas da Documentação e Ciência da Informação como Smit (1989, 1996), Manini (2002), Robledano Arillo (2000), Moreiro González e Robledano Arillo (2003), entre outros, são focalizados a partir de seus pressupostos

teórico-metodológicos significativos e colaborativos na compreensão, por exemplo, da conceituação, da tipologia fotográfica e do processo de análise e representação de conteúdo do texto fotográfico.

A efeito de ilustração, os três níveis estabelecidos por Panofsky (1979) e as três categorias apresentadas por Shatford (1986) foram contribuintes no desenvolvimento de diferentes propostas metodológicas de análise documental de fotografias, referenciados, por exemplo, nos estudos de Smit (1989, 1996), Manini (2002) e demais trabalhos de pesquisa. O Quadro 1 demonstra os respectivos níveis e categorias a partir da correspondência existente entre eles:

A**NÁLISE DA IMAGEM FOTOGRÁFICA: níveis e categorias (BOCCATO; FUJITA, 2006, p. 91-92)**	
Níveis estabelecidos por Panofsky (1979)	Categorias estabelecidas por Shatford (1986)[1]
pré-iconográfico: descreve, genericamente, "os objetos e as ações representadas pela imagem";	DE Genérico
Iconográfico; "descreve e classifica as imagens" estabelecendo o assunto secundário ou convencional representado pela imagem;	DE Específico
iconológico: é uma iconografia interpretativa, isto é, um método de "interpretação do significado intrínseco do conteúdo da imagem".	SOBRE

Quadro 1: Níveis e categorias de análise da imagem fotográfica propostos, respectivamente, por Panofsky (1979) e Shatford (1986).

[1] Uma fotografia pode ser genericamente DE alguma coisa, especificamente DE alguma coisa e SOBRE alguma coisa (Adaptado de MANINI, 2002, p. 154).

Fonte: Elaboração das autoras.

Considerando-se tais referenciais teóricos e metodológicos, Smit (1996, p. 29, 34) expõe que "o estatuto da imagem fotográfica distingue-a do texto [...]", pois sua utilização não deve ser vista apenas por seu conteúdo informacional, mas também a partir de sua expressão fotográfica, isto é, a "[...] forma adotada para expressar o que se quer transmitir pela imagem".

Dessa maneira, a autora (SMIT, 1996, p. 33) apresenta três parâmetros de análise documental de fotografias:

1. conteúdo informacional da imagem fotográfica: a partir das categorias "Quem", "Onde", "Quando" e "O Que", associadas aos três elementos

propostos por Shatford (1986) "DE Genérico", "DE Específico" e "SOBRE" (Quadro 2);

2. expressão fotográfica: a partir das categorias "Imagem", "Ótica", "Tempo de exposição", "Luminosidade" e " Enquadramento e posição de câmera" e de suas variáveis (Quadro 3);

3. tipologia da imagem: relevada por meio da descrição do objeto físico.

CATEGORIA	DEFINIÇÃO GERAL	DE Genérico	DE Específico	SOBRE
QUEM	Animado e inaminado, 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?
ONDE	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 místico? O lugar representa a manifestação de um pensamento abstrato?
QUANDO	Tempo linear ou cíclico, datas e períodos específicos, tempos recorrentes	Tempo cíclico	Tempo cíclico	Raramente utilizado, representa o tempo, a manifestação de uma idéia abstrata ou símbolo?
O QUE	O que os objetos e seres estão fazendo? Ações e eventos, emoções	Ações, eventos	Eventos individualmente nomeados	Que idéias abstratas (ou emoções) essas ações podem simbolizar?

Quadro 2: Categorias de análise do conteúdo informacional de fotografias propostas por Smit (1996).

Fonte: SMIT, 1996, p. 33.

Categoria	Variáveis
Imagem	"retrato", "paisagem" fotomontagem efeitos especiais (estroboscopia, alto-contraste, etc.)
Ótica	utilização de objetivas (*fish-eye*, grande-angular, teleobjetiva,etc.) utilização de filtros (infravermelho, ultra-violeta, etc.)
tempo de exposição	instantâneo, pose, longa exposição
luminosidade	luz diurna, noturna, contraluz
enquadramento e posição de câmera	enquadramento do objeto fotografado (vista parcial, geral, etc.) enquadramento de seres vivos (plano geral, médio, americano, *close*, detalhe, etc.) posição da câmara (câmara alta, câmara baixa, vista aérea, submarina, subterrânea, de microscópio eletrônico, etc.)

QUADRO 3: Categorias e variáveis da expressão fotográfica propostas por Smit (1997).

Fonte: SMIT, J. W. *Propostas para a indexação de informação iconográfica.* [S.n: s.l.], 1997. p. 6 *apud* MANINI, M. *Análise documentária de fotografias:* leitura de imagens incluindo sua dimensão expressiva. Disponível em: http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/946/1/ARTIGO_AnaliseDocumentariaFotografia.pdf. Acesso em: 12 nov. 2011.

Para Moreiro González e Robledano Arillo (2003, p. 25-26), a expressão fotográfica refere-se às técnicas empregadas pelo fotógrafo no momento da tomada da imagem ou durante o processo de revelação do filme em P&B, COR e/ou transposição para o papel, retoque digital ou mecânico, dependendo do caso. Tais ações conduzirão na produção gráfica de imagens mais úteis para fins de recuperação.

A partir da perspectiva metodológica de Smit (1989, 1996), Manini (2002, p. 105) expõe uma proposta que integra a expressão fotográfica, nomeada pela autora de "Dimensão Expressiva", na grade de análise documental de fotografias. Segundo a autora (MANINI, 2002, p. 112-113), "a grade é um instrumento para o levantamento de palavras-chave, que pode ser baseado na imagem ou no nosso repertório" (Figura 1):

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

Figura 1: Grade de análise documental de fotografias com a integração de recursos técnicos e variáveis da dimensão expressiva proposta por Manini (2002).
Fonte: MANINI, 2002, p. 105.

Visando a elaboração da catalogação do texto fotográfico, foi desenvolvido o projeto "Memorial Fotográfico da FFC" pelo Departamento de Ciência da Informação da Faculdade de Filosofia e Ciências (DCI/FFC), em parceria com a Coordenadoria Geral de Bibliotecas (CGB), da Universidade Estadual Paulista (UNESP), coordenado pela Profa. Dra. Mariângela Spotti Lopes Fujita. Tal projeto tem por finalidade o resgate, a preservação e a difusão da memória histórica acadêmica da Universidade Estadual Paulista (UNESP), *campus* de Marília.

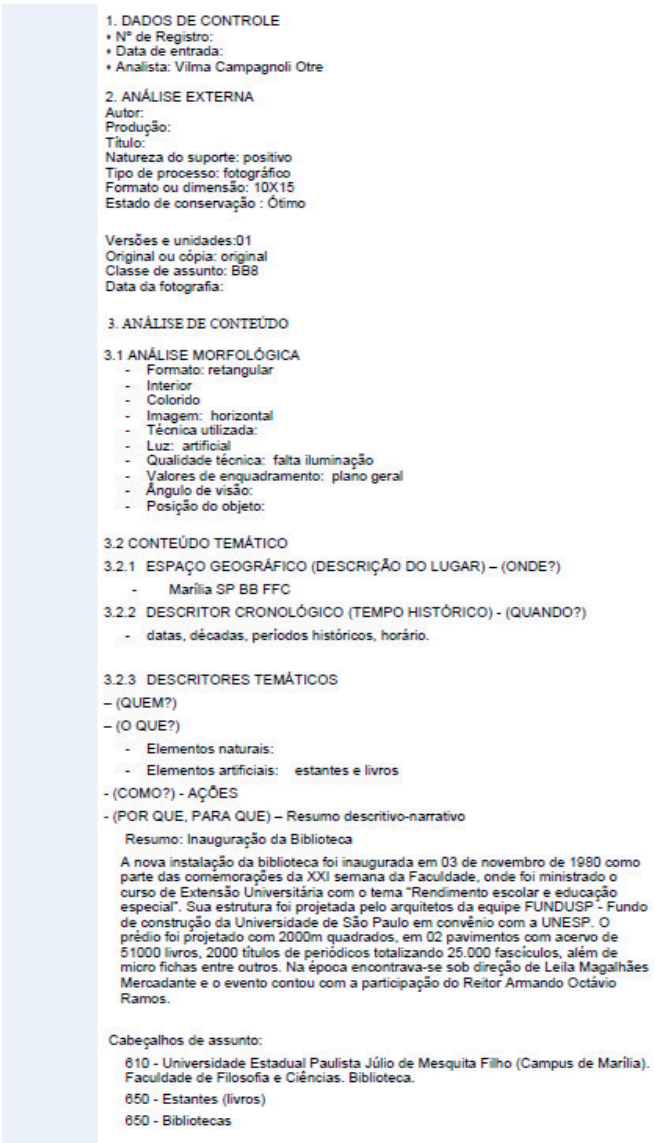
O Memorial compreende a "Coleção Fotográfica da Universidade" (imagens dos acontecimentos importantes da trajetória acadêmica da FFC, referente ao período de 1959 a 1999) e "Coleção Fotográfica Social" (imagens da cidade de Marília), totalizando um acervo de 1500 fotografias. Para a acessibilidade desses documentos históricos foram executados alguns procedimentos para cada uma das fotografias referentes a: a) análise de conteúdo; b) representação descritiva; c) digitalização.

Particularizando a análise de conteúdo, e uma vez que as fotografias requerem uma leitura e uma descrição temática diferentemente dos documentos impressos, na maioria das vezes, os assuntos foram atribuídos pelo próprio catalogador a partir de seu ponto de vista pela análise das imagens e representados mediante o uso de vocabulários controlados, a exemplo da *Library of Congress Subject Headings (LCSH*) e do *Thesaurus for*

Graphic Materials (TGM), ambos elaborados pela *Library of Congress (LC),* Estados Unidos.

Tais assuntos foram registrados seguindo a "Grade descritiva de forma e conteúdo", elaborada a partir dos princípios teóricos e metodológicos de Moreiro González (1994), Robledano Arillo (2000) e Smit (1989, 1996), para a atender as necessidades de catalogação, mediante a realização das representações descritiva e temática das imagens, a partir do uso do "Padrão de Qualidade de Registros Bibliográficos", publicado pela UNESP e elaborado com base no MARC21 (*MAchine Readable Cataloging)* e AACR2 (*Anglo-American Cataloguing Rules – 2nd edition*).

A inserção das fotografias na Biblioteca Digital da UNESP, na base Retrat@, foi por meio da digitalização das imagens fotográficas, com o uso de equipamento *scanner*, permitindo facilidade de transmissão de imagens para outros meios e suportes, segurança de armazenagem, preservação da imagem e conservação da fotografia (FUJITA et al., 2004, FUJITA, GATTI, FOGOLIN, 2006) (Figura 2).



1. DADOS DE CONTROLE
• Nº de Registro:
• Data de entrada:
• Analista: Vilma Campagnoli Otre

2. ANÁLISE EXTERNA
Autor:
Produção:
Título:
Natureza do suporte: positivo
Tipo de processo: fotográfico
Formato ou dimensão: 10X15
Estado de conservação : Ótimo

Versões e unidades:01
Original ou cópia: original
Classe de assunto: BB8
Data da fotografia:

3. ANÁLISE DE CONTEÚDO

3.1 ANÁLISE MORFOLÓGICA
- Formato: retangular
- Interior
- Colorido
- Imagem: horizontal
- Técnica utilizada:
- Luz: artificial
- Qualidade técnica: falta iluminação
- Valores de enquadramento: plano geral
- Ângulo de visão:
- Posição do objeto:

3.2 CONTEÚDO TEMÁTICO

3.2.1 ESPAÇO GEOGRÁFICO (DESCRIÇÃO DO LUGAR) – (ONDE?)
- Marília SP BB FFC

3.2.2 DESCRITOR CRONOLÓGICO (TEMPO HISTÓRICO) - (QUANDO?)
- datas, décadas, períodos históricos, horário.

3.2.3 DESCRITORES TEMÁTICOS
– (QUEM?)
– (O QUE?)
- Elementos naturais:
- Elementos artificiais: estantes e livros
- (COMO?) - AÇÕES
- (POR QUE, PARA QUE) – Resumo descritivo-narrativo

Resumo: Inauguração da Biblioteca

A nova instalação da biblioteca foi inaugurada em 03 de novembro de 1980 como parte das comemorações da XXI semana da Faculdade, onde foi ministrado o curso de Extensão Universitária com o tema "Rendimento escolar e educação especial". Sua estrutura foi projetada pelo arquitetos da equipe FUNDUSP - Fundo de construção da Universidade de São Paulo em convênio com a UNESP. O prédio foi projetado com 2000m quadrados, em 02 pavimentos com acervo de 51000 livros, 2000 títulos de periódicos totalizando 25.000 fascículos, além de micro fichas entre outros. Na época encontrava-se sob direção de Leila Magalhães Mercadante e o evento contou com a participação do Reitor Armando Octávio Ramos.

Cabeçalhos de assunto:

610 - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Campus de Marília). Faculdade de Filosofia e Ciências. Biblioteca.

650 - Estantes (livros)

650 - Bibliotecas

Figura 2: Grade descritiva de forma e conteúdo de fotografias, com destaque para os cabeçalhos de assunto, elaborada por Fujita, Gatti e Fogolin (2006).
Fonte: FUJITA; GATTI; FOGOLIN, 2006.

O MARC 21, formato bibliográfico utilizado para a realização da catalogação, é um padrão internacional que estabelece a forma de

como deverão ser inseridas as informações contidas nos documentos que fazem parte de um acervo. Ele é composto de campos e subcampos, sendo que cada campo tem um número diferente do outro. O objetivo é a padronização de informações, utilizando-se normas já pré-estabelecidas para a execução de uma determinada tarefa e que, *a priori*, são seguidas por todas as instituições que têm o mesmo fim (ROWLEY, 2002).

Quanto aos campos e subcampos disponíveis no formato MARC 21, os campos da "família" 6XX são utilizados para a representação dos assuntos dos documentos, sendo os campos 650 e 690 os específicos para a representação dos assuntos, respectivamente, tópico e termo atribuído pela Instituição (Figura 1).

O livro de Pinto Molina, García Marco e Agustín Lacruz (2002), sob o título *Indización y resumen de documentos digitales y multimedia: técnicas y procedimientos,* também nos traz uma metodologia para a análise documental de fotografias, exemplificada a sua aplicação em sete imagens fotográficas, classificadas em: fotografias jornalísticas, artísticas, publicitárias, documentais e científico-técnicas.

Tal metodologia é composta por duas etapas:

1. descrição; identificação e contextualização; interpretação; bibliografia;
2. representação documental e elaboração de produtos: elaboração de resumos e descritores (Figura 3). Sobre os descritores, estes são classificados em:

- topográficos: nomes de lugares e territórios reais ou imaginários finais;
- cronológicos: nomes de eventos; datas iniciais e finais;
- onomásticos: nomes e pessoas, entidades, títulos próprios ou uniformes;
- cronológicos: nomes de eventos; datas iniciais e finais;
- temáticos referenciais: "objetos e processos realmente presentes" no documento;
- temáticos não referenciais: "objetos e processos sugeridos [pelo profissional indexador] ou ilustrado pelo documento, ou fruto de qualificações [realizadas] por críticos [de arte] e acadêmicos";
- formais (ou de formas): meio, gênero e subgênero e tipologia documental finais. (PINTO MOLINA, GARCÍA MARCO; AGUSTÍN LACRUZ, 2002, p. 213).

Título	
Fotógrafo	
Resumo	
Des.[2] topográficos	
Des. cronológicos	
Des. onomásticos	
Des. temáticos referenciais	
Des. temáticos não referenciais	
Des. de forma	

Figura 3: Planilha de análise documental de fotografias proposta por Pinto Molina; García Marco e Agustín Lacruz (2002).

[2] Des.= Descritores

Fonte: Adaptado de PINTO MOLINA; GARCÍA MARCO; AGUSTÍN LACRUZ, 2002, p. 229. (Tradução nossa).

Observando a Figura 3 e referente aos elementos "descritores", vimos uma aproximação com os campos estabelecidos pelo formato de descrição de dados bibliográficos MARC 21. Tal aproximação pode ser verificada no Quadro 4.

PLANILHA[1]	FORMATO MARC 212[2]	
DESCRITORES	CAMPO	ASSUNTO
Onomástico	600	Nome Pessoal (R)[3]
Onomástico	610	Entidade Coletiva (R)
Cronológico	611	Nome de Evento (R)
Onomástico	630	Título Uniforme (R)
Temático referencial	650	Tópico (R)
Topográfico	651	Nome Geográfico (R)
Forma	655	Termo Índice de Gênero e Forma (R)
Temático não referencial	690	Termo atribuído – Instituição (R)

Quadro 4: Comparação entre descritores e campos de assuntos do Formato MARC 21.

Fonte: Elaboração das autoras.

[1] Adaptado de PINTO MOLINA; GARCÍA MARCO; AUSTÍN DE LACRUZ, 2002, p. 229. (Tradução nossa).

[2] BIBLIOTECA DEL CONGRESO (ESTADOS UNIDOS). Oficina de Desarrollo de Redes y Normas MARC. Formato MARC 21conciso para datos bibliográficos. Wahingthon: LC, 2004. Disponível em: http://www.loc.gov/marc/bibliographic/ecbdspa.html. Acesso em: 30 out. 2011.

[3] (R) = indicação de campo repetitivo.

Diante do Quadro 4, destacamos, principalmente o descritor Temático referencial, equivalente ao campo 650, utilizado no registro de termos provenientes de um vocabulário controlado por meio de conceitos selecionados durante a análise documental do texto fotográfico. O descritor temático não referencial, correspondente ao campo 690, refere-se aos assuntos que a própria unidade de informação pode definir e utilizar, se necessário, para a complementação desse processo, realizando ou não um controle paralelo de vocabulário.

Os vocabulários controlados são instrumentos de representação temática do conteúdo fotográfico (descritor temático referencial/campo 650 - Assunto Tópico) para a busca por assunto, tornando-se fundamentais diante de sistemas informatizados de unidades de informação que exigem um controle da terminologia e eficiente recuperação e filtragem de informações.

O uso de vocabulário controlado na análise documental do texto fotográfico

Os vocabulários controlados são sistemas de organização do conhecimento que possibilitam a representação ("tradução") dos conceitos identificados e selecionados mediante a análise de conteúdo do texto fotográfico, visando a efetiva recuperação em sistemas automatizados em que citamos os bancos de dados, as bases de dados, os catálogos on-line, entre outros sistemas de busca de informação.

Para Lancaster (2002, p. 22) são duas as funções dos vocabulários controlados:

1. facilitar a representação consistente dos assuntos por parte de indexadores e usuários que recuperam, evitando a dispersão dos elementos relacionados. Isso se consegue com o controle (agrupação) dos sinônimos e quase - sinônimos e a distinção dos homógrafos;
2. facilitar a realização de uma busca ampla sobre um assunto, entrelaçando os termos com relações paradigmáticas e sintagmáticas. (Tradução nossa).

Ao contrário do Vocabulário Livre, "[...] listagem de palavras e expressões [da linguagem natural], sem relação semântica" (AMARAL,

2009, p. 101), tais funções comprovam a importância da adoção do vocabulário controlado como linguagem de indexação na análise documental de conteúdo do texto fotográfico, permitindo, assim, a obtenção de respostas qualitativas, nos sistemas de recuperação da informação, diante das indagações e perguntadas realizadas pelos usuários.

Os vocabulários controlados, exemplificados pelas listas de cabeçalhos de assunto, tesauros e demais linguagens de representação temática, desenvolvem uma tarefa fundamental, pois possibilitam um equilíbrio entre a revocação e a precisão do sistema de recuperação da informação, por meio do uso de termos genéricos e específicos caracterizados, respectivamente, por seus cabeçalhos e descritores de assunto. Tais vocabulários devem ser construídos a partir de princípios técnicos, operacionais, tecnológicos e semânticos estabelecidos na literatura técnico-científica em Ciência da Informação.

Nesse sentido, Neville (1970) apresenta proposta de compatibilização entre linguagens de indexação (natural, controlada ou entre ambas) como metodologia de construção, a partir do princípio da equidade conceitual proveniente dos descritores a serem integrados. Para o autor, a correspondência semântica é fundamental, isto é, entre os conteúdos conceituais dos termos, caracterizados por suas definições e não só a correspondência sintática, ou seja, os termos em si. Nessa perspectiva, ele aponta níveis para o alcance de tal compatibilização, em que destacamos sete: 1) correspondência exata quanto à variação do singular/plural; 2) determinação da sinonímia – relação de equivalência; 3) necessidade da transformação de termos específicos em genéricos; 4) conversão de termos com diferentes níveis de pré-coordenação; 5) verificação da questão dos termos homônimos; 6) fracionamento semântico: correspondência exata quanto ao seu significado/conceito; 7) cada conceito deve ser identificado por um código numérico para a formação de um "supra-tesauro", possibilitando a conversão automaticamente de termos equivalentes e de termos específicos para genéricos.

A consistência de um repertório terminológico na construção de um vocabulário controlado requer o uso de termos provenientes da

linguagem de especialidade e da linguagem natural, relacionados sintático-semanticamente, representativos do contexto sócio-histórico-cultural e organizacional da unidade de informação e dos elementos humanos e físicos, isto é, os profissionais indexadores, os usuários e o sistema de recuperação da informação. As quatro "garantias" - literária, de uso, organizacional e cultural - são princípios norteadores que promovem o alcance de tal consistência, dispostas na literatura técnico-científica em Ciência da Informação (ANSI/NISO Z39:19, 2005, BEGHTOL, 2002) e área correlatas como a Terminologia (CABRÉ, 1993, KRIEGER E FINATTO, 2004).

Diante do exposto, identificamos alguns vocabulários controlados que possuem estrutura e repertório terminológico que posibilitam a representação da informação imagética, com destaque para a fotografia, vista como expressão documental histórica, social, médica, jurídica e cultural.

O *Art & Architecture Thesaurus Online (AAT)* é um vocabulário controlado multilingue desenvolvido, a partir de 1981, *pelo The Getty Research Institute,* (Estados Unidos) para a representação e recuperação da informação em sistemas automatizados de museus, bibliotecas, coleções de recursos visuais, arquivos, projetos de conservação, projetos de catalogação e projetos bibliográficos.

Construído segundo as diretrizes estabelecidas por normas internacionais de elaboração de tesauros (ANSI/NISO e ISO), atualmente possui cerca de 131.000 informações sobre termos e demais outros conceitos nas áreas de arte, arquitetura, artes decorativas, cultura material, materiais de arquivo. As relações hierárquicas, de equivalências e associativas promovem os relacionamentos conceituais entre os termos descritores, podendo ser combinados com diferentes facetas organizadas, também, conceitualmente e classificadas em: conceitos associados, atributos físicos, estilos e períodos, agentes, atividades, materiais e objetos. O *ATT*[1] está disponível para consulta e uso na *web* (Figura 4). *(*THE GETTY RESEARCH INSTITUTE, 2011).

[1] *Art & Architecture Thesaurus (AAT).* Disponível em: http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/index.html

ID: 300054225 **Record Type:** concept

photography (<photography and photographic processes and techniques>, <image-making processes and techniques>, ... Processes and Techniques)

Note: The art or process of making photographs, which are pictures produced by means of the chemical action of light on a sensitive film, glass, paper, or metal.

Terms:
photography (**preferred**,C,U,LC,English-P,D,U,N)
photographic (C,U,English,AD,U,U)
fotografie (C,U,Dutch-P,D,U,N)
fotograferen (C,U,Dutch,UF,U,U)
photographie (process) (C,U,French-P,D,U,N)
Fotographie (C,U,German-P,D,U,N)
Photographie (C,U,German,UF,U,N)
fotografia (C,U,Italian-P,D,U,N)
fotografía (C,U,Spanish-P,D,U,N)
fotográfia (C,U,Spanish,AD,U,U)
fotografi (C,U,Swedish-P,D,U,N)
fotografering (C,U,Swedish,UF,U,N)

Facet/Hierarchy Code: K.KT

Hierarchical Position:
Activities Facet
.... Processes and Techniques (G)
..... <processes and techniques> (G)
..... <processes and techniques by specific type> (G)
..... <image-making processes and techniques> (G)
..... <photography and photographic processes and techniques> (G)
..... photography (G)

Additional Notes:
Dutch ..... De kunst om door chemische inwerking van licht op een gevoelige plaat resp. film afbeeldingen van voorwerpen te maken.
Spanish ..... Arte o proceso de realizar fotografías, es decir, imágenes producidas por acción química de la luz sobre una película, vidrio, papel o metal sensibles.

Related concepts:
creator(s) are .... **photographers**
..... (artists (visual artists), <people in the visual arts>, ... People) [300025687]
equipment needed/used is .... **photographic equipment**
..... (<image-making equipment>, <equipment by process>, ... Furnishings and Equipment (Hierarchy Name)) [300022633]
resulting thing(s) are .... **photographs**
..... (<visual works by medium or technique>, <visual works (Guide Term)>, ... Visual and Verbal Communication (Hierarchy Name)) [300046300]

Figura 4: Descritor "*Photography*" do *Art & Architecture Thesaurus Online. (AAT)".*

THE GETTY RESEARCH INSTITUTE. *Art & Architecture Thesaurus online:* about the ATT. Los Angeles: The J. Paul Getty Trust , 2011. Disponível em: http://www.getty.edu/vow/AATFull Display?find=photography&logic=AND&note=&page=1&subjectid=300054225. Acesso em: 17 nov. 2011.

Outra iniciativa norte-americana foi o *Thesaurus for Graphic Materials composto por duas parte: 1) Thesaurus for Graphic Materials I: Subject Terms (TGM I)* e o O *Thesaurus for Graphic Materials II: Genre and Physical Characteristic Terms (TGM II)* .

O *Thesaurus for Graphic Materials I: Subject Terms (TGM I)* teve sua primeira edição desenvolvida em 1995, pela *Prints & Photographs Division of the Library of Congress,* para atender as necessidades de indexação de

assuntos e recuperação da informação de fotografias, gravuras, desenhos, desenhos de arquitetura, desenhos animados, cartazes, retratos pictóricos, *posters*, entre outros documentos especiais. Construído a partir das diretrizes estabelecidas pela norma internacional ANSI/NISO Z39:19 (2005) e baseado na *LCSH*, o *TGM I* possui um repertório terminológico atualizado regularmente, formado por termos da linguagem natural, estruturados sintático-semanticamente por meio de relacionamentos hierárquico, de equivalência e associativo, acompanhados, quando necessário, de notas de indexação (notas de escopo). O referido tesauro encontra-se disponível em arquivos texto e *XML* (*eXtensible Markup Language*) para *download*[2] na rede Internet (Figura 5). (LIBRARY OF CONGRESS, 2011a).

```
Etiquette
  Facet:     --[country]
  SN:        For the subject of good breeding in general and actions of
             good breeding observed in social and official life.
  UF:        Courtesies
  UF:        Manners
  UF:        Politeness
  BT:        Manners & customs
  NT:        Bowing
  NT:        Curtsying
  NT:        Saluting
  NT:        Shaking hands
  RT:        Ethics
  RT:        Farewells
  RT:        Salutations
  FUN:       Formerly TGMI term.
  TTCSubj:   Subject (MARC 150/650)
  FCNlctgm:  lctgm003671
  TNR:       tgm003675
```

Figura 5: Descritor "*Etiquette*" do *Thesaurus for Graphic Materials I: Subject Terms (TGM I).*

Fonte: LIBRARY OF CONGRESS. Prints & Photographs Division. Thesaurus for Graphic Materials I: subject terms. Disponível em: http://www.loc.gov/rr/print/tgm1/tgm1.txtl. Acesso em: 14 nov. 2011.

O *Thesaurus for Graphic Materials II: Genre and Physical Characteristic Terms (TGM II)* foi criado em 1995 e teve sua última atualização realizada em 2004. Ele é formado por descritores identificadores de forma (características físicas) e gênero que associados aos assuntos principais permitem uma especificidade na representação do conteúdo

[2] *Thesaurus for Graphic Materials I: Subject Terms (TGM I).* Disponível para *download* em: http://www.loc.gov/rr/print/tgm1/downloadtgm1.html

imagético. Ele está disponível para *download*[3] , também nos formatos texto e *XML*, na internet (Figura 6). (LIBRARY OF CONGRESS, 2011b).

```
Albums
  SN:        Bound or loose-leaf sets of pages. Includes handmade albums
             and published volumes of blank pages designed for the
             addition of images or keepsakes.
  UF:        Souvenir albums
  NT:        Photograph albums
  NT:        Presentation albums
  NT:        Scrapbooks
  NT:        Sketchbooks
  RT:        Sample books
  HN:        Changed 6/94. Formerly, some albums may have been indexed
             as SOUVENIR ALBUMS.
  FUN:       Formerly TGMI term & TGMII term.
  TTCForm:   Genre/Format (MARC 155/655)
  TTCSubj:   Subject (MARC 150/650)
  FCNgmgpc:  gmgpc000029
  FCNlctgm:  lctgm000230
  TNR:       tgm000229
```

Figura 6: Descritor identificador de forma "*Albums*" " do *Thesaurus for Graphic Materials II: Genre and Physical Characteristic Terms (TGM II)*.

Fonte: LIBRARY OF CONGRESS. Prints & Photographs Division. Thesaurus for Graphic Materials II: Genre and Physical Characteristic Terms. Disponível em: http://www.loc.gov/rr/print/tgm2/tgm2.txt. Acesso em: 14 nov. 2011.

Em outubro de 2007, o *TGM I* e o *TGM II* foram unificados, migrados para um novo *software*, constituindo um único vocabulário controlado intitulado *Thesaurus For Graphic Materials (TGM).* O *TGM*[4], na atualidade, possui mais de 7.000 descritores de assunto, notas de escopo, índice e 650 descritores de gênero e forma para a indexação e recuperação da informação on-line no *Prints & Photographs Online Catalog (PPOC)*, sistema interligado ao catálogo on-line da *Library of Congress,* Estados Unidos *(LC)*.

O *Répertoire de Vedettes-Matière (RVM)* foi elaborado pela biblioteca da *Université Laval* (Quebéc, Canadá), tendo sua primeira edição publicada em 1962. Baseado nos cabeçalhos de assuntos da *LCSH*, *Canadian Subject Headings (CSH*), *Medical Subject Headings (MeSH*), da *National Library of Medicine*, Estados Unidos, *Art & Architecture Thesaurus Online (AAT*), do *The Getty Research Institute* e *Répertoire d'Autorité Matiére*

[3] Thesaurus for Graphic Materials II: Genre and Physical Characteristic Terms (TGM II). Disponível para download em: http://www.loc.gov/rr/print/tgm2/downloadtgm2.html

[4] *Thesaurus For Graphic Materials (TGM).* Disponível em: http://www.loc.gov/pictures/collection/tgm/

Encyclopédique Alfabétique Unifié (RAMEAU), integra também cabeçalhos originais que refletem as necessidades terminológicas do Canadá e que não são contemplados nos respectivos vocabulários. Atualmente conta com 272. 656 cabeçalhos bilingues (francês e inglês) em Ciências Humanas, Exatas, Biológicas e da Saúde, pré-coordenados com subcabeçalhos de forma, assunto, história, geográficos, língua e literatura. A partir de 1974, a *National Library of Canada* adotou o *RVM* como sua linguagem de indexação oficial, sendo também utilizadas por demais catálogos on-line de bibliotecas universitárias públicas e privadas do Canadá, estando disponível na *web*[5] para a indexação e recuperação da informação de diversos tipos de documentos, entre eles, o fotográfico (GASCON, 1993, BÉLAIR, 2005).

O *Répertoire d'Autorité Matiére Encyclopédique Alfabétique Unifié (RAMEAU),* elaborado, a partir de 1980, pela *Direction des Bibliothèques, des Musées et de l'Information Scientifique et Technique (DBMIST)*, França, foi inspirado no *Répertoire de Vedettes-Matière* da *l'Université Laval,* de Quebéc, linguagem esta baseada na *LCSH.* Ele é uma lista de cabeçalhos de assunto, de abrangência temática e documental diversa, em que se inclui a fotografia, para a indexação e recuperação da informação em catálogos on-line de centros de pesquisa, bibliotecas públicas, universitárias, bem como a *Bibliothèque nationale de France (BnF).*

Sua estrutura sintático-semântica, pré-coordenada e enciclopédica, engloba cabeçalhos de diversas áreas do conhecimento, permitindo a pré-coordenação com subcabeçalhos geográficos, de gênero, forma, assunto tópico, entre outros identificadores. Mantém relações sintático-semânticas entre os cabeçalhos de ordens hierárquica, de equivalência e associativa. Sua atualização é constante, a partir, também, de contribuições realizadas pela rede de usuários por meio da *Fichier National des Propositions RAMEAU (FNPR)*[6]. Os usuários são cadastrados no *site* do *RAMEAU* e informados pelo *Journal RAMEAU des créations et des modifications* sobre as melhorias e as mudanças ocorridas em sua terminologia. O referido vocabulário controlado é utilizado para a busca de documentos iconográficos no módulo

[5] *Répertoire de Vedettes-Matière (RVM)* . Disponível em: https://rvmweb.bibl.ulaval.ca/

[6] *Fichier national des propositions RAMEAU (FNPR).* Disponível em: http://rameau.bnf.fr/utilisation/introduction.htm

do *catalogue général* da *BnF*, acessível na internet[7] (BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, 2011).

No contexto universitário nacional, um sistema de organização do conhecimento que possibilita a representação e recuperação da informação imagética é o Vocabulário Controlado do SIBi/USP (VocaUSP). Construído em 2001, o VocaUSP, desenvolvido pelo Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de São Paulo (SIBi – USP), privilegia não só a indexação e recuperação da informação dos documentos textuais (livros, periódicos, teses, dissertações, etc.) no Banco de Dados Bibliográficos da USP – DEDALUS, como também tem uma ampla utilização em diferentes tipologias documentais, exemplificados pelos iconográficos - fotografias, originais de arte, *slides*, sonoros, cartográficos, entre outros.

O VocaUSP é uma linguagem de indexação pós-coordenada de descritores e não-descritores de diversas áreas do conhecimento, relacionados sintático e semanticamente em estruturas hierárquicas e de equivalência. Possui notas de escopo, elos "falsos" (termos não indexáveis), descritores identificadores que garantem, também, a consistência terminológica e relacional que a linguagem possui. Ele é composto por lista alfabética, hierárquica interligadas entre si, além de tabelas auxiliares de locais geográficos e históricos, de gênero e forma, profissões e ocupações e qualificadores (FIGURAS 7-8). Ele é atualizado constantemente a partir de um sistema de gestão desenvolvimento para tal finalidade, estando disponível para uso na *web*[8] por bibliotecários e usuários de todo país. (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 2011; BOCCATO; FUJITA, 2011).

[7] Catalogue général da Bibliothèque nationale de France. Recherche de documents iconographiques. Disponível em: http://catalogue.bnf.fr/jsp/recherche_images_fixes.jsp?nouvelleRecherche=O&host=catalogue

[8] Vocabulário Controlado do SIBi/USP (VocaUSP). Disponível em: http://143.107.73.99/Vocab/Sibix652.dll



Figura 7: Descritor "Fotômetros" na Lista hierárquica do Vocabulário Controlado do SIBi/USP.

Fonte: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Sistema Integrado de Bibliotecas. *Vocabulário Controlado do SIBi/USP:* histórico e metodologia do projeto: metodologia. Disponível em: http://143.107.73.99/Vocab/Sibix652.dll/ARV?Hier=CH741.11#. Acesso em: 15 out. 2011.

Gênero / Forma	Registros DEDALUS com esse assunto(*)
DANÇA	
DOCUMENTÁRIO	
EXPRESSIONISMO	
FICÇÃO	
FICÇÃO CIENTÍFICA	
FILM NOIR	
FILME	
FILME DE GÂNGSTER	
MATERIAL DE TREINAMENTO	
MATERIAL INSTITUCIONAL	
MATERIAL JORNALÍSTICO	
MATERIAL PUBLICITÁRIO	
MELODRAMA	
MUSICAL	

Figura 8: Parte da Tabele Auxiliar de "Gênero e forma" do Vocabulário Controlado do SIBi/USP.

Fonte: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Sistema Integrado de Bibliotecas. *Vocabulário Controlado do SIBi/USP:* histórico e metodologia do projeto: metodologia. Disponível em: http://143.107.73.99/Vocab/Sibix652.dll/GEN?GEN=D. Acesso em: 15 out. 2011.

A Fundação Biblioteca Nacional (FBN), Brasil, disponibiliza on-line a Terminologia de Assuntos (TA)[8], vocabulário controlado pré-

coordenado, atualizado, em português e inglês, com base na *LCSH*, *TGM I e II,* para a representação temática de livros, mapas, partituras, discos, obras raras, manuscritos, fotografias, etc. e coordena um consórcio formado por bibliotecas públicas, universitárias e governamentais. A TA é uma a lista multidisciplinar de cabeçalhos de assuntos (Índice Assunto Tópico), apresentados em ordem alfabética e hierárquica, englobando os subcabeçalhos formados a partir das subdivisões (Índices) de assunto, geográfica, de nome, de título e de gênero e forma, bem como notas de escopo, quando necessárias. Os cabeçalhos seguem a estrutura de tesauros mantendo relações hierárquica, de equivalência e associativa entre si (Figuras 9-10). (FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, 2011).

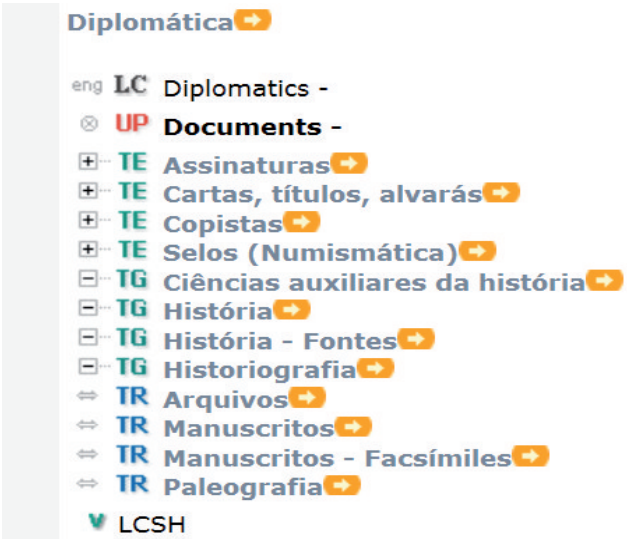


Figura 9: Parte da lista hierárquica da Terminologia de Assuntos, cabeçalho "Diplomática"

Fonte: FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (2011). Terminologia de Assuntos: índice Assunto Tópico. Disponível em: http://catalogos.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=bs&pr=assuntos_pr&db=assuntos&use=sh&disp=list&ss=NEW&arg=diplomatica. Acesso em: 22 nov. 2011.



Figura 10: Parte do Índice de Gênero e Forma da Terminologia de Assuntos, subcabeçalho "Album fotográfico".

Fonte: FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (2011). Terminologia de Assuntos: índice Gênero e Forma. Disponível em: http://catalogos.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=bs&pr=assuntos_pr&db=assuntos&use=genero&disp=list&ss=NEW&arg=album|fotografico. Acesso em: 22 nov. 2011.

Diante do exposto, observamos o uso de vocabulários controlados para a representação temática de acervos fotográficos em catálogos on-line de bibliotecas públicas, universitárias, e governamentais, centros de pesquisas e em outras unidades de informação, localizadas em diversas partes do mundo, isto é, Estados Unidos, Canadá, França, Brasil, com a finalidade comum de padronizar pontos de acesso de assuntos e identificadores de forma, geográficos, de gênero, etc. para a recuperação do texto imagético com mais propriedade e pertinência, diante das necessidades informacionais de um público usuário especialista ou não, porém interessado em coleções gerais de imagens.

Metodologia

A partir do referencial teórico tratado sobre "análise documental de fotografias", selecionou-se a metodologia desenvolvida por Pinto Molina, García Marco e Agustín Lacruz no livro *Indización y resumen de documentos digitales y multimedia: técnicas y procedimientos,* publicado em 2002. O *corpus* de estudo foi formado dentre as sete fotografias apresentadas no respectivo livro (p. 225-255), sob a forma de casos, conforme descritas no Quadro 5:

NÚMERO DOS CASOS/ FOTOGRAFIAS	TÍTULO	FOTÓGRAFO/ AUTOR/FONTE	CLASSIFICAÇÃO
1	Augusto Pinochet, o último retrato do ex ditador [*Augusto Pinochet el último retrato del ex dicytador*	Steve Pyke. The New Yorker	Fotografia jornalística
2	Pinochet, imagem frágil. [*Augusto Pinochet, imagem frágil*]	A. P. Martyn Hayhow	Fotografia jornalística
	Girossóis: Alexandra [*Girasoles: Alexandra*]	Anne Guedes	Fotografia artística
4	Atreva-se a tirá-las [*Atrévete a quitármelos*].	Solución	Fotografia publicitária
5	Morte de um miliciano [*Muerte de um miliciano*]	Robert Capa	Fotografia documental
NÚMERO DOS CASOS/ FOTOGRAFIAS	**TÍTULO**	**FOTÓGRAFO/ AUTOR/FONTE**	**CLASSIFICAÇÃO**
6	Chamador antropomórfico de Eriste (Huesca) [*Llamador antropomórfico de Eriste (Huesca)*]	M. Clavero	Fotografia científico-técnica
7	Disco de clarabóia com pugilistas [*Disco de lucerna com púgiles*]	*Archivo Museo Zaragoza*	Fotografia científico-técnica

Quadro 5: Casos/fotografias.

Fonte: PINTO MOLINA, M.; GARCIA MARCO; AGUSTÍN LACRUZ (2002, p. 225-255).

Para tanto, foram escolhidas cinco das sete fotografias previamente analisadas e representadas tematicamente por meio de vocabulário livre (linguagem natural), totalizando trinta e três descritores temáticos. Os casos 2 e 6 não foram selecionados por se referirem também às categorias de fotografias jornalística e científico-técnica, já inclusas no referido *corpus*.

A escolha do livro e, consequentemente, da metodologia e do *corpus* de estudo, justificou-se pelo fato dele apresentar e exemplificar didaticamente o processo de análise documental, com destaque para o elemento "descritor temático referencial/assunto tópico", identificado e selecionado no momento da análise de assunto das referidas fotografias e representado por meio do uso de vocabulário livre/linguagem natural,

apresentadas sob a forma de casos, que nos permitiu o desenvolvimento da prática de representação temática por meio do uso de linguagem de indexação controlada.

Nesse contexto, optou-se por utilizar e comparar o desempenho da Terminologia de Assuntos, da FBN, linguagem pré-coordenada e do Vocabulário Controlado do SIBi/USP, linguagem pós-coordenada, tendo em vista suas aplicações na indexação e recuperação por assuntos de documentos imagéticos de acervos de unidades de informação distintas e de diferentes setores de atuação (educacional, cultural, jornalístico, entre outros), além, respectivamente, na própria Biblioteca Nacional, Brasil e nas quarenta e quatro bibliotecas integrantes do SIBi-USP. Outro fator contribuinte para essa opção foi o fato dos referidos vocabulários serem linguagens de indexação nacional e estarem disponíveis on-line para consulta de usuários profissionais, usuários leitores especialistas de áreas científicas, pesquisadores e para o público em geral.

Na sequência, desenvolvemos a prática da representação de trinta e três Descritores Temáticos (DTs), resultado da análise documental de fotografias apresentada no livro de Pinto Molina, García Marco e Agustín Lacruz (2002, p. 225-255), com o uso da Terminologia de Assuntos (TA) e do Vocabulário Controlado do SIBi/USP (VocaUSP) nos estudos de casos 1, 3-5 e 7.

- Desenvolvimento da prática de representação temática de fotografias com uso de vocabulários controlados:

caso 1 - Título: Augusto Pinochet, o último retrato do ex ditador [Augusto Pinochet: el último retrato del ex dicytador. Fotógrafo: Steve Pyke. The New Yorker. Classificação: fotografia jornalística.



Fonte: PINTO MOLINA; GARCÍA MARCO; AUSTÍN LACRUZ, 2002, p. 226.

- Representação documental temática:

DTs	TA (FBN)	VocaUSP
Políticos	Políticos	Políticos
Militares	Militares	Militares
Ditadores	Ditadores	Ditadores
Idosos	Idosos	Idosos
Mesas	Mesas	Mesas
Cortinas	Cortinas	Cortinas
Copos	Copos	Copos

caso 3 – Título: Girossóis: Alexandra [Girasoles: Alexandra]. Autor: Anne Guedes. Classificação: fotografia artística.

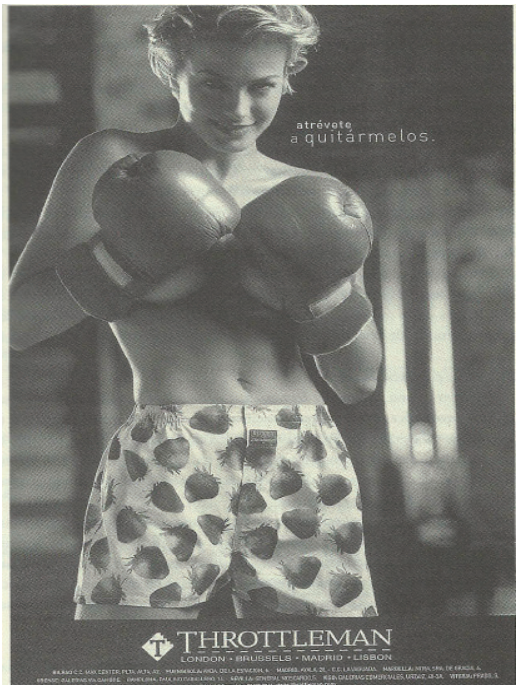


Fonte: PINTO MOLINA; GARCÍA MARCO; AUSTÍN LACRUZ, 2002, p. 233.

- Representação documental temática:

DTs	TA (FBN)	VocaUSP
Bebês	Lactentes	Bebês
Pés descalços	Pés	Pé
Sorrisos	Sorriso	---
Girassóis	Girassol	Girassol
Pétalas amarelas	Flores	Flores
Chapéus	Chapéus	Chapéus

- caso 4 – Título: Atreva-se a tirá-las [*Atrévete a quitármelos*]. Autor: Solución. Classificação: fotografia publicitária.



Fonte: PINTO MOLINA; GARCÍA MARCO; AUSTÍN LACRUZ, 2002, p. 237.

- Representação documental temática:

DTs	TA (FBN)	Voca USP
Mulheres jovens	Mulheres jovens	Mulheres
		Jovens
Luvas de boxe	Boxe - Luvas	Boxe
Roupa interior masculina	Roupas íntimas masculinas	Roupas íntimas
		Masculino
Bermudão	Roupas masculinas	Vestuário masculino
Punhos	Punhos	Mãos

- caso 5 – Titulo: Morte de um miliciano [*Muerte de um miliciano*]. Autor: Robert. Capa. Classificação: fotografia documental.



Fonte: PINTO MOLINA; GARCÍA MARCO; AUSTÍN LACRUZ, 2002, p. 242.

- Representação documental temática:

DTs	TA (FBN)	VocaUSP
Homens jovens	Homens - Jovens	Homens
		Jovens
Republicanos	Republicanismo	Ideologia política
Anarquistas	Anarquismo e anarquistas	Anarquismo
Milicianos	Milícias	Ideologia política
Cenetistas	---	----
Fuzís	Fuzís	Arma de fogo
Impactos de balas	Projéteis	Projéteis

- caso 7 – Título: Disco de clarabóia com pugilistas [*Disco de lucerna com púgiles*]. Autor: *Archivo Museo Zaragoza*. Classificação: fotografia científico-técnica.



Fonte: PINTO MOLINA; GARCÍA MARCO; AUSTÍN LACRUZ, 2002, p. 253.

- Representação documental temática:

DTs	TA (FBN)	VocaUSP
Disco de clarabóia	Iluminação	Iluminação artificial
Clarabóias	Iluminação	Iluminação artificial
Cerâmicas romanas	Cerâmica italiana	Cerâmica romana
Enxoval doméstico	---	---
Utensílios de iluminação	Iluminação	Iluminação artificial
lutadores	---	Pugilistas
Calção	Roupas masculinas	Vestuário masculino
Esportes de lutas	Esportes	Esportes de ataque e defesa

Resultados e discussão

A partir dos 33 Descritores Temáticos (DTs) selecionados, 30 foram representados ("traduzidos") tanto com o uso da Terminologia de Assuntos (TA) quanto com o Vocabulário Controlado do SIBi/USP (VocaUSP), equivalendo a um índice geral de 90,90% de compatibilidade sintático-semântica.

Os parâmetros analíticos foram estabelecidos a partir dos princípios teóricos e metodológico-analíticos de Neville (1970), referentes aos sete níveis de correspondências aplicáveis na compatibilização sintático-semântica entre termos de dois ou mais vocabulários:

1. correspondência exata quanto à variação do singular/plural;
2. determinação da sinonímia – relação de equivalência;
3. necessidade da transformação de termos específicos em genéricos;
4. conversão de termos com diferentes níveis de coordenação;
5. verificação da questão dos termos homônimos;
6. fracionamento semântico: correspondência exata quanto ao seu significado/conceito;
7. cada conceito deve ser identificado por um código numérico para a formação de um "supra-tesauro", possibilitando a conversão automaticamente de termos equivalentes e de termos específicos para genéricos.

Salientamos que a escolha de tais parâmetros analíticos foi devido ao fato dos princípios (níveis) determinados por Neville (1970) retratarem ocorrências possíveis sobre as estruturas sintático-semântica de descritores de assunto em linguagens de indexação controladas.

Dentre os 7 níveis de correspondência sintático-semântica apresentados por Neville (1970), identificou-se 4 (níveis 1, 2 ,3 e 4) nos resultados alcançados pelos seguintes índices de compatibilidade entre os vocabulários analisados (FIG. 11). Os níveis 5 e 6 não foram identificados entre os descritores representados com o uso dos dois vocabulários controlados por não se referirem a questão dos termos homônimos e fracionamento semântico. O nível 7 aplica-se, particularmente, no momento da prática da compatibilidade entre linguagens de indexação, visando a construção de uma nova linguagem, o que não é o propósito deste estudo.

Os resultados referentes a representação temática das fotografias com o uso da Terminologia de Assuntos (TA) da FBN e do Vocabulário Controlado do SIBi/USP (VocaUSP) foram:

Nível 1: dos 33 DTs, houve a correspondência exata quanto à variação do singular/plural de 11 cabeçalhos de assunto representados pela TA e de 9 pelo VocaUSP, isto é, respectivamente um índice de 33,33% e de 27,27 %. Ex.: Políticos (casos 1 e 3);

- Nível 2: dos 33 DTs, houve a determinação da sinonímia/relação de equivalência entre 5 cabeçalhos de assunto representados pela TA e de 4 descritores pelo VocaUSP, isto é, respectivamente um índice de15,15% e de 12,12 %. Ex.: Bebês USE Lactentes (casos 3 e 7);
- Nível 3: dos DTs, houve a necessidade da transformação de 12 cabeçalhos de assunto específicos em genéricos disponibilizados pela TA e de 14 descritores pelo VocaUSP, isto é, respectivamente um índice de 36,36% e de 42,42 %. Ex.: TE Esportes de luta/TG Esportes (casos 3-4, 5 e 7);
- Nível 4: dos 33 DTs, houve a pré-coordenação de 2 cabeçalhos de assunto (cabeçalho/assunto tópico – subcabeçalho/subdivisão de assunto) representados pela TA e a pós-coordenação de 3 descritores pelo VocaUSP, isto é, respectivamente um índice de 6,06% e de 9,09%. Ex.: Boxe – Luvas (casos 4 e 5).

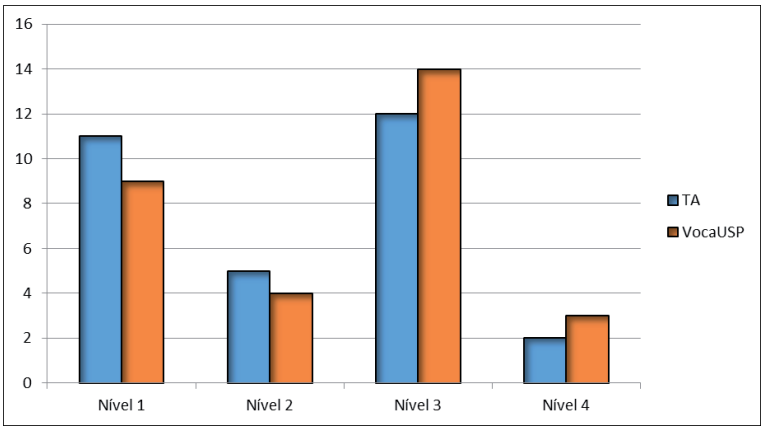


Figura 11: Número de correspondências sintático-semânticas existentes entre os cabeçalhos de assunto da Terminologia de Assunto e os descritores do Vocabulário Controlado do SIBi/USP, a partir dos descritores temáticos, dentre os níveis 1, 2, 3 e 4.

Fonte: Elaborado pelas autoras.

Em vista do exposto, verificamos que os vocabulários controlados Terminologia de Assuntos e o Vocabulário Controlado – VocaUSP – obtiveram, cada, um índice de aproveitamento de 90,90% indicando serem vocabulários controlados possíveis para a representação temática na análise documental de documentos imagéticos, em que se incluem as fotografias.

Todavia, observamos que a Terminologia de Assuntos obteve um desempenho melhor no processo de representação temática de fotografias em relação ao VocabUSP, apresentando, entre outros aspectos, um nível de especificidade maior de seu repertório terminológico em contraposição ao existente no Vocabulário Controlado.

A especificidade é uma condição para que a linguagem de representação temática possa promover um alto índice de precisão em sistemas de recuperação da informação, permitindo uma equidade entre o sistema, a linguagem de indexação em uso e o usuário, e de suas necessidades informacionais e de relevância temática.

Sobre isso, Lancaster (2002, p. 161) relata que os vocabulários controlados devem aumentar a consistência interna dos sistemas de recuperação a partir da precisão com que desenvolvem as suas buscas por assunto.

Entretanto, Agustín Lacruz (2010, p. 111) relata que os descritores livres podem ser extraídos do resumo e atribuídos, pelo indexador, mediante palavras-chave advindas da linguagem natural sendo úteis como um filtro para a relevância, pois introduzem novos pontos de acesso nas buscas por assunto. Quanto aos descritores controlados mediante o uso de um tesauro ou outro tipo de sistema de organização do conhecimento, eles são fundamentais para conseguir uma relação ótima entre exaustividade e precisão na busca, pois permitem a eliminação dos problemas de polissemia e sinonímia, e outros inconvenientes derivados natureza linguística do vocabulário livre, isto é, a linguagem natural.

Portanto, consideramos a equidade entre a revocação e a precisão um fator importante a ser alcançado em sistemas de recuperação da informação, na medida em que o usuário realiza estratégias de busca com termos genéricos e específicos, visando o alcance de resultados mais amplos ou mais seletivos de acordo com suas perguntas e necessidades investigativas.

Considerações finais

A análise documental como processo de análise e representação de assuntos possibilita a obtenção de informações relevantes recuperadas contidas em textos impressos, sonoros e imagéticos condizentes com as buscas realizadas pelos usuários locais e remotos, especializados ou não de diversas unidades e fontes de informação.

Nesse contexto, a representação documental por meio do uso de vocabulário controlado releva a qualidade da informação recuperada mediante a exatidão das respostas alcançadas pelos usuários na busca por assunto.

Todavia, focalizando as particularidades que o texto imagético possui, a exemplo das fotografias, observamos como uma ação viável o incremento da linguagem natural no repertório terminológico dos vocabulários controlados, bem como das relações de equivalência e associativas, na promoção da compatibilidade necessária entre a linguagem de busca do sistema de recuperação da informação e a do usuário.

Particularmente, no caso do Vocabulário Controlado do SIBi/USP, um dos objetos empíricos deste estudo, essa ação torna-se fundamental, acompanhada da efetiva recomendação de inclusão da relação associativa entre os termos descritores, possibilitando a "navegação" adequada no universo conceitual terminológico, diante do interesse de busca manifestado pelo usuário.

Entretanto, a disponibilidade de um sistema híbrido de busca pelos sistemas de recuperação da informação (campos de descritores e de palavras livres) permite ao usuário utilizar tanto os descritores de assuntos, disponíveis no vocabulário controlado, quanto os descritores livres, advindos do vocabulário livre (linguagem natural), e também a combinação dos dois, visando o alcance da relevância informacional almejada e, consequentemente, a adequada representação, na análise documental, do texto imagético, caracterizado, neste estudo, pelas fotografias, sejam elas impressas ou digitais.

Referências

AGUSTÍN LACRUZ, M. del C. El contenido de las imágenes y su análisis en entornos documentales. In: GÓMEZ DÍAZ, R.; AGUSTÍN LACRUZ, M. del C. *Polisemias visuales:* aproximaciones a la alfabetización visual em la sociedad intercultural. 1. ed. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 2010. p. 85-116.

AMARAL, L. *A importância do tratamento intelectual das fotografias visando à recuperação da imagem*. 2009. 141 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ANSI/NISO Z39.19-2005: guidelines for the construction, format and management of monolingual controlled vocabularies. Bethesda: NISO Press, 2005.

BARTHES, R. *A câmara clara:* nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BEGHTOL, C. A proposed ethical warrant for global knowledge representation and organization systems. *Journal of Documentation,* London, v. 58, n.5, p. 507-532, 2002.

BÉLAIR, J.-A. *The Répertoire de Vedettes-Matière and RAMEAU*: two indexing languages in French: a necessary luxury? In: WORLD LIBRARY AND INFORMATION CONGRESS: IFLA General Conference and Council"Libraries: "a voyage of discovery", 71., 2005, Oslo, Norway. Disponível em: http://archive.ifla.org/IV/ifla71/papers/145e-Belair_Bourdon_Mingam.pdf. Acesso em: 15 nov. 2011.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. *Répertoire d'autorité-matière encyclopédique et alphabétique unifié:* le langage d'indexation RAMEAU. Disponível em: http://rameau.bnf.fr/informations/rameauenbref.htm. Acesso em: 15 nov. 2011.

BOCCATO, V. R. C.; FUJITA, M. S. L. Discutindo a análise documental de fotografias. *Cadernos de Biblioteconomia, Arquivística e Documentação*, Lisboa, n. 2, p. 84-100, 2006. Disponível em: http://redalyc.uaemex.mx/pdf/385/38500508.pdf. Acesso em: 23 jul. 2011.

BOCCATO, V. R. C.; FUJITA. M. S. L. Estudo comparativo entre vocabulários controlados de catálogos coletivos em bibliotecas universitárias In. CONGRESSO BRASILEIRO DE BIBLIOTECONOMIA, DOCUMENTAÇÃO E CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – CBBD, 24., 2011, Maceió. *Anais...* São Paulo: FEBAB, 2011.

CABRÉ, M. T. *La Terminología*: teoria, metodología, aplicaciones. Traducción castellana de Carles Tebé. Barcelona: Ed. Antártica/Empúres, 1993.

FUJITA, M. S. L.; GATTI, C. A. de S.; FOGOLIN, D. F. O tratamento descritivo e temático de fotografias na formação de bibliotecários do curso de Biblioteconomia da UNESP – campus de Marília: um relato da colaboração da Coordenadoria Geral de Bibliotecas da UNESP. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE BIBLIOTECAS UNIVERSITÁRIAS – SNBU, 14., 2006, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBa, 2006.

FUJITA, M. S. L. et al. A memória acadêmica em imagens fotográficas: representação documentária e digitalização de fotografias. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE BIBLIOTECAS UNIVERSITÁRIAS − SNBU, 13., 2004, Natal. *Anais...* Natal: UFRN, 2004. 1 CD-ROM. Disponível em: http://www.cid.unb.br/publico/setores/000/77/materiais/2004/2/77/Mari%C3%A2ngela%20S%20L%20Fujita%20-%20mem%C3%B3ria%20acad%C3%AAmica.pdf. Acesso em: 24 nov. 2011.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). *Terminologia de Assuntos*. Rio de Janeiro: FBN, 2011. Disponível em: http://www.bn.br/site/pages/catalogos/terminologiaAssuntos/content.htm. Acesso em: 22 nov. 2011.

GARDIN, J.-C. Document analysis and linguistic theory. *Journal of Documentation,* London, v. 29, n. 2, p. 137-168, 1973.

GASCON, P. Le *Répertoire de vedettes-matière de la Bibliothèque de l'Université Laval: sa genèse et son evolution*. [S.n.t.]. 1993. Disponível em: http://www.bibl.ulaval.ca/webdav/shared/pdf_doc/rvm.pdf. Acesso em: 17 nov. 2011.

THE GETTY RESEARCH INSTITUTE. *Art & Architecture Thesaurus online*: about the ATT. Los Angeles: The J. Paul Getty Trust , 2011. Disponível em: http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/about.html. Acesso em: 17 nov. 2011.

GUIMARÃES, J. A. C.; SALES, R. Análise documental: concepções do universo acadêmico brasileiro em Ciência da Informação. *Data Grama Zero - Revista de Ciência da Informação,* Rio de janeiro, v. 11, n. .1, fev. 2010. Disponível em: http://dgz.org.br/fev10/Art_02.htm. Acesso em: 29 jul. 2011.

KRIEGER, M. da G.; FINATTO, M. J. B. *Introdução à Terminologia*: teoria & prática. São Paulo: Contexto, 2004.

LANCASTER, F. W. *El control del vocabulario en la recuperación de información.* Traducció Alejandro de la Cueva Martín. 2. ed. València: Universitat de València, 2002.

LANCASTER, F.W. *Indexação e resumos:* teoria e prática. 2.ed. Tradução de Antonio Agenor Briquet de Lemos. Brasília: Briquet de Lemos, 2004.

LIBRARY OF CONGRESS. Prints & Photographs Division. *Thesaurus for Graphic Materials I*: subject terms. Introduction: I. TGM I - summary of features: I. A. scope and purpose. 1. ed. Washington: LC/PPD, 1995. Disponível em: http://www.loc.gov/rr/print/tgm1/ia.html. Acesso em: 14 nov. 2011a.

LIBRARY OF CONGRESS. Prints & Photographs Division. *Thesaurus for Graphic Materials II*: genre and physical characteristic terms**.** Introduction to TGM II: table of contents. 1. ed. Washington: LC/PPD, 1995. Disponível em: http://www.loc.gov/rr/print/tgm2/toc.html. Acesso em: 14 nov. 2011b.

MANINI, M. P. *Análise documentária de fotografias:* um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários. 2002. 231 f. Tese (Doutorado em

Ciência da Informação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MOREIRO GONZÁLEZ, J. A. Análisis documental de imágenes: un primer encuadre In: PINTO MOLINA, M. (Coord.) *Catalogación de documentos:* teoría y práctica. Madrid: Síntesis, 1994. p. 305-328, 505.

MOREIRO GONZÁLEZ, J. A.; ROBLEDANO ARILLO, J. *O conteúdo da imagem.* Curitiba: UFPR, 2003.

NEVILLE, H. H. Feasibility study of a scheme for reconciling thesauri covering a common subject. *Journal of Documentation*, London, v. 26, n. 4, p. 313-336, Dec. 1970.

PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais.* Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PINTO MOLINA, M. *Análisis documental:* fundamentos y procedimientos. Madrid: EUDEMA, 1993.

PINTO MOLINA, M.; GARCIA MARCO, F. J.; AGUSTÍN LACRUZ, M. D. *Indización y resumen de documentos digitales y multimedia: técnicas y procedimientos.* Asturias: Ed. Trea, 2002.

ROBLEDANO ARILLO, J. Documentación fotográfica em médios de comunicación social. In: MOREIRO, J. A. *Manual de documentación informativa*. Madrid: Cátedra, 2000. p. 183- 290.

ROWLEY, J. *A biblioteca eletrônica*. Tradução de Antonio Agenor Briquet de Lemos. Brasília: Briquet de Lemos, 2002.

SCHAEFFER, J.-M. *A imagem precária:* sobre o dispositivo fotográfico. 1. ed. Campinas: Papirus, 1996.

SMIT, J. W. A análise da imagem: um primeiro plano. In: _____. (Coord) *Análise documentária:* a análise da síntese. Brasilia: IBICT, 1989. p. 101-113.

SMIT, J. W. A representação da imagem. *Informare*: cadernos do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Rio de janeiro, v. 2, n. 2, p. 28-36, 1996. Disponível em: http://ibict.phlnet.com.br/anexos/smitv2n2.pdf. Acesso em: 13 nov. 2011.

SHATFORD, S. Analyzing the subject of a picture: a theoretical approach**.** *Cataloging & Classification Quarterly,* New York, v. 6, n. 3, p. 39-62, 1986.

SONTAG, S. *Ensaios sobre a fotografia.* Tradução de Joaquim Paiva. 2. ed. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Sistema Integrado de Bibliotecas. *Vocabulário Controlado do SIBi/USP:* histórico e metodologia do projeto: metodologia. Disponível em: http://143.107.73.99/Vocab/imagens/Historico.htm. Acesso em: 15 out. 2011.

Capitulo VII
Catálogos de produtos cosméticos: uma provocação às formas de representação, recuperação e apresentação da informação para publicitários

Mayara Fernanda Oliveira Lima
Zaira Regina Zafalon

Informação e atuação profissional

Entende-se que o contexto atual requer que pessoas tenham sucesso em suas necessidades informacionais que envolvam a atuação profissional. Isso não é diferente para os profissionais da área de publicidade e propaganda: é requisito que tenham eficiência e eficácia no acesso às informações e na produção de seus produtos. Neste sentido, o atendimento às necessidades informacionais dos profissionais delineiam o sucesso de sua atuação profissional.

Com destaque para o processo de desenvolvimento e criação de peças publicitárias da área de cosméticos, interessa-se analisar a relação entre as necessidades informacionais de profissionais da área de publicidade e propaganda e as formas de representação e recuperação da informação em catálogos de produtos cosméticos (CPC[1]), a partir de padrões estabelecidos e consolidados na área da Biblioteconomia e Ciência da Informação. A

[1] Utilizaremos neste trabalho a sigla CPC para identificar os catálogos de produtos cosméticos. Entretanto, faz-se necessário mencionar que esta não é um sigla utilizada pela área de publicidade e propaganda e na área de vendas diretas.

questão-chave volta-se à recuperação de catálogos de produtos cosméticos, a partir da representação utilizada pela área de Biblioteconomia e Ciência da Informação, e o atendimento aos requisitos de pesquisa e recuperação de conteúdo constante destes catálogos por parte de profissionais da área de publicidade e propaganda.

Desse modo, o presente trabalho busca responder à questão: as formas de representação bibliográfica consolidadas e estabelecidas na área de Biblioteconomia e Ciência da Informação favorecem a plena recuperação de informação do conteúdo dos CPC por parte de profissionais da área de publicidade e propaganda, área que trabalha intensamente com conteúdo imagético?

Estabelece-se, como hipótese de trabalho, que as formas de representação bibliográfica de CPC, com base nas *Anglo-American Cataloguing Rules, 2nd Edition Revision 2002* (AACR2r) e nas linguagens documentárias alfabéticas, contemplam *parcialmente* as formas de recuperação destes documentos requeridas pelos publicitários.

Justifica-se a relevância desta pesquisa tendo em vista que, na área de Biblioteconomia e Ciência da Informação, propõe-se satisfazer, por meio de objetivos bibliográficos, as necessidades informacionais dos usuários que buscam por documentos. Esse processo ocorre por intermédio da representação documental e dos catálogos.

Os objetivos bibliográficos, definidos inicialmente por Cutter por volta de 1876, baseavam-se nas necessidades dos usuários. Ao longo dos anos, houve reformulação dos objetivos, o que culminou com a publicação, em 1961, dos Princípios de Catalogação pela *International Federation of Library Associations and Institutions* (IFLA). Tais princípios vigeram até o final do século passado, quando Svenonius (2000), inicia discussão a partir de outra relevante publicação na área, *Functional Requirements for Bibliograhic Records* (FRBR), que reitera a compreensão de aspectos funcionais dos registros bibliográficos. Svenonius (2000) ressalta que o objetivo de se *encontrar* o que está sendo procurado, perdeu-se ao longo dos anos e dá a sua contribuição observando que o objetivo de *navegar* recupera a ênfase na satisfação das necessidades informacionais dos usuários de unidades de informação.

Outro aspecto relevante e voltado à justificativa da abordagem deste trabalho, diz respeito ao fato de que há grande circulação de CPC para revenda de produtos em todo o Brasil, mas, principalmente interessa-se pelas questões inerentes à manipulação das imagens, o que requer processo sistemático de representação de seu conteúdo. Os CPC apresentam em seu conteúdo, os produtos disponíveis para compra, com relevantes informações sobre os mesmos, com diversas imagens, valor monetário para aquisição do produto, propagandas e códigos dos produtos.

A contribuição deste trabalho faz-se importante no sentido que se desconhecem estudos acerca da representação bibliográfica de CPC, segundo princípios e formas estabelecidas e consolidadas na área de Biblioteconomia e Ciência da Informação, voltados especificamente ao público de agências de publicidade e propaganda. Entende-se que a representação bibliográfica, formada pela descrição de uma obra, garanta a unicidade do mesmo, e a representação conteudística, a sua universalidade. Faz-se necessário, portanto, avaliar a pertinência destas representações no que concerne a representação de conteúdo descritivo e imagético presente no CPC.

Sob esses aspectos, desenvolve-se, nesse projeto, a iniciativa de uma pesquisa atípica em Biblioteconomia e Ciência da Informação, não menos importante, mas que poderá contribuir para novos olhares aos CPC, que são de grande circulação e consumo na sociedade atual, demonstrando a importância da sua representação bibliográfica de forma eficaz, bem como sobre aspectos teóricos das formas de representação de conteúdo descritivo e imagético no conteúdo dos CPC.

Ao final deste trabalho espera-se apresentar contribuições da ordem de [1] discussão de conceitos relacionados à área de representação bibliográfica, no que diz respeito à representação bibliográfica de CPC; [2] verificação de pontos de acesso definidos para a representação bibliográfica de CPC segundo as *Anglo-American Cataloguing Rules, 2nd Edition, Revision 2002* (AACR2r) e a partir do uso de linguagens documentárias alfabéticas atenderam aos requisitos de pesquisa dos publicitários; [3] verificação sobre o fato de esta representação contemplar as necessidades de recuperação de informação de usuários publicitários; [4] elucidação dos aspectos de necessidades informacionais de publicitários quanto aos CPC, [5] apontamento de fatores essenciais para uma melhor recuperação de

informações advindas de auxílios oriundos de outras áreas do conhecimento para a elaboração da representação bibliográfica.

Para melhor compreender a proposta deste trabalho, apresentar-se-á conceitos que darão a conhecer, ainda que de forma breve, aspectos que permeiam a representação bibliográfica, os catálogos de produtos cosméticos, os usuários de informações presentes nestes catálogos e a recuperação de informações deste material.

Representação bibliográfica: breves apontamentos

A representação e a organização de materiais, de modo geral, são atividades naturais ao ser humano. Necessita-se representar e organizar para melhor identificar, definir ou encontrar algo.

A Biblioteconomia, de modo geral, volta-se a atividades tais como organização, tratamento e disseminação de informações registradas e disponíveis em unidades de informação, que possuem diversos tipos de usuários, com objetivos e necessidades diferentes. Desse modo, entende-se que o objetivo final do bibliotecário, profissional deste universo, é fazer com que o usuário recupere a informação desejada de modo eficaz, satisfazendo plenamente à sua necessidade informacional. Em seu dia-a-dia, o bibliotecário lida com diversos tipos documentais registrados nos mais diversos suportes, entre eles livros, material cartográfico, filme, disco, publicação seriada, etc.

A representação bibliográfica, ou apenas representação, segundo Mey (1999, p. 10) é "o conjunto de informações padronizadas que representam um registro do conhecimento, permitindo sua seleção, identificação, localização e recuperação". A representação bibliográfica, desse modo, compreende a representação descritiva, a representação temática, a definição de pontos de acesso e de dados de localização, sendo que a representação temática e descritiva possuem características próprias e inerentes à especificidade documental.

A representação descritiva conta com algumas expressões sinônimas na literatura, como catalogação descritiva, descrição bibliográfica

ou somente catalogação. Mey e Silveira (2009, p. 7) definem catalogação como

> O estudo, preparação e organização de mensagens, com base em registros do conhecimento, reais ou ciberespaciais, existentes ou passíveis de inclusão em um ou vários acervos, de forma a permitir a interseção entre as mensagens contidas nestes registros do conhecimento e as mensagens internas dos usuários.

Sendo assim, percebe-se que a função da representação descritiva é descrever um item, torná-lo único, e multiplicar as formas de acesso ao mesmo.

Santos e Corrêa (2009, p. 19) apontam que:

> a catalogação, como processo essencial para a descrição e padronização das informações representadas, é construída a partir de regras que ofereçam o máximo de padronização e minimizem as interpretações individuais, procurando garantir a unicidade do item informacional representado e, ao mesmo tempo, sua universalidade.

A representação temática, por sua vez, é uma importante atividade que auxilia na recuperação de documentos, uma vez que exerce a função de expor conteúdos significativos (MAIMONE; GRACIOSO, 2007). A representação temática envolve duas etapas principais: a análise conceitual, que envolve a tomada de decisão sobre o assunto de que trata o documento a ser analisado, ou seja, qual sua tematicidade; e a tradução, que envolve a conversão da análise conceitual feita anteriormente, em um conjunto de termos de indexação, termos estes padronizados (LANCASTER, 2003).

Ponto de acesso, segundo Mey e Silveira (2009, p. 145), "é um nome, termo, título ou expressão, pelo qual o usuário pode procurar e encontrar, ou acessar, a representação bibliográfica de um recurso, ou o próprio recurso eletrônico de acesso remoto." De forma geral, nos catálogos manuais, utilizam-se como pontos de acesso: a(s) indicação(ões) de responsabilidade da obra, título da obra e assunto. Em catálogos automatizados, além destes pontos de acesso, outros também podem ser utilizados, tais como data, idioma, entre outros. (MEY; SILVEIRA, 2009).

Os dados de localização assumem, também, requisito fundamental para obtenção do registro do conhecimento identificado.

Os registros bibliográficos, resultado do processo de catalogação, compõem o estabelecimento de catálogos, meio pelo qual usuários entram em contato com o universo representacional dos registros do conhecimento disponíveis naquela instituição.

Em International Federation of Library Associations and Institutions (2009, p. 3-4, grifo do autor) aponta-se que o catálogo deve ser eficaz e eficiente, permitindo ao usuário:

> **4.1 Encontrar** recursos bibliográficos numa coleção como resultado de uma pesquisa, utilizando atributos e relações entre recursos [...];
>
> **4.2 Identificar** um recurso bibliográfico ou agente (ou seja, confirmar que a entidade descrita corresponde à entidade procurada ou distinguir entre duas ou mais entidades com características similares);
>
> **4.3 Selecionar** um recurso bibliográfico que seja apropriado às necessidades do utilizador (usuário), ou seja, escolher um recurso que esteja de acordo com as necessidades do utilizador (usuário), no que diz respeito ao conteúdo, suporte, etc. ou rejeitar um recurso que seja inadequado às necessidades do utilizador (usuário);
>
> **4.4 Adquirir** ou **obter** acesso a um item descrito (ou seja, fornecer informação que permitirá ao utilizador (usuário) adquirir um item por meio de compra, empréstimo, etc. ou aceder (acessar) eletronicamente a um item por meio de uma ligação em linha a uma fonte remota); ou acessar (aceder), adquirir ou obter dados bibliográficos ou de autoridade;
>
> **4.5 Navegar** num catálogo ou para além dele (quer dizer, através da organização lógica dos dados bibliográficos e de autoridade e da apresentação de formas claras de se navegar, incluindo a apresentação de relações entre obras, expressões, manifestações, itens, pessoas, famílias, entidades (colectividades), conceitos, objetos, eventos e lugares).

Para o cumprimento de sua função, um registro bibliográfico deve, portanto, contemplar a descrição bibliográfica do item, os pontos de acesso e os dados de localização do mesmo.

Caracterização de catálogos de produtos cosméticos

Atualmente, um dos canais de comercialização e de distribuição de produtos que apresenta maior crescimento na economia do Brasil e do mundo é a venda direta, situação reafirmada por Modanez et al. (2009, p. 126): "A venda direta é uma atividade varejista sem loja (nonstore retailers). Sua característica principal é a comercialização de produtos sem unidade física constituída". A Associação Brasileira de Empresas de Vendas Diretas ([200-]) define a venda direta como "um sistema de comercialização de bens de consumo e serviços diferenciado, baseado no contato pessoal, entre vendedores e compradores, fora de um estabelecimento comercial fixo".

Uma das técnicas de venda direta mais conhecida e amplamente utilizada é aquela feita por meio de catálogos de produtos cosméticos[2] impresso, modo que possibilita tanto o pedido de compra quanto o recebimento do material sem deslocamento do consumidor até uma unidade física da empresa ou de seu representante. O CPC, desse modo, serve como uma grande *vitrine* de demonstração dos produtos para que os vendedores apresentem os produtos e que consumidores façam suas buscas e possíveis escolhas.

Nem mesmo com o avanço das tecnologias de informação e de comunicação foi possível desbancar o uso do catálogo impresso, visto que este ocupa a posição de principal instrumento de apoio à venda direta (ALMEIDA, 2007).

Como um recurso que agrega informações, recorre-se à definição de catálogo apresentada por Cunha e Cavalcanti (2008, p. 71): "documento secundário que registra e descreve documentos (itens, reunidos permanentemente ou temporariamente)". Nesse sentido, um CPC, pode ser identificado como um recurso bibliográfico com publicação seriada, por apresentar uma periodicidade sucessiva, apresentando os chamados ciclos de venda ou campanha, ou seja, em média a cada 20 dias aproximadamente é lançado um novo número.

Quanto à questão de publicação seriada, Ribeiro (2009, p. 5) aponta que:

[2] Há na literatura também o termo *folheto* como sinônimo utilizado para catálogo de produtos cosméticos.

> Publicação seriada é um recurso contínuo que, utilizando qualquer tipo de suporte, é editado em partes sucessivas, usualmente com designações numéricas e/ou cronológicas, e destinado a ser continuado indefinidamente. Neste grupo estão incluídos os periódicos, publicações correntes, como diários, jornais, revistas, diários eletrônicos, relatórios anuais, diretórios contínuos e séries monográficas.

Para explicitação do conceito aplicado a recursos contínuos, Ribeiro (2009, p. 5) afirma que estes são "recursos bibliográficos editados sem tempo marcado ou predeterminado para a sua conclusão". No caso dos CPC, as informações contidas são exclusivas em cada ciclo, no qual primordialmente o valor varia, ou pode variar, a cada ciclo, e há, também, produtos específicos a cada campanha.

A apresentação das informações sobre os produtos contidos nos catálogos de produtos cosméticos, basicamente são: ilustração dos produtos; quantidade, expressa em miligramas (mg) ou mililitros (ml); preço; código do produto, determinado pela empresa (utilizado para anotação e pedido dos produtos pelas revendedoras); e, em alguns casos, pequena descrição dos produtos.

Em sua maior parte, a apresentação dos produtos no catálogo é dada por linhas, o que facilita a busca e localização do mesmo pelo consumidor. Como exemplo: o catálogo da Natura apresenta linhas dos produtos cosméticos intituladas Faces, Mamãe e Bebê, Perfumaria, Todo dia, etc. Datas especiais também ganham destaque na apresentação dos produtos. No entanto, pode ser verificada também uma organização primária, por cores, ou secundária, por cores e nome da linha, o que contribui para uma melhor visualização e identificação de cada tipo de produto. Neste caso, as cores desenvolvem papel fundamental para a divisão das linhas.

Outros fatores, tais como idade, sexo, classe social, região em que reside, entre outros, influenciam a opção pela cor por parte dos consumidores e, consequentemente, no layout dos catálogos e apresentação dos produtos, conforme apontam Farina, Perez e Bastos (2006, p. 2):

> O estudo das cores na comunicação e no marketing permite conhecer sua potência psíquica e aplicá-la como poderoso fator de atração e

> sedução para identificar as mensagens publicitárias sob todas as formas: apresentação de produtos, embalagens, logotipos, cartazes, comerciais, anúncios etc.

O aspecto visual dos produtos e, consequentemente do CPC, chama a atenção para a venda dos mesmos. Segundo Fontoura e Refkalefsky (2009, p. 2) "Para conquistar o público desejado, não só o preço, mas todo o layout das revistas, incluindo o sistema de cores, as fontes tipográficas e as imagens utilizadas, está focado em parcelas específicas da população".

Sendo assim, identificam-se cores e imagens que exercem função especial na apresentação e organização dos CPC, visando atração dos consumidores para consumo. As imagens apresentadas representam os produtos que, na maioria das vezes, não estão disponíveis para compra imediata, uma vez que se trata de modalidade de venda direta por meio de CPC. A imagem, portanto, fará o papel de representação do objeto. É sobre ela que recai a responsabilidade de despertar o interesse do consumidor pelo produto.

Usuários de catálogos de produtos cosméticos

O conceito de usuário é, ao mesmo tempo, amplo e complexo. No contexto da Biblioteconomia e Ciência da Informação, existem sinônimos, como cliente e comunidade (DIAS; PIRES, 2004). Entretanto, o mais utilizado e aceito pela literatura biblioteconômica é usuário.

Cunha e Cavalcanti (2008, p. 373) apontam diversas acepções para o termo usuário, dentre as quais, a mais significativa para este trabalho, é a que o define como "pessoa que se relaciona com a informação através dos diversos canais de acesso a esta informação". Nesse sentido, usuário de uma unidade de informação tanto pode ser a criança que deseja um livro infantil quanto o jovem que procura por histórias em quadrinhos ou o docente em busca de artigo em um periódico eletrônico, bem como o senhor em busca de um jornal. Todos possuem muitas facetas, desejos e necessidades informacionais voltadas a diferentes fins. O usuário que hoje é uma criança, amanhã será um jovem com outros interesses e, consequentemente, outras necessidades informacionais.

Todos fazem parte de um espaço sociocultural e possuem características próprias como a linguagem, por isso é fundamental conhecer o seu usuário, o grupo e a comunidade em que as unidades de informação estão inseridas para o empreendimento do processo comunicativo com estes (MEY; SILVEIRA, 2010).

Existem estudos de usuários na área de Biblioteconomia e Ciência da Informação voltados à compreensão das necessidades informacionais dos indivíduos, que permitem não somente a avaliação dos produtos e serviços desenvolvidos, mas também a (re)definição e melhoria dos mesmos.

Figueiredo (1994, p. 7) aponta que estudo de usuário é "[...] uma investigação feita para saber se a necessidade informacional dos usuários está sendo satisfeita de maneira adequada". Segundo Dias e Pires (2004, p. 5) "O conhecimento do comportamento dos usuários da informação é imprescindível para planejar, desenvolver e prestar serviços que de fato atendam às necessidades dos usuários, consumidores e produtores de informações".

A partir das definições e conceitos apresentados acima, discute-se quem são os possíveis usuários dos CPC. Primordialmente pensa-se no consumidor de modo geral, naquele que utiliza o CPC como meio de comunicação para o consumo, conhecimento dos novos produtos, curiosidade, etc. Há também, as próprias revendedoras, que utilizam os CPC para apresentação dos produtos aos seus clientes, consulta dos mesmos para identificação do código no momento do pedido, etc. Ainda assim, existem estudantes de áreas diversas que podem utilizar-se dos CPC para análise e estudos diversos. Destacam-se, também, alunos de áreas relacionadas à cosmetologia e estética, publicidade e propaganda, biblioteconomia e ciência da informação, entre outros. Pelo fato deste trabalho voltar-se ao atendimento das necessidades informacionais de usuários da área de publicidade e propaganda faz-se mister entender um pouco este universo.

Gomes (2001, p. 115) traz a concepção atual de publicidade e propaganda, com três elementos que as identificam e, ao mesmo tempo, as diferenciam.

> Enfocando a publicidade na sua concepção atual, podemos observar como, efetivamente, possui três elementos que a identificam e a diferenciam de outros conceitos:
> a) Capacidade informativa
> b) Força persuasiva
> c) Caráter comercial
> Também se pode analisar na propaganda, numa mesma concepção atual, seus três elementos identificadores e diferenciadores:
> a) Capacidade informativa
> b) Força persuasiva
> c) Caráter ideológico

Para profissionais desta área, como de tantas outras, a informação é um fator vital para se ter boas ideias, bons negócios e resultados. Esta é responsável por dar subsídio à tomada de decisão para criação, divulgação ou execução de projetos e negócios dentro das agências.

Na área de publicidade e propaganda, o método comumente utilizado por empresas atuantes em gestão de documentos e informações, que identifica as necessidades destes profissionais por informações específicas, é denominado Info Mining, apontado por Silva (2008, p. 16) como "Levantamentos de informações em fontes secundárias sobre temas diversos ou mesmo informações específicas para participação em concorrências e ou novos negócios". Diante disso, torna-se claro que publicitários necessitam executar buscas e levantamento de informações especificas para execução de atividades, subsidiadas ou não por empresas terceirizadas.

No próximo tópico apresenta-se a recuperação de informações nos CPC.

Informações dos catálogos de produtos cosméticos

Como já mencionado, um registro bibliográfico deve contemplar, para o cumprimento de sua função, a descrição bibliográfica do item, os pontos de acesso e os dados de localização do mesmo. Com base nas *Anglo-American Cataloguing Rules*, *2nd Edition*, *Revision 2002* (AACR2r), a descrição de um CPC, tendo em vista a sua representação, deve apresentar, minimamente, informações tais como: título, designação geral do material,

outras informações sobre o título (também designada como subtítulo), indicação de responsabilidade, volume, número, local de publicação, editora, ano, notas e ISSN. (CÓDIGO..., 2004). Os pontos de acesso ao documento, determinados a partir das AACR2r e das linguagens documentárias alfabéticas, devem indicar, minimamente, a responsabilidade intelectual pela obra, o título e o assunto. Para que seja possível o acesso ao item, que pode fazer parte tanto de um acervo físico quanto eletrônico ou digital, devem ser estabelecidos os dados de localização, identificados por um número de chamada ou um *link* para acesso remoto.

Desse modo, a possibilidade de recuperação de informações presentes neste tipo de material atém-se aos pontos de acesso estabelecidos: indicação de responsabilidade, título da obra ou da série e assunto.

> Os pontos de acesso são os elementos dos registros bibliográficos e de autoridade que 1) providenciam uma recuperação fiável de registros bibliográficos e de autoridade e respectivos recursos bibliográficos associados e 2) delimitam os resultados da pesquisa. (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2009, p. 7).

Em CPC o título da obra identifica-se, na grande maioria dos casos, pelo nome do catálogo, que, também na maior parte das vezes, recai sobre o nome da empresa ou da marca. A indicação de responsabilidade é dada à empresa responsável pela produção dos produtos e do catálogo, geralmente identificado como sociedade anônima (S/A), companhia (Cia.) ou sociedade limitada (Ltda.). Como pontos de acesso, seguindo os padrões das AACR2r, utiliza-se o título e outros termos controlados referentes ao assunto (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2009).

Necessidades informacionais de publicitários

Esta pesquisa conta com abordagem metodológica de enfoque quali-quantitativo. Grinnel (1997 apud SAMPIERI; COLLADO; LUCIO, 2006, p. 4-5) aponta que tais enfoques - quantitativo e qualitativo - possuem cinco etapas em comum e relacionadas entre si:

> a) Realizam observação e avaliação de fenômenos.
> b) Estabelecem pressupostos ou ideias como conseqüência da observação e avaliação realizadas.
> c) Testam e demonstram o grau em que as suposições ou idéias têm fundamento.
> d) Revisam tais suposições ou ideias sobre a base dos testes ou da análise.
> e) Propõem novas observações e avaliações para esclarecer, modificar e/ou fundamentar as suposições e ideias, ou mesmo gerar outras.

No que se refere ao aspecto quantitativo, esta pesquisa agrega valores desta metodologia por identificar uma ou várias hipóteses, que são suposições sobre uma determinada realidade, desenvolvem um plano e submete-o à prova, mas não necessariamente quanto à mediação e transformação em valores numéricos das variáveis. Sob o aspecto qualitativo, respeita o uso da linguagem natural e não de medição e quantificação necessariamente, dado o fato de que a ênfase está no entendimento das variáveis e não em sua mediação. (SAMPIERI; COLLADO; LUCIO, 2006).

A junção destas duas metodologias cria um modelo misto que "constitui o maior nível de integração entre os enfoques quantitativo e qualitativo, no qual ambos se combinam durante todo o processo de pesquisa". (SAMPIERI; COLLADO; LUCIO, 2006, p. 18). Essa proposta, considerada alternativa, busca apresentar resultados com maior autenticidade e validação da pesquisa.

Para a coleta de dados nesta pesquisa, utilizou-se o questionário como instrumento de identificação das informações necessárias. O instrumento foi elaborado com três perguntas fechadas – aquelas onde as questões apresentam alternativas ou categorias com respostas fixas – e cinco abertas – aquelas em que o entrevistado responde às questões com frases e orações, de forma livre (BARROS; LEHFELD, 2007). Elaborou-se o questionário desta forma com o intuito de identificar e levantar respostas acerca dos objetivos definidos para o trabalho.

O projeto foi submetido ao Comitê de Ética em Pesquisa em Seres Humanos da UFSCar (CEP/UFSCar) e, após aprovação, o questionário foi desenhado em ferramenta identificada como Survey Monkey, disponível na *web*. Desta forma, garantiu-se custo material zero, conveniência anonimato

ao entrevistado, agilidade entre envio do questionário e recebimento de respostas, bem como facilidade de análise e tabulação dos dados.

O e-mail enviado aos sujeitos de pesquisa apresentava, primeiramente, a Carta Convite, no qual constava o convite para participação na pesquisa, informações iniciais e fundamentais sobre a pesquisa, tais como título do trabalho, número do parecer aprovado pelo CEP/UFSCar, instruções referentes ao questionário, compromisso por parte das pesquisadoras em manter e respeitar a confidencialidade das informações dadas pelo participante e a disponibilização dos contatos das pesquisadoras para dúvidas e esclarecimentos. Neste e-mail também se disponibilizou o link de acesso ao Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE). O TCLE foi apresentado em linguagem coloquial, de fácil entendimento, com a apresentação dos objetivos da pesquisa, os direitos de os sujeitos desistirem da participação na pesquisa a qualquer momento, o sigilo de suas respostas, a nulidade de gastos por ambas as partes e a declaração de consentimento para assinatura do sujeito participante. Destacam-se, também, os riscos da pesquisa bem como os meios de minimizá-los, e os benefícios que podem ser advindos dos resultados da pesquisa. Somente após a leitura e aceitação, ou não, em participar da pesquisa, declarados pelo aceite no TCLE, é que o sujeito de pesquisa obtém acesso ao questionário. Estes padrões foram estabelecidos pelo CEP/UFSCar.

Em pesquisa realizada em sites de busca por agências de publicidade e propaganda com atividades voltadas à criação e ao desenvolvimento de novas imagens de produtos e marcas, estabelecidas no Estado de São Paulo, que fossem de pequeno porte, identificou-se três agências de publicidade e propaganda: MRPromoções[3], Urban Summer Digital Creative[4] e Cadastronet[5]. Estas empresas contam com vinte publicitários (cinco na primeira, nove na segunda, e seis na terceira) e todos foram convidados a participarem da pesquisa. Com o intuito de se manter o sigilo sobre a identidade dos mesmos, cada participante está identificado como Sujeito seguido de um número, que corresponde à ordem de devolução do questionário.

[3] Site institucional disponível em http://www.mrpromocoes.com.br/.

[4] Site institucional disponível em: http://www.urbansummer.com.br/.

5 Site institucional disponível em: http://www.cadastronet.com.br/empresa.html.

Os resultados apresentados referem-se à análise dos questionários aplicados em sujeitos publicitários de três agências distintas, anteriormente citadas. Diante da apresentação do referencial teórico constituído, percebeu-se a existência de diversos tipos de usuários, bem como diversificados tipos de suporte informacional por eles utilizados, sendo alguns muito distintos, como o caso dos CPC, que merecem um olhar diferenciado para sua representação, com vistas às necessidades de usuários potenciais, como os publicitários. Por meio do questionário aplicado foi possível traçar um perfil inicial das necessidades informacionais deste profissional. Para maior eficiência na análise das respostas dadas pelos sujeitos publicitários, apresentar-se-á cada questão detalhadamente, a fim de se desenvolver análise peculiar e se obter considerações acerca do objetivo desta pesquisa.

Dentre o universo de pesquisa houve concordância de participação por parte de 55% dos sujeitos. O gráfico 1 apresenta a ocorrência de participação.

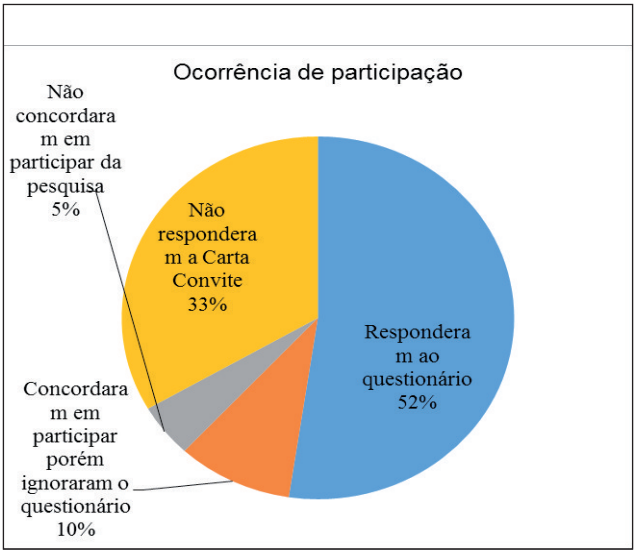


Gráfico 1: Ocorrência de participação.

Fonte: Elaborado pelos autores.

Ao serem questionados sobre a consulta aos catálogos de produtos cosméticos previamente publicados como fonte de informação

para a criação de novos produtos e novas marcas, 73% dos publicitários afirmaram consultá-los habitualmente, conforme pode ser visualizado no gráfico 2.

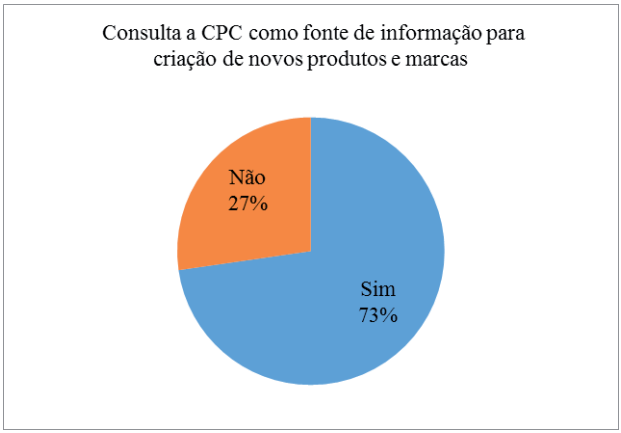


Gráfico 2: Consulta a CPC como fonte de informação para criação de novos produtos e marcas.

Fonte: Elaborado pelos autores.

Percebe-se que os CPC são de fato utilizados por publicitários na criação de novos produtos e novas marcas. Embora esta questão seja de caráter inicial, há a verificação de um dos objetivos propostos inicialmente neste trabalho: o uso de CPC como fonte de informação.

Outra questão abordava o tipo de informações que o publicitário procura em CPC previamente publicado. O convite para responder a esta questão foi feito àqueles que afirmaram, na questão anterior, consultar catálogos previamente publicados. Conforme pode-se observar nos trechos a seguir, os publicitários buscam por diversos tipos de informações, com destaque às imagens, à organização, à categorização e às informações dos produtos do CPC:

- Sujeito 2: "Estilos de fotos, categorização e organização do catálogo, composição de produtos, textos conceituais".
- Sujeito 8: "Referências fotográficas (ângulos, poses, exploração do produto, valorização e composição das imagens)".

- Sujeito 9: "Organização do catálogo. Imagens dos produtos. Descrição dos produtos".
- Sujeito 13: "Procuro estilos de fotos, textos conceituais de propagandas e categorização".

Os pontos de acesso mencionados no referencial teórico deste trabalho – responsabilidade intelectual pela obra, título e assunto – contrapõem-se às respostas obtidas, haja vista que as necessidades dos publicitários mostram-se ir além destes pontos, ou seja, estes procuram por conteúdos e detalhes específicos do conteúdo do item documental.

Indagou-se, em outra questão, quais fontes de informação são utilizadas na criação de uma nova imagem para divulgação de um produto ou de uma marca. Observou-se a adoção de material publicado pelo cliente e, principalmente, pelos concorrentes. Outros citaram utilizar bancos de imagens, *sites*, material fotográfico, etc. Observe-se algumas respostas:

- Sujeito 2: "Sites, bancos de imagens, livros de referência, material fotográfico, obras de arte e outros materiais conceituais".
- Sujeito 4: "Referências de concorrentes diretos, indiretos. Melhores práticas de mercado".
- Sujeito 9: "Descrição dos produtos. Disposição das imagens".
- Sujeito 10: "Banco de imagens, internet, publicações de outras agências publicitárias".

Em questão na qual era apresentada uma imagem de uma página de um catálogo (cf. Figura 1), indagou-se por quais informações se buscaria, tendo em vista uma campanha publicitária de um produto.



Figura 1: Página de um CPC[6].
Fonte: NATURA COSMÉTICOS (2010, p. 45).

Percebe-se, nesta questão, certa contradição nas respostas, conforme indicativos a seguir. Entende-se que isso possa ser resultado da falta de compreensão da questão pelo sujeito, pois houve citação de busca de informações de coisas que não se encontravam exatamente na página. De modo geral, todos citaram consultar aspectos relacionados e exclusivos aos produtos apresentados nesta página. Outros citaram consultar esta página para identificação do apelo criativo apresentado, do público alvo ao qual o produto destina-se, dos princípios ativos/composição do produto, do texto conceitual. Vejam-se alguns exemplos:

- Sujeito 1: "Posicionamento do produto e da marca perante ao mercado e para qual público alvo devo falar".
- Sujeito 4: "Características do produto, para que serve, princípios ativos".

[6] O questionário, onde se encontra a imagem citada na questão 4 está em Apêndice B ao final do trabalho.

- Sujeito 5: "Identificação do público que o material é direcionado – Apelo criativo – Tipo do material (suporte) e/ou veículo".
- Sujeito 13: "Características dos produtos, usabilidade, composição, etc".

Em questão complementar à anterior, perguntou-se se, diante da imagem apresentada (cf. Figura 1), eles recorriam a informações complementares, não disponíveis na mesma, para criação de uma campanha publicitária de um produto. Esta questão, embora fechada, considerava a possibilidade de complemento da resposta, o que mostrou-se importante para a análise.

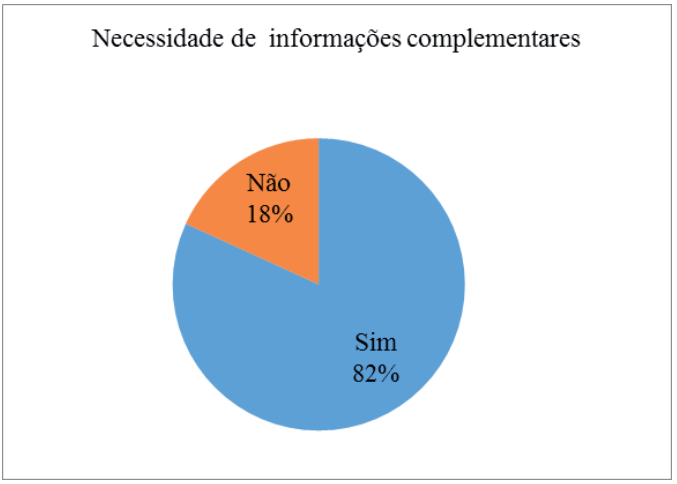


Gráfico 3: Necessidade de informações complementares.
Fonte: Elaborado pelos autores.

Como mostra o gráfico 3, 82% dos sujeitos necessitam recorrer a informações complementares para a criação de uma campanha publicitária que não estão disponíveis na página mostrada, extrato de um CPC. As informações complementares apresentadas pelos sujeitos relacionam-se a informações específicas do produto (como composição e aplicação a que se destina), público alvo do produto, etc. Apresentam-se algumas considerações feitas pelos sujeitos:

- Sujeito 4: "A quem se destina. Principais concorrentes. História da marca. Expectativa do cliente".
- Sujeito 5: "Informações mais específicas do produto que talvez sejam exclusivas para serem utilizadas como um diferencial do produto".
- Sujeito 10: "História da marca, conhecer a que tipo de cliente se destina o produto e outras informações relevantes sobre o produto"

Outra questão abordava, diante da imagem (cf. Figura 1), quais informações o sujeito julgava que requeriam descrição. De modo geral, apontaram informações acerca do produto. Analisam-se alguns exemplos:

- Sujeito 1: "Descrição do produto, preço, benefícios e onde comprar".
- Sujeito 5: "Mais informações sobre para que serve o produto".
- Sujeito 11: "Informações sobre as contribuições do produto".
- Sujeito 12: "Acredito que para catálogos cosméticos as informações descritas são suficientes".

Estas respostas apontam que conteúdos específicos dos CPC devem ser assumidas como pontos de acesso que vão além de indicação de responsabilidade, título e assunto.

Em questão na qual se apresentava aos publicitários que, para fins de definição da organização física temática do acervo, a área de Biblioteconomia estabelece um tema majoritário, questionou-se se os sujeitos de pesquisa julgavam que a atribuição de um único tema representando o conteúdo CPC lhes auxiliava em suas atividades profissionais cotidianas.

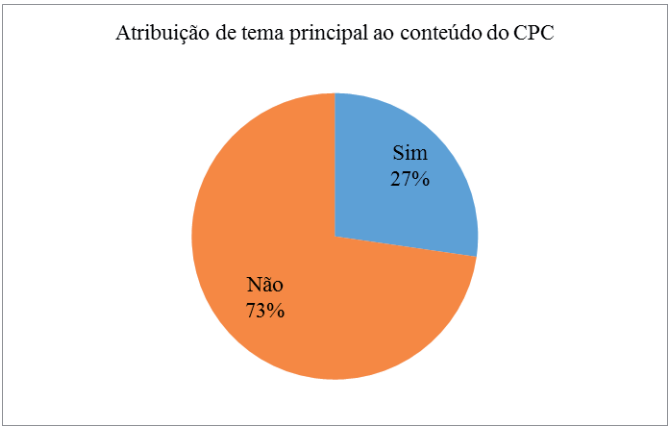


Gráfico 4: Atribuição de tema principal ao conteúdo do CPC.
Fonte: Elaborado pelos autores.

O gráfico mostra que, para 73% dos sujeitos, atribuir um tema representativo do conteúdo de um CPC não lhes auxilia em suas atividades profissionais. Percebeu-se, então, que estabelecer um tema como um ponto de acesso não seria válido ao propósito de recuperação de informações pelos profissionais da área de publicidade e propaganda. Quanto a este ponto, sugere-se investigação acerca de outras abordagens, específicas da área de análise temática, voltadas tanto à análise conceitual quanto à tradução dos temas identificados.

Finalmente questionou-se se o sujeito conhecia alguma lista de termos ou descrição de material publicitário, tendo em vista a apresentação de que a representação e a descrição de documentos é uma atividade da Biblioteconomia, e que esta adota padrões internacionais que garantem a interoperabilidade entre sistemas de informação bem como a recuperação de informações pelos usuários. Para esta questão não houve a identificação de listas de termos para descrição ou a adoção de quaisquer padrões para descrição e representação de imagens por publicitários.

Considerações finais

Diante dos objetivos estabelecidos neste trabalho, apresentam-se os resultados obtidos pelo levantamento bibliográfico e pela análise da coleta de dados.

O número de sujeitos participantes na pesquisa, diante do universo pesquisado, foi significativo (55%), bem como as respostas dadas, sendo todas, de modo geral, muito semelhantes, ou seja, as necessidades informacionais, a priori, são muito parecidas, o que denota que o perfil de profissionais da área de publicidade e propaganda foi identificado.

Ficou clara a utilização dos CPC como fonte de informação para a criação de novos produtos ou novas marcas por grande parte os publicitários. Infere-se que se estes CPC são utilizados como fontes de informação, esse material requer formas de organização, armazenamento, catalogação, classificação, indexação, recuperação, disseminação e preservação da informação de modo a estarem articulados às necessidades informacionais deste público; atividades inerentes à atuação profissional do bibliotecário.

As informações consultadas por profissionais da área de publicidade e propaganda fazem parte do conteúdo destes catálogos, tais como imagens, categorização dos produtos, textos conceituais, referências fotográficas, entre outros. Além disso, para a realização de suas atividades, outras informações mais específicas, não disponíveis em CPC, requerem consulta tais como informações sobre a composição dos produtos, público e área a que se destina, etc. Estas necessidades, identificadas pelas respostas coletadas, apontam a importância da identificação e apresentação destas em um registro bibliográfico.

Os pontos de acesso, elementos constituintes da representação bibliográfica, permitem identificar um documento a partir da responsabilidade intelectual da obra, do título da mesma e de assuntos a ela relacionados. A problemática, neste processo, está no fato de os profissionais da área de publicidade e propaganda identificarem tais pontos como insuficientes no processo de recuperação de informação para as suas necessidades inerentes à atividade profissional, visto que um publicitário procurará pelo conteúdo de uma determinada página ou determinada

imagem, não traduzida por estes pontos; ou seja, não haverá meios de se localizar um texto descritivo ou uma imagem apenas através destes pontos de acesso estabelecidos a partir de padrões consolidados na área da Biblioteconomia e Ciência da Informação.

Priorizar o olhar do usuário é pensar na melhor forma de se atender às suas necessidades e buscar conhecer cada uma delas. Os usuários não devem ser vistos a partir de um corpo coletivo, com as mesmas necessidades. Cabe estudar perfis específicos bem como o uso que fazem da informação. Ainda assim, cabe aos pesquisadores, profissionais e estudantes, levarem a cabo discussões acerca das representações bibliográficas de diversos itens informacionais, em especial os peculiares, como é o caso dos catálogos de produtos cosméticos.

Nesse sentido, diante de um perfil diferenciado de determinado público e com base nas necessidades específicas de determinado tipo documental, é possível utilizar-se de outras metodologias de análise e descrição documental, nesse caso, voltadas ao conteúdo.

Entende-se que outros meios de representação, complementares à representação bibliográfica baseada na descrição documental e nas linguagens documentárias alfabéticas, possam vir a auxiliar o processo de recuperação destes documentos desde que estejam baseados na descrição do conteúdo destes catálogos e que contemplem a identificação das imagens dispostas e dos textos conceituais apresentados, de forma que publicitários, bem como outros possíveis usuários, possam selecionar o item desejado no momento da busca. Sugere-se a continuidade de estudos relacionados a este tema para identificação de áreas afins, que venham a colaborar na eficiência da representação de CPC voltados à satisfação das necessidades dos usuários.

Referências

ALMEIDA, E. P. O bom catálogo ainda é imbatível. *Revista Valor Setorial:* vendas diretas, São Paulo, p. 54-56, fev. 2007.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EMPRESAS DE VENDAS DIRETAS. *Venda direta*: o que é? [200-]. Disponível em: <http://www.abevd.org.br/htdocs/index.php?secao=venda_direta&pagina=venda_direta_o_que_e >. Acesso em: 20 out. 2010.

BARROS, A. J. S.; LEHFELD, N. A. S. *Fundamentos de metodologia científica*. 3. ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007.

CÓDIGO de catalogação anglo-americano. 2. ed. rev. 2002. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

CUNHA, M. B.; CAVALCANTI, C. R. O. *Dicionário de biblioteconomia e arquivologia*. Brasília: Briquet de Lemos/Livros, 2008.

DIAS, M. M. K.; PIRES, D. *Usos e usuários da informação.* São Carlos: EdUFSCar, 2004. (Série Apontamentos).

FARINA, M.; PEREZ, C.; BASTOS, D. *Psicodinâmica das cores em comunicação.* São Paulo: Blucher, 2006.

FIGUEIREDO, N. M. de. *Estudo de uso e usuários da informação*. Brasília: IBICT, 1994.

FONTOURA, J. S.; REFKALEFSKY, E. Teorias da comunicação aplicadas na estratégia de publicidade das Empresas Avon e Natura. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 14., 2009, Rio de Janeiro. *[Anais eletrônicos]*. 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2009/resumos/R14-0534-1.pdf.> Acesso em: 17 jun. 2010.

GOMES, N. D. Publicidade ou propaganda? É isso aí! *FAMECOS*, Porto Alegre, n. 16, p. 111-121, dez. 2001. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3142/2413>. Acesso em: 4 nov. 2010.

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS. *Declaração de princípios internacionais de catalogação.* 2009. Disponível em: <http://www.ifla.org/files/cataloguing/icp/icp_2009-pt.pdf>. Acesso em: 4 nov. 2010.

LANCASTER, F. W. *Indexação e resumos:* teoria e prática. 2. ed. Brasília: Briquet de Lemos/Livros, 2003.

MAIMONE, G. D.; GRACIOSO, L. S. Representação temática de imagens: perspectivas metodológicas. *Inf & Inf.,* v. 12, n. 1, jan./jul. 2007. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/viewFile/1760/1504>. Acesso em: 5 nov. 2010.

MEY, E. S. A. *Acesso aos registros sonoros:* elementos necessários à representação bibliográfica de discos e fitas. 1999. Tese (Doutorado)–Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

MEY, E. S. A.; SILVEIRA, N. S. *Catalogação no plural.* Brasília: Briquet de Lemos/Livros, 2009.

_____. Considerações teóricas aligeiradas sobre a catalogação e sua aplicação. *CID*: R. Ci. Inf. e Doc., Ribeirão Preto, v. 1, n. 1, p. 125-137, 2010. Disponível em:< http://revistas.ffclrp.usp.br/incid/article/view/10/InCIDv1_n1_2010-Art07>. Acesso em: 5 nov. 2010.

MODANEZ, P. S. C. et al. Segmentação psicográfica e estilos de vida de consumidores de venda direta por catálogo. *REMark*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 125-145, jan./jun. 2009.

NATURA COSMÉTICOS. *Revista Natura,* n. 1, 2010.

RIBEIRO, A. M. C. M. *Catalogação de recursos bibliográficos*: AACR2r em MARC 21. 4. ed. Brasília: Edição do Autor, 2009.

SAMPIERI, R. H.; COLLADO, C. F.; LUCIO, P. B. *Metodologia de pesquisa*. 3. ed. São Paulo: McGrw Hill, 2006.

SANTOS, P. L. V. A. C.; CORRÊA, R. M. R. *Catalogação:* trajetória para um novo código internacional. Niterói: Intertexto, 2009.

SILVA, F. T. CI – Centro de Informação Ltda.: relato de experiência. *CRB-8 Digital*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 14-17, jul. 2008. Disponível em: <http://revista.crb8.org.br/index.php/crb8digital/article/view/38>. Acesso em: 24 maio 2011.

SVENONIUS, E. *The intellectual foundation of information organization.* Cambridge: MIT Press, 2000.

Capitulo VIII
Análise de conteúdo de imagens fotográficas: fatos históricos da UFSCar ao longo dos seus 40 anos

Isadora Trombeta Fagá
Luzia Sigoli Fernandes Costa

1 Introdução

A iconografia, principalmente a de caráter histórico, vem elegendo a fotografia como um dos meios informativos essenciais para a sociedade. Isso porque a imagem fotográfica permite aguçar as lembranças, a memória e a recuperação e preservação da história de instituições, de movimentos sociais, artísticos, políticos, étnicos e religiosos, dentre outros. Desta forma, este universo imagético vem despertando o interesse dos profissionais de diversas áreas e em especial da área da Ciência da Informação, pois, é de consenso, que os registros fotográficos guardam conhecimentos importantes sobre fatos, pessoas e objetos que podem ser passados de gerações para gerações. Portanto, a acessibilidade a esses registros e, consequentemente, às mensagens guardadas em seus conteúdos são fatores que permitem o conhecimento e a compreensão da trajetória de pessoas e organizações**,** contribuindo sobremaneira para a sobrevivência da memória institucional.

Dessa forma, o universo imagético vem ocupando um lugar de destaque, por ser um dos principais recursos cognitivos utilizados (AZEVEDO NETO; FREIRE; PEREIRA, 2004, p. 17). Além disso, a imagem, nesse novo contexto de conhecimento que privilegia o

estabelecimento de relações e o diálogo entre as diferentes fontes de conhecimento, passou a ser tratada como um significativo repositório de informações. Hoje, considera-se que as fotografias participam ativamente da vida cotidiana, pois exprimem desejos e necessidades de diferentes nações, das mais variadas camadas sociais e de pesquisadores de múltiplas áreas do conhecimento.

A problemática que se instaura é que nem sempre a prioridade atribuída à organização das coleções fotográficas e das informações e dos conhecimentos advindos das manifestações fotográficas, ainda é muito baixa, quando comparada com a prioridade atribuída aos documentos de cunho científico. Este fato evidencia a contradição de que ao mesmo tempo em que se reconhece a grande importância da fotografia - como documento capaz de contribuir para preservar a cultura, a memória e a identidade de uma pessoa, instituição ou mesmo de uma nação - as instituições não lhe conferem a devida atenção. Essa problemática é permeada, também, pela falta de um corpus teórico-metodológico sólido, advindo da Ciência da Informação e de área correlatas, que possa dar suporte a uma prática eficiente e direcionada para as especificidades que são as requeridas para a organização e a recuperação de informações de natureza imagética. Segundo Manini, Lima-Marques e Miranda (2007, p. 3), "em se tratando de recuperação de imagens, o problema se agrava, pois a documentação de imagens exige técnicas que, na maioria das vezes, são desconhecidas pelos informatas". Além da documentação há, também, o problema da análise e da organização de fotografias, de tal forma que seja possível recuperá-las. Nessa perspectiva, evidencia-se a necessidade de aprimoramento de metodologias e dos processos de análise e de geração de conteúdos que se transformem em produtos documentais que facilitem o acesso e a recuperação de seus conteúdos.

O fato de ter se acumulado na UFSCar, ao longo dos seus 40 anos de existência, um significativo volume de fotografias à espera de cuidados que as preserve e de tratamento técnico específico de organização e recuperação de seus conteúdos, constitui-se num problema institucional, que tende a se agravar com o passar dos anos. Assim, justifica-se uma proposta para conservar, organizar e analisar os conteúdos das suas imagens fotográficas mais antigas e representativas. Justifica-se, também, pelo fato

de que alguns dos personagens que estiveram presentes em eventos ou que conheceram lugares, personagens e coisas podem auxiliar na identificação e na recuperação de dados sobre fatos relevantes ocorridos na UFSCar a cerca de quatro décadas.

Assim, este trabalho tem, em uma primeira instância, o objetivo de adaptar a metodologia desenvolvida por Costa (2008) em sua pesquisa de doutorado - orientadora do presente trabalho - para realizar a análise de conteúdo das fotografias. Em segunda instância, propor uma forma de organização e preservação do acervo físico e digital, para recuperação dos conteúdos das fotografias da Coordenadoria de Comunicação Social (CCS) da UFSCar. E, em última instância, que os resultados deste estudo possam contribuir com outras unidades da UFSCar e com outras instituições que possuem coleções fotográficas.

2 As imagens e a imagem fotográfica

Pela definição dos dicionários de Língua Portuguesa, podemos entender a imagem como sendo uma representação visual, construída pelo Homem, de pessoas ou objetos. Essas imagens, segundo Tacca (2005, p. 11) podem ser "mentalmente abstratas, baseadas em relatos orais ou em outras experiências perceptivas, ou visualmente concretas, baseadas em um suporte definido materialmente". Assim, a imagem, de acordo com Rodrigues (2007, p. 67), "sempre foi um dos principais meios de comunicação na história da humanidade", sendo que, atualmente, sua importância aumentou significativamente, principalmente por causa do advento da Internet e, consequentemente, da hipermediação que combina texto, imagem e áudio.

Aumont (1993, p. 78) sugere que existe uma relação da imagem com a realidade e propõe uma triconomia entre valores da imagem em sua relação com o real: a) um valor de representação – a imagem representativa é a que representa coisas concretas; b) um valor de símbolos – a imagem simbólica é a que representa coisas abstratas; e c) um valor de signo – a imagem serve de signo quando representa um conteúdo cujos caracteres não são visualmente refletidos por ela.

Ao constatar os valores das imagens, podemos compreender que existem diversas funções para elas. Aumont (1993, p. 79) discorre sobre muitas dessas funções, como as imagens representando símbolos religiosos ou políticos (modo simbólico), trazendo informações visuais sobre o mundo (modo epistêmico) ou, ainda, sendo utilizada a fim de agradar seu espectador, oferecendo-lhe sensações específicas (modo estético). Joly (1996) apresenta uma função bastante interessante da imagem: considera como uma linguagem e, portanto, como uma ferramenta de expressão e comunicação. Dessa forma, "seja ela expressiva ou comunicativa, é possível admitir que uma imagem sempre constitui uma mensagem para o outro, mesmo quando esse outro seja nós mesmos" (JOLY, 1996, p. 68).

Após o advento do cinema, do vídeo e da televisão, as imagens podem ser consideradas em dois grandes grupos, segundo Costa (2008, p. 158): as imagens fixas e as imagens animadas ou em movimento. A gravura, a fotografia, a pintura, o desenho, dentre outros, que são considerados imagens, são utilizados pela mídia, principalmente a impressa, e propiciam o contemplativo de imagem fixa. No caso deste estudo, priorizamos abordar um tipo de imagem fixa específica: a imagem fotográfica.

2.1 A imagem fotográfica

No que diz respeito à imagem fotográfica, especificamente, podemos afirmar que o universo imagético vem ocupando um papel em destaque na sociedade atual, por ser um dos principais recursos cognitivos utilizados (AZEVEDO NETO; FREIRE; PEREIRA, 2004, p. 17). Segundo Rodrigues (2007, p. 67), "a fotografia é a cópia de um referente, ou seja, de algo ou de alguém – pessoa, objeto, paisagem, animal, acontecimento, etc. – reproduzido como imagem". A imagem fotográfica também pode ser definida de outra maneira, como é o caso de Kossoy (2001, p. 40), que afirma que "a fotografia é uma representação plástica (forma de expressão visual) indivisivelmente incorporada ao seu suporte e resultante dos procedimentos tecnológicos que a materializaram". Já Sontag (2004, p. 170), considera que "uma foto não é apenas uma imagem, uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real".

Sendo a fotografia uma representação ou interpretação da realidade, é possível afirmar que a sua invenção impactou diretamente a forma das pessoas verem o mundo e, certamente a forma com que elas passaram a se utilizar desse novo artefato, no que diz respeito à transmissão de informações. Assim, "após o advento da fotografia, o Homem passou a ter um recurso a mais para adquirir conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que, até então, eram transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica" (KOSSOY, 2001, p. 26).

A invenção da fotografia, portanto, além de ilustrar e modificar o mundo, também contribuiu para que imagens significativas de fatos que ocorreram no contexto histórico mundial pudessem ser imortalizadas e lembradas por muitos anos após seu acontecimento. De acordo com Possamai (2008, p. 255), "a fotografia congela uma imagem, imortalizada como cena que será objeto de investigação para o historiador". Diante disso, partimos para uma dimensão específica da imagem fotográfica: a da fotografia sendo utilizada como uma rica fonte de preservação da memória. Madio (2008, p. 3) afirma que "a fotografia possui um indício visível do passado e é um artefato resultante de uma determinada época". Nesse contexto, a fotografia torna-se um meio de preservação do passado, além de uma importante fonte ou objeto de estudo para pesquisadores e historiadores que desejam reunir informações históricas relevantes sobre algo ou alguém, a partir do estudo do seu conteúdo.

Na área da Ciência da Informação, a fotografia é, basicamente, estudada como documento e informação no âmbito da representação e recuperação da informação fotográfica e de soluções de arquivamento e preservação (GUERRA; PINHEIRO, 2009, p. 3). Isso porque a fotografia contém informações e mensagens que estão intrinsecamente ligadas ao conhecimento que se pode adquirir ao fazer uma análise do seu conteúdo.

Costa (2008, p. 157) afirma que as imagens, de uma forma geral, possibilitam a descoberta de múltiplas mensagens aparentes ou subliminares. Essas mensagens, por sua vez, são carregadas de informações e conhecimentos, o que acarreta que sejam analisadas de maneira cada vez mais sofisticada. Para que consigamos entender o papel e a importância da fotografia para a área da Ciência da Informação, podemos citar uma frase de Sylvia Heller (198-?), na qual ela diz que não é possível dividir imagem

e informação, visto que ambas são uma coisa só: a imagem é a informação e a informação é a imagem.

2.2 Usos e funções da fotografia: fonte de mensagem, recuperação histórica e registro

A fotografia foi inventada, aproximadamente, no ano de 1833, após inúmeras conquistas técnicas e científicas que culminou no descobrimento do princípio da câmara escura (NOGUEIRA, 1958). Desde então, sua importância para a sociedade só aumentou, na medida em que possui muitas funções, que vão desde o álbum de família até a preservação da memória histórica de uma nação. Sua invenção possibilitou, também, a ilustração de livros, jornais e revistas, além de ter propiciado a criação de novos meios de comunicação e entretenimento, como o cinema e a televisão.

Segundo Sato e Costa (2007, p. 3), a imagem fotográfica pode ser utilizada com o objetivo de informar sobre os cenários, os personagens ou os acontecimentos de determinada época. Outra função importante da fotografia é a de ser uma rica fonte de registro e recuperação histórico-cultural. De acordo com Kossoy (2001, p. 42), as imagens fotográficas têm a função de reprodução sob os mais diferentes meios, bem como de disseminação da informação histórico-cultural. Muitos episódios do passado puderam ser estudados e pesquisados graças às fotografias, que traziam consigo mensagens importantes para compreender alguns fatos, grupos sociais ou para eternizar certos personagens. De acordo com Sato e Costa (2007, p. 3), "como testemunhos históricos, as imagens podem revelar as maneiras de sentir e pensar de um grupo social, bem como a maneira como a memória coletiva vai sendo construída, criando laços e unindo membros de uma mesma coletividade".

Inserida em um período em que as transformações e substituições acontecem quase que ininterruptamente, a fotografia tem também a função de congelar a existência em um determinado tempo e espaço. De acordo com Registro (2005, p. 33), a fotografia "instaura uma certa tranquilidade e ameniza uma possível dor e remorso, pois realiza o inventário crível e antecipado daquilo que este mesmo tempo está prestes a consumir […],

assegurando a posse daquilo que se esvanece inexoravelmente". Esta função está intimamente relacionada ao fato da fotografia servir como memória, registrando e imortalizando momentos e pessoas.

No que diz respeito à utilização da imagem fotográfica como documento pessoal ou de uso geral (passando a ser de interesse público), Sato e Costa (2007, p. 3) afirmam que "a fotografia é, certamente, umas das fontes mais ricas para a recuperação da história", servindo como documento no que diz respeito ao resgate da memória cultural e, consequentemente, incentivando a pesquisa de fatos passados. Ainda como documento, a fotografia pode nos mostrar que a expressão cultural de determinada época corresponde sempre a um caráter político, às maneiras de pensar, aos gostos característicos do período, dentre outros.

No entanto, mesmo com tantos usos e funções importantes para a sociedade, a fotografia ainda carrega consigo um misto de preconceito e rejeição, principalmente em se tratando da imagem fotográfica como objeto de estudo e pesquisa.

2.3 Mitos e problemáticas das imagens fotográficas

Manini (2008, p. 123) destaca que dos usos possíveis que se tem feito da fotografia, pode-se mencionar o comercial, o de exposição ou publicação, o probatório, o familiar/pessoal e o didático/científico. No entanto, esta última função tem provocado algumas reflexões que merecem nossa atenção. Kossoy (2001, p. 30), levanta a ideia de que, mesmo sendo considerada importante fonte de informação e memória, a fotografia ainda é vista com certo preconceito quanto à sua utilização como instrumento de pesquisa. As razões, segundo ele, para que as imagens fotográficas raramente sejam utilizadas para esses fins, são de ordem cultural - a tradição da escrita como forma de transmissão do saber; e no que diz respeito à expressão – há uma resistência dos pesquisadores em aceitar, analisar e interpretar a informação quando esta não é transmitida segundo um sistema codificado tradicional.

Essa oposição pode ser explicada pelo fato de que não existe uma tradição em analisar as fotografias pelo seu conteúdo. Assim, imagens fotográficas são analisadas e identificadas a partir de seu suporte ou

apenas do objeto central que é retratado, o que acarreta certo receio dos cientistas em utilizá-las, isoladamente, como fonte de informação. Aliado a essa perspectiva, está o fato de que quaisquer que sejam os conteúdos das imagens devemos considerá-las como fontes históricas de abrangência multidisciplinar (KOSSOY, 2000, p. 21).

Outro aspecto que pontuamos é o fato de que um dos mitos relacionados à imagem fotográfica é que se tornou uma espécie de senso comum o fato de a fotografia ser considerada como um sinônimo da realidade. Segundo Kossoy (2005, p. 41), "são constantes os equívocos conceituais que se cometem na medida em que não se percebe que a fotografia é uma representação elaborada cultural/estética/tecnicamente". Muitas pessoas olham para as fotografias e não se questionam se o que estão vendo é ou não é o real. A fotografia pode ser apenas um ângulo escolhido pelo fotógrafo para expressar determinada ideia ou situação. Assim, há imagens que foram feitas intencionalmente para causar nos espectadores sensações específicas, como repulsa, indignação ou crítica. Outras foram feitas apenas para mostrar a realidade de um lugar ou objeto. Desse modo, é importante que olhemos para as fotografias de uma maneira crítica, observando se elas foram feitas para exprimir algo (intencionalmente) ou simplesmente para registrar e nos mostrar algo (sem intenção particular).

A fotografia ainda se depara com outras problemáticas, como a sua parcialidade ou não; o paradigma de uma ligação ambígua, ambivalente e constantemente relacionada aos recursos tecnológicos do processo fotográfico e ao gosto ou intenção do fotógrafo; as ambigüidades nas imagens. Esses e outros aspectos da fotografia requerem a elaboração de estudos aprofundados para se obter, minimante, um entendimento para expor argumentações, mas tudo indica que a fotografia tem um pouco de cada uma das vertentes aqui apresentadas.

2.4 Preservação, organização e recuperação de fotografias

Além dos aspectos pertinentes aos conteúdos das imagens fotográficas, no caso das fotografias em papel, não se pode negar que ela tem também um suporte físico. Na fotografia, o suporte e o conteúdo informacional são inseparáveis. Desta maneira, é imprescindível a

preservação das fotografias que se encontram em acervos físicos, principalmente aqueles que constituem a memória oficial de um de um país, cidade, instituição, e assim por diante.

Cabe destacar que os acervos fotográficos são compostos por fotografias produzidas com tecnologias diversas, sendo que os suportes delas decorrentes são bem variados como o vidro, o papel ou a película. Independentemente do suporte, existem diversos fatores de deterioração dos materiais fotográficos (como umidade, temperatura, modo de acondicionamento, dentre outros), bem como diversas maneiras e técnicas de prevenir a sua deterioração.

No que diz respeito ao cenário de estudo desta pesquisa, no tange ao acondicionamento correto e à organização das fotografias pertencentes ao acervo físico, foi observado que há necessidade de se investir, no sentido de amenizar ou evitar os efeitos prejudiciais relativos a conservação das fotografias.

Foi observado ao longo deste estudo que algumas instituições organizam suas imagens fotográficas apenas por data (ano) de produção. Muito embora esse procedimento não seja suficiente, em muitos locais nem isso é possível, já que fotografias antigas raramente possuem essas informações. Azevedo Netto, Freire e Pereira (2004, p. 21), relatam um modo interessante de organização de fotografias da Biblioteca Digital Paulo Freire: através do Brased (Thesaurus Brasileiro de Educação). Nesse caso, foi selecionado um conjunto de conceitos, relacionados com a área de educação, com a finalidade de construir um vocabulário controlado de termos para a busca e recuperação da informação imagética. Assim, as fotografias foram organizadas por grandes temas, dentro da área educacional, dispensando o critério data para organizar e recuperar as fotografias. Outra possibilidade de organização fotográfica é a classificação em séries. Ou seja, uma ordenação temática em que se faz uso da linguagem natural. Nesse caso, os temas respondem à categorias específicas utilizadas pelos usuários de um determinado acervo no seu cotidiano.

Fica claro, portanto, como é importante que sejam realizados, em um acervo de fotografias, a preservação e a organização desse material imagético, para que, posteriormente, este seja recuperado com precisão

pelos seus usuários. Um acervo sem algum tipo de organização, geralmente se torna sem utilidade, já que não cumpre o seu principal papel: o de registro da memória sociocultural.

3 O cenário de desenvolvimento do estudo

A Coordenadoria de Comunicação Social (CCS) é uma unidade administrativa subordinada diretamente à Reitoria da Universidade Federal de São Carlos, responsável pela divulgação de notícias, clippings, eventos e outras atividades desenvolvidas dentro da universidade, abrangendo seus três *campi*. Esta Coordenadoria se responsabiliza, também, pelo monitoramento do noticiário externo, veiculado na imprensa, sobre a UFSCar.

A fim de gerenciar informações relativas a toda produção de conhecimento, fatos e realização de atividades diversas, bem como para disponibilização de fotos, foi criada uma ferramenta digital: o Sistema de Apoio à Comunicação Integrada – SACI. Esse software tem como objetivo controlar desde a recepção de informações e sugestões de pautas oferecidas pelas comunidades interna e externa até a disseminação dinâmica e armazenamento dessas informações em meios de comunicação adequados que possibilitem a interação com os usuários. Assim, o SACI possibilita não só o aprimoramento do trabalho de comunicação social realizado na UFSCar como a aproximação com diferentes públicos, tanto para disseminação quanto para a produção de conteúdo.

Como um dos objetivos deste trabalho é propor uma forma de organização do acervo digital da CCS, foi necessário primeiramente o entendimento de como o sistema SACI funciona. Durante a realização desta pesquisa o SACI era, na sua maioria, utilizado internamente pelos funcionários da CCS. Porém, um dos objetivos dos desenvolvedores é que, posteriormente, ele possa ser acessado por toda a comunidade acadêmica.

Na primeira parte do trabalho, concentramos a pesquisa no acervo físico, já que as fotografias presentes neste acervo encontravam-se, muitas vezes, danificadas pela falta de preservação. Outro ponto que estimulou para que o inicio do trabalho fosse desenvolvido no acervo físico, foi o fato de que as fotografias não apresentavam nenhum tipo de identificação, o

que dificultava o seu uso pelos profissionais da CCS. A maior dificuldade apresentada pelos profissionais estava na impossibilidade de encontrar as fotografias que necessitavam em um dado momento.

O acervo de fotografias da CCS contém, aproximadamente, 5.000 fotografias, acumuladas ao longo dos 40 anos de existência da UFSCar. O conteúdo dessas imagens é bastante variado, contendo fotos que registram conferências, atividades de alunos, docentes, obras, vistas aéreas, laboratórios, e assim por diante. Uma pequena parcela dessas fotos encontra-se no formato digital. São fotografias, geralmente, das primeiras décadas da universidade e digitalizadas para algum fim específico: exposições em eventos, comemorações da Universidade ou utilizadas como parte de algum produto da UFSCar, como as agendas anuais, por exemplo.

Essas fotografias apresentavam pouco ou nenhum tratamento, o que comprometia o seu estado de conservação. Até o momento desta pesquisa, as fotos estavam armazenadas em recipientes de acondicionamento impróprios, como caixas de papelão e estavam depositadas em local sem controle de umidade. O uso de cola, clipes e grampos diretamente nas fotos, deixaram marcas de ferrugens, o que pode provocar rasgos, com o tempo. Esse quadro, ocasiona uma grande probabilidade de agravamento do estado de conservação das imagens fotográficas, podendo levar a destruição de parte muito relevante da memória institucional da Universidade.

O fato das fotografias não possuírem nenhum tipo de identificação ou classificação por temas, torna a recuperação um sério problema para os jornalistas e fotógrafos que trabalham na CCS. Isso porque, ao necessitar de uma fotografia específica para ilustrar alguma notícia ou projeto, nem sempre é possível a sua localização, tomando tempo e esforço dos profissionais. Outro problema observado é que nem sempre estes profissionais têm conhecimento da existência de diversas imagens, ou ainda, não é de conhecimento da CSS quais as fotografias que fazem parte do seu acervo fotográfico.

Desse modo, torna-se bastante claro a importância de uma iniciativa de organização, identificação e recuperação em um acervo fotográfico que, apesar de apresentar todas essas limitações, é largamente utilizado pela UFSCar, principalmente em datas comemorativas, como é o

caso dos seus 40 anos, comemorado em 2010. Soma-se a isso o fato de que muitas das fotografias são datadas de anos anteriores ao estabelecimento da universidade, o que representa uma rica fonte de registro e documentação histórica.

4 Método

O percurso proposto para a realização da presente pesquisa se pauta em um enfoque de investigação social qualitativa. Esse enfoque, conforme esclarecem Berger e Luckmann (1979), fundamenta-se, predominantemente, em dados sobre o mundo social. Ou seja, o mundo representado e construído nos processos de comunicação em que as fotografias podem ser enquadradas.

O universo da pesquisa foi composto por um *corpus* de análise de 5 fotografias conforme são demonstradas no Item 5 (Resultados e discussões). As fotografias foram selecionadas de acordo com o critério tempo, ou seja, por data, sendo que foram escolhidas as fotografias das primeiras décadas de vida da UFSCar, que serviram para testar a metodologia. Ressalve-se que, diferentemente da investigação quantitativa, cujo delineamento exige uma "amostragem representativa" do universo total, na pesquisa qualitativa esse conceito não se aplica e, portanto, um pequeno *corpus* pode ser suficiente para demonstrar os resultados.

A escolha do *corpus* de fotografias para análise seguiu alguns critérios, tais como: foram escolhidas imagens que estão inseridas em um contexto acadêmico e cultural e que registram aspectos relevantes para a história da UFSCar. O critério de relevância foi estabelecido a partir da intensidade da veiculação do tema na imprensa, ou internamente, e por meio de consulta a pessoas que estão a tempo na instituição. As cinco fotografias selecionadas, com suas respectivas análises, são apresentadas em páginas separadas contendo: a fotografia, o resumo, as palavras-chave e a legenda.

4.1 Delineamento teórico da pesquisa

No desenvolvimento da pesquisa foram realizadas leituras de apoio à abordagem metodológica escolhida, sobre organização de fotografias como, também, sobre análise de imagem fotográfica.

No que se refere à teorização voltada para a área disciplinar de Organização da Informação, tem-se como orientação fundamental a teoria de Ranganathan (1931, 1951, 1967). Esse teórico propôs a superação do princípio da hierarquização do conhecimento, comumente empregado nos sistemas de classificações lineares, para avançar em direção à flexibilização, não só da representação temática como também da análise de conteúdo que, segundo Ranganathan (1931) deve se dar de forma relacional. Ranganathan (1931) visava enfrentar a complexidade do conhecimento moderno e sua constante expansão.

Outros teóricos, em âmbito nacional e internacional, corroboraram a consolidação de uma teoria da Ciência da Informação. No campo da análise de imagens, autores como Smit (1996), Agustín Lacruz (2006), Boccato e Fujita (2006), apontam as bases para a análise dos conteúdos fotográficos.

4.2 Levantamentos e procedimentos de coleta de dados

Segundo Bauer e Gaskell (2002) na pesquisa qualitativa devem ser utilizadas como fontes de dados as imagens para gerar, por meio de interpretação, um conteúdo textual sobre as fotografias observadas. De acordo com Manini (2008, p. 134), "se da fotografia pretende-se retirar todo seu conteúdo informacional, então a imagem torna-se muito mais que objeto: fontes de dados que não estão todos num texto escrito e que resultará numa descrição escrita dessas "novas" informações, exclusivamente imagéticas". Dessa maneira, torna-se fundamental, no caso deste trabalho, a análise dos conteúdos presentes no corpus de análise fotográfica.

Afirmam Bauer e Gaskell (2002) que, quando necessário, poderão ser consultadas pessoas diretas ou indiretamente envolvidas com os fatos e/ou personagens presentes nas fotografias da amostra selecionada. Assim, no caso desta pesquisa, a coleta dos dados sobre as

fotografias, quando necessário, foi feita por meio de consultas às pessoas (funcionários, docentes, alunos), que estavam presentes no local em que a foto foi realizada ou que possuem conhecimento sobre um determinado acontecimento. Para apoio teórico-metodológico, foram realizadas leituras no âmbito da lingüística, cujas contribuições de Jakobson (1971) e Guiraud (1980) serão complementadas por Barthes (1992), principalmente, no que tange às distinções entre os aspectos denotativos e conotativos presentes na linguagem.

4.3 Tratamento analítico dos dados levantados

O tratamento dos dados levantados, usado nesta pesquisa, foi o de análise de conteúdo. De acordo com Costa (2008, p. 161):

> A análise de conteúdo das imagens possibilita a elaboração textual, que contenha as descrições de paisagens, de personagens, pessoas, animais, plantas e tantos outros distintos e inusitados elementos. Indicam a ação que ocorre num tempo e espaço determinados, requerendo análises pormenorizadas a fim de revelarem ao intérprete-analista os seus sentidos e significados mais explícitos assim como também, os latentes.

A metodologia de análise proposta para as fotografias visa à recuperação das informações nelas contidas e fundamenta-se em Costa (2008) que faz uso das cinco categorias fundamentais de Ranganathan (1931), "alargadas" pelas categorias da narrativa literária. As Categorias Fundamentais Ranganathianas serviram de orientação para elaboração do campo resumo, apresentado sobre cada uma das fotografias escolhidas. As referidas categorias Ranganathianas são detalhadas a seguir:

1º Personagem/ator: esta categoria se refere aos "seres" e aos diferentes "tipos de seres", incluindo as "coisas" e os "tipos de coisas". Assim, compõem o universo dessa categoria aqueles ou aquilo que faz algo. É o sujeito da ação, resultante da pergunta "Quem faz?" Quem fez? Quem fez a foto? Quem está fazendo algo na foto?

2º Matéria: esta categoria se refere às manifestações de duas espécies: Material e Propriedade. A observação dessa categoria facilita depreender de

que se trata o objeto, como também qual o assunto ou o tema predominante em cada enunciado. Resulta da pergunta "O quê?", De que se trata?

3º Energia: esta categoria equivale à ação. Em geral, a expressão linguístico-semântica dessa categoria situa-se em verbos que indicam o tipo de ação, mudança, intervenção, provocada por um determinado sujeito ou personalidade em relação a "alguém" ou "alguma coisa". Energia equivale à ação, evento, acontecimento. Resulta da pergunta "Como?" Ou seja, como se deu um determinado fato.

4º Espaço: esta categoria equivale ao lugar real, imaginário ou virtual. É o local onde se situa determinada pessoa, coisa ou acontecimento. É proveniente da pergunta "Onde?"

5º Tempo: esta categoria equivale à pergunta "Quando?". Sendo a categoria mais abstrata, o tempo pode ser definido como o milênio, século, década, ano, dia, noite, verão, inverno, dentre outros.

É importante salientar que, mesmo no resumo, não precisa, necessariamente, aparecer todo o rol de categorias, mas sabemos que quanto mais categorias estivem presentes mais completo e explicativo se torna o resumo, que é fruto da análise de conteúdo realizada.

Os demais dados sobre a fotografia podem ser coletados pelo preenchimento de uma ficha modelo (APENDICE A), que auxiliará na organização do acervo físico da CCS.

Foi objeto deste estudo, apenas os campos destinados à legenda, ao resumo e às palavras-chave. Dessa forma, a identificação do conteúdo da fotografia obedeceu a um padrão que levou em conta as cinco categorias Ranganathianas, anteriormente citadas. As palavras-chave também obedeceram a um padrão, pelo fato de incluir tanto os aspectos denotativos, quanto os conotativos.

5 Resultados e discussões

Espera-se que esta pesquisa venha contribuir para a consolidação de uma metodologia de análise e sistematização de conteúdo de fotografias. A partir da consolidação metodológica no tratamento de imagens

fotográficas, espera-se que a pesquisa venha auxiliar no desenvolvimento de uma proposta de organização de todo o acervo de fotos da CCS. Espera-se, principalmente, que este estudo venha contribuir para o resgate dos fatos históricos mais importantes da UFSCar e que estes possam ser conhecidos por todos aqueles que se interessarem.

A apresentação dos resultados está associada aos interesses sociais do conhecimento resultante da pesquisa. Esta dimensão toma como base a proposta por Habermas (1987), que institui os fins justificáveis para a geração de novos conhecimentos como sendo aqueles voltados para a construção de consenso e da emancipação dos sujeitos. Dessa forma, os resultados serão apresentados como sendo os conteúdos gerados, a partir da análise dos conteúdos das fotografias, conteúdos estes que podem revelar novas informações e conhecimentos a respeito de fatos históricos da UFSCar. Esses conhecimentos podem contribuir para ampliar as possibilidades de reflexão e favorecer os processos de entendimento sobre as origens e a trajetória histórica da própria UFSCar que, por sua vez, se insere na sociedade como um todo.

Nesse sentido, os resumos de cada fotografia servem para a elaboração de legendas explicativas que devem acompanhar as fotografias durante as exposições, ilustração de matérias, dentre outros.

Para exemplificar o uso destes resumos, foram selecionadas cinco fotografias, que fazem parte do *corpus* selecionado para esta pesquisa, aplicando as cinco categorias Ranganathianas.



Figura 1: Manifestação: "Queremos a Universidade Federal".
Fonte: CCS/UFSCar.

Resumo: Em 1961, vários alunos manifestaram o interesse pela abertura de uma Universidade Federal na cidade de São Carlos (primeiramente chamada Universidade Federal de S. Paulo). O manifesto ocorreu nas escadarias da Escola Estadual Álvaro Guião, e contou com a participação de políticos, como o então prefeito da cidade Antonio Adolpho Lobbe. Este momento entrou para a história da Universidade, por ter mostrado às autoridades que a cidade estava disposta a receber uma unidade educacional de nível superior. Sete anos mais tarde (1968), seria criada por decreto presidencial de 1º de Dezembro a Universidade Federal de São Carlos. Nove anos após essa manifestação (1970), aconteceu em São Carlos seu primeiro exame vestibular para os cursos de Licenciatura em Ciências e Engenharia de Materiais, realizado pela UFSCar no Ginásio de Esportes do São Carlos Clube, denominado "João Marigo Sobrinho". Quarenta anos após a sua instalação (2010), a Universidade já conta com mais de 12.000 estudantes e outros dois *campi*, instalados nas cidades de Araras e Sorocaba.

Palavras-chave: Estudantes. Manifestação. Universidade Federal de São Carlos.

Legenda: Estudantes manifestando interesse pela abertura de uma Universidade Federal na cidade de São Carlos, nas escadarias da Escola Estadual Álvaro Guião, em 1961.



Figura 2: Fazenda Trancham.

Fonte: CCS/UFSCar.

Resumo: A Fazenda Trancham, situada às margens da Rodovia Washington Luís, foi apontada, em 1968, como a propriedade adequada para receber a Universidade Federal de São Carlos. Na época da expropriação, a Fazenda encontrava-se inativada, apresentando culturas perenes improdutivas e alguns prédios e áreas com infraestrutura rural. No entanto, preenchia pré-requisitos que satisfaziam as necessidades para a implantação de uma universidade nos moldes que se imaginava na época: tamanho maior que 300 há, disponibilidade de água, conformação topográfica razoável, beleza panorâmica, acesso fácil e proximidade da cidade. Dessa forma, as instalações da antiga fazenda foram adaptadas para receber a administração, salas de aula e laboratórios.

Palavras-chave: Fazenda Trancham. Implantação da UFSCar, 1968.

Legenda: Fazenda Trancham, desapropriada para receber as instalações da Universidade Federal de São Carlos, em 1968.

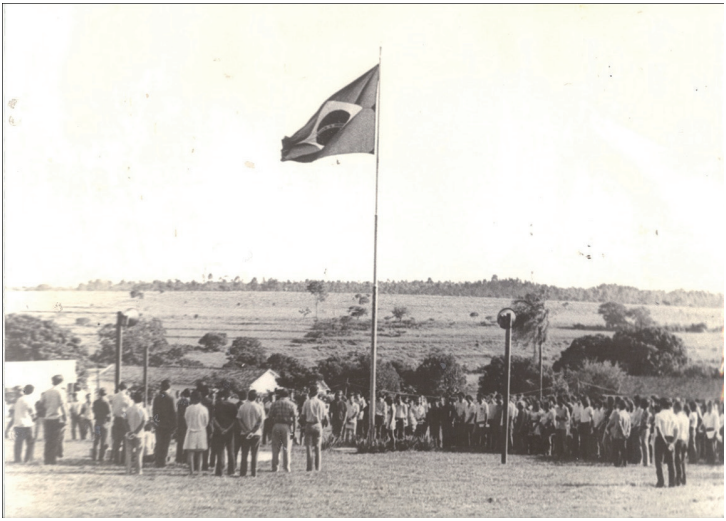


Figura 3: Hasteamento da bandeira no 1º dia de aula.
Fonte: CCS/UFSCar.

Resumo: Após pegarem um ônibus do centro da cidade de São Carlos até o trevo do que seria a UFSCar, os 96 alunos dos cursos de Licenciatura em Ciências e de Engenharia de Materiais, acompanhados de poucos professores e funcionários, foram reunidos em torno do sino (que até hoje permanece no mesmo local), ao lado da atual Reitoria, para a solenidade de inauguração da Universidade e de suas atividades letivas. Após o pronunciamento do Prof. Mario Tolentino, desejando aos alunos "boas vindas", foram escolhidos dois alunos para hastearem a Bandeira Nacional (sendo um deles o ex-reitor Oswaldo Baptista Duarte Filho), na atual Praça da Bandeira, sob o som do Hino Nacional Brasileiro, tocado em uma eletrola movida a pilha. Finalizada a solenidade, os alunos foram encaminhados para as salas de aula, localizadas na antiga coelheira da Fazenda Trancham, onde tiveram as primeiras aulas do ano de 1970.

Palavras-chave: Inauguração da UFSCar, 1970. Hasteamento da bandeira na UFSCar. Primeiro dia de aula na UFSCar.

Legenda: Inauguração da UFSCar com hasteamento da bandeira nacional na Praça da Bandeira, em 1970.



Figura 4: Vendinha do DCE.

Fonte: CCS/UFSCar.

Resumo: Em Abril de 1971, o DCE (Diretório Central de Estudantes) da Universidade Federal de São Carlos possuía uma vendinha própria, com o objetivo de arrecadar dinheiro para festas, manifestações e viagens dos estudantes. Eram comercializados produtos, como: camisetas, pastas, folhas, canetas, dentre outros. Também funcionava um serviço de xérox, semelhante aos atuais. A vendinha era conduzida pelos estudantes da presidência do DCE. Na fotografia, podemos observar alunos da primeira presidência do Diretório, do curso de Engenharia de Materiais. O aluno Oswaldo Baptista Duarte Filho (de perfil, à direita), foi o 1º presidente do DCE e mais tarde, reitor da UFSCar.

Palavras-chave: Vendinha do DCE.

Legenda: Vendinha do DCE, coordenada por alunos do curso de Engenharia de Materiais, em 1971.



Figura 5: Prof. Dr. Mário Tolentino.
Fonte: CCS/UFSCar.

Resumo: Mário Tolentino foi professor titular do Departamento de Química, da Universidade Federal de São Carlos. Foi um importante membro desse departamento, tanto na área de pesquisa, quanto como professor em sala de aula. Teve diversas participações em atividades da universidade, como quando proferiu a primeira aula do curso de Biblioteconomia e Documentação, ainda instalado nas dependências da Escola de Biblioteconomia e Documentação de São Carlos (EBDSC), anterior a fundação da UFSCar. Foi apreciado com uma homenagem em 2007, no qual uma praça nos arredores da UFSCar ganhou o seu nome, bem como o Museu Mário Tolentino, localizado no andar térreo do Departamento de Ecologia e Biologia Evolutiva da UFSCar. Na fotografia Mário Tolentino está na biblioteca de sua residência, na cidade de São Carlos, no começo da década de 80.

Palavras-chave: Mário Tolentino.

Legenda: Mário Tolentino, professor da UFSCar, na biblioteca de sua residência, em são Carlos.

6 Considerações finais

Contribuir para o resgate e preservação da memória de uma instituição é contribuir para a construção da identidade coletiva, formada a partir dos esforços para a realização do interesse comum, no qual a história de cada um se confronta e se enriquece com a história dos demais.

Uma observação que pôde ser verificada durante esta pesquisa foi a existência de pouco ou nenhum material sobre a criação e consolidação das universidades brasileiras. No acervo fotográfico da Universidade Federal de São Carlos, as imagens, que nos auxiliam a resgatar marcos históricos importantes, não apresentavam identificação alguma, o que sugeriu que não houve a preocupação de utilizá-las como recuperação de dados significativos, a fim de recuperar parte da sua história institucional.

A partir desta observação, foi proposto este trabalho, a fim de tentar tornar o acervo, além de organizado, útil para os profissionais da CCS. Assim, observamos que esta metodologia foi válida para o acervo da Coordenadoria de Comunicação Social, podendo ser incorporada à outros acervos fotográficos da UFSCar.

Nesse contexto, o presente estudo permitiu a identificação de parte da história da universidade, resgatando informações sobre acontecimentos e pessoas que participaram significativamente do que essa instituição representa nos dias atuais.

Nestes termos, é possível afirmar que a pesquisa atingiu os objetivos propostos à medida que integra o campo da Biblioteconomia e Ciência da Informação, identificando metodologias de análise de imagens, analisando, embasada nesta literatura, o cenário de acervo fotográfico, e ainda adaptando e aplicando uma metodologia de organização e pesquisa adaptada ao ambiente institucional. Embora este trabalho tenha cumprido os objetivos apontados, reconhece-se que muitas são as possibilidades de dedicar-se ao tema, tanto em trabalhos futuros, como no aprimoramento do trabalho aqui iniciado. Assim, espera-se que as demais fotos do acervo, não utilizadas no corpus de análise deste trabalho, possam ser analisadas igualmente, configurando um cenário único que possa proporcionar que a história da UFSCar seja contada a partir das suas imagens. Espera-se também que essa metodologia possa ser largamente utilizada pelos profissionais da CCS ou de qualquer outro acervo fotográfico da universidade.

Referências

AGUSTÍN LACRUZ, M. C. *Análisis documental de contenido del retrato pictórico:* propuesta epistemológica y metodológica aplicada a la obra de Francisco de Goya. Cartagena: Cancejalía de Cultura/3000 Informática, 2006.

AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

AZEVEDO NETTO, C. X.; FREIRE, B. M. J.; PEREIRA, P. A representação de imagens no acervo da Biblioteca Digital Paulo Freire: proposta e percursos. *Revista Ciência da Informação*, v. 33, n. 3, p. 17-25, set./dez., 2004.

BARTHES, R. *Elementos de semiologia*. Tradução Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1992.

BAUER, M. W.; GASKELL, G.; ALLUN, N. C. Qualidade, quantidade e interesses do conhecimento: evitando confusões. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (Ed.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som:* um manual prático. Tradução Pedrinho A. Quareschi. Petrópolis: Vozes, 2002. p 17-36.

BERGER, P.; LUCKMANN, T. *A construção social da realidade:* tratado de Sociologia do conhecimento. Petrópolis: Vozes, 1979.

BOCCATO, V. R.; FUJITA, M. S. L. Discutindo a análise documental de fotografias: uma síntese bibliográfica. *Cadernos de Biblioteconomia, Arquivística e Documentação*, Lisboa, n. 2, p. 84-100, 2006.

COSTA, L. S. F. *Uma contribuição da teoria literária para a análise de conteúdo de imagens publicitárias do fim do século XIX e primeira metade do século XX, contemplando aspectos da natureza brasileira.* 2008. 261 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informaçao) – Universidade Estadual Paulista, Marília.

DICIONÁRIO AURÉLIO. *Imagem.* Curitiba: Positivo, 2008.

GUERRA, C. B.; PINHEIRO, L. V. R. A imagem fotográfica como documento: desideratos de Otlet. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA DA INFORMAÇÃO, 10., João Pessoa, 2009. *Anais...* João Pessoa: Ideia Editora Universitária, 2009. p. 1-16.

GUIRAUD, P. *A semântica*. Tradução Maria Elisa Mascarenhas. 3 ed. São Paulo: Difel, 1980.

HABERMAS, J. Conhecimento e Interesse humananos. In: BENJAMIN, HORKHEIMER, ADORNO, HABERMAS. *Textos escolhidos*. Tradução José Lino Grünnewald et. al. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1987. p. 301-312. (Os pensadores, III).

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação.* São Paulo: Cultrix, 1971.

JOLY, M. *Introdução a análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.

KOSSOY, B. *Fotografia & História.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. *Fotografia e memória*: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, E. (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec/Editora Senac, 2005.

MADIO, T. C. C. (Coord.). *Fotografia e arquivo*: revisão bibliográfica e levantamento de acervos. Brasília: UnB, 2008. Projeto de Pesquisa da UnB.

MANINI, M. P. A fotografia como registro e como documento de arquivo. In: BARTALO, L.; MORENO, N. Ap. (Org.). *Gestão em arquivologia*: abordagens múltiplas. Londrina: EDUEL, 2008. p. 119-183.

MANINI, M. P.; LIMA-MARQUES, M.; MIRANDA, A. S. S. Ontologias: indexação e recuperação de fotografias baseadas na técnica fotográfica e no conteúdo da imagem. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 8., Salvador, 2007. *Anais...* [S. L.]: ENANCIB, 2007. p. 1-15.

NOGUEIRA, M. B. *Almanaque português de fotografia.* Lisboa: Betrand, 1958.

POSSAMAI, Z. R. Fotografia, história e vistas urbanas. *Revista História*, v. 27, n. 2, p. 1-26, 2008.

RANGANATHAN, S. R. *The Five Laws of Library Science.* Madras: The Madras Library Association, 1931.

_____. *Philosophy of library classification.* Copenhagen: Ejnar Munksgaard, 1951.

_____. *Prolegomena to library classification*. 3rd. ed Bombay: Ásia Publishing House, 1967.

REGISTRO, T. C. *O arranjo de fotografias em unidades de informação:* fundamentos teóricos e aplicações práticas a partir do Fundo José Pedro Miranda do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto. 2005. 189 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Estadual Paulista, Marília.

RODRIGUES, R. C. Análise e tematização da imagem fotográfica. *Revista Ciência da Informação*, v. 36, n. 3, p. 67-76, set./dez., 2007.

SATO, L. A.; COSTA, M. P. A fotografia como fonte de recuperação histórica do Norte do Paraná. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 30., Santos, 2007. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2007. p. 1-12.

SMIT, J. W. A representação da imagem. *Revista Informare*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 28-36, jul./dez., 1996.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TACCA, F. Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação. *Psicologia & Sociedade*, v. 17, n. 3, p. 9-17, set./dez., 2005.

APÊNDICE A

Ficha de Registro de Materiais Fotográficos – UFSCar

Título:
Data da fotografia:
Local da fotografia:
Assunto geral:

Código de localização no acervo:
Número de tombo:
Nome do álbum:
Nome do fundo:
Modo de aquisição:
Disponível online: ( ) Sim ( ) Não
Acesso público: ( ) Sim ( ) Não
Possui duplicatas: ( ) Sim ( ) Não (Se sim) - quantidade de duplicatas:
Quantidade do conjunto:

Cromia: Colorido ( ) P&B ( ) Sépia ( )
Suporte:
Formato:
Dimensão (AxL):

Estado de conservação: ( ) Excelente Regular ( ) Péssimo( ) ( ) Bom Ruim ( )

Características:

( ) Sujidade	( ) Amarelecimento	( ) Perda de Emulsão
( ) Manchas	( ) Rasgos/Furos	( ) Esmaecimento (perda de cor)
( ) Bolhas	( ) Dobras/Vincos	( ) Sup. quebradiço
( ) Abrasões	( ) Fungos	( ) Fitas adesivas
( ) Sulcos	( ) Excrementos	( ) Ferrugem
( ) Inscrições, anotações	( ) Riscos	( ) Colas
( ) Digitais		

Outros:

A fotografia foi restaurada?

Sim ( ) ( ) Não

Local de restauração:

Responsável por restauração:

Data de restauração:

Legenda

Resumo

Palavras-chave

Referência (padrão ABNT)

Citação (padrão ABNT)

Fotógrafo responsável:

Local de impressão/revelação da foto: Responsável:

Responsável pela ficha:

Observações:

Capitulo IX
Organização social de fotografias na WEB : fundamentos, métodos e orientações [1]

Luciana de Souza Gracioso

Introdução

O contexto atual de produção de imagens, mais especificamente as fotografias, é revolucionário. O avanço da tecnologia voltada ao desenvolvimento de dispositivos digitais de captação e transmissão instantânea de fotografias, nos fez repensar muitos dos procedimentos até então estudados e aplicados pela Biblioteconomia e Ciência da informação no campo da análise, organização, representação e recuperação da informação fotográfica. A produção da fotografia, a partir de câmeras digitais, celulares e outros dispositivos móveis, têm permitido que a circulação da imagem produzida se dê instantaneamente. A fotografia neste cenário digital e virtual passou a poder ser produzida e disseminada, em larga escala, sem intermédio de instituições, regras de seleção, sem perpassar por metodologias de representação e organização explícitas. A construção e circulação da fotografia digital, atualmente, também se constitui em nuvem. Por conta disto, discussões sobre autorias, credibilidade, preservação de memória, e automação dos processos de organização e acesso tem sido amplamente estudados em diferentes áreas. Neste universo reconfigurado de produção e circulação de fotografias, alguns recursos tecnológicos tem

[1] Este trabalho foi previamente apresentado durante o XIII ENANCIB, ocorrido no Rio de Janeiro, 2012. Nossos agradecimentos a Davi J. Marin pela colaboração na tradução de textos.

sido desenvolvidos para agrupar ou ainda, modelar algumas estratégias que permitam a localização, acesso e uso destas imagens.

Uma interface, ou ainda, um sistema de classificação distribuída, que tem sido amplamente utilizado na Web, para armazenamento, organização e compartilhamento de fotografias é o Flickr. São postadas mais de 3.000 fotos por minuto neste sistema, totalizando em 2010 mais de 5 bilhões de imagens. São mais de 10 milhões de grupos ativos e 60 milhões de (usuários) fotógrafos, além disto, sua configuração é ajustada para uma dezena de aplicativos como Iphones, dentre outros dispositivos móveis, o que potencializa ainda mais a circulação das imagens vinculadas. Instituições como a Casa Branca, a NASA e Biblioteca do Congresso Americano possuem álbuns atualizados e compartilhados no Flickr. Embora não seja objeto central de nossas análises, e algumas discussões que serão estabelecidas, serão transversais a este sistema.

Ao olharmos para novos espaços virtuais e interativos, em que se formatam com novas regras de comunicação, nos deparamos com o desafio de revisitar as práticas e as técnicas de organização do conhecimento que convencionalmente aplicamos, fortalecendo alguns de seus laços, afrouxando outros. Buscando talvez, agora com o apoio da tecnologia, uma aproximação entre metodologias profissionais e práticas sociais, acreditando ser possível aproximar vidas, linguagens e culturas. Neste sentido, o que será analisado neste capítulo, diz respeito as fotografias produzidas, organizadas, acessadas e usadas, de modo compartilhado, a partir de tecnologias digitais e virtuais. Mas antes, procura-se analisar as sutilezas entre o digital e o social na produção da informação**.** Mais pontualmente, será dada atenção as possibilidades de organização e recuperação dos conteúdos e dos significados de fotografias, discorrendo sobre as ações de indexação social que tem ocorrido na rede, reconhecendo alguns subsídios teóricos para compreender estas práticas, diagnosticando estudos que analisam seus desdobramentos, e identificando tecnologias que poderiam auxiliar neste processo. Ao final, é feito um arrazoado sobre um possível desdobramento, para as ações de indexação social de fotografias, no intuito de expandir suas possibilidades de acesso, recuperação e uso, via plataformas interativas virtuais.

Sutilezas entre o digital e o social na produção da informação compartilhada

Guardada as devidas proporções, o acesso a internet, atualmente, transpôs barreiras geográficas, econômicas, culturais e de linguagem. Na Zâmbia rural, país subariano, que não gera riqueza de seus recursos naturais, com índice altíssimo de pobreza, e ainda, de HVI, tem uma rede significativa de telefonia celular que cobre 80% da população e a Internet é mais acessível do que água limpa. No Quênia, são usados celulares pelos trabalhadores na área de saúde, para captar informações demográficas em áreas rurais, e identificar onde existem criação que precisam de vacinas (OXFORD, 2009).

No Brasil, no Ponto de Cultura no Mato Grosso do Sul, há uma comunidade multilíngue Guarani/Kaiowá, chamada Teko Arandu. Nesta comunidade, aquilo que poderia vir a ser uma estratégia política de inclusão de computadores e tecnologias desprovidas de orientação sobre seu uso, em comunidades economicamente desfavorecidas, se confirmou como uma ação de intervenção social de sucesso. Ao construir espaços para disponibilização de computadores conectados em rede, para as crianças e os jovens desta comunidade, e ainda, ao capacitar um Guarani, municiando-o com equipamentos de mídia (máquinas fotográficas e filmadoras digitais) para utilizar e ensinar o uso dessas tecnologias aos membros da comunidade, todo o grupo passou a se acessar e se reconhecer mutuamente, e o que tem ocorrido, na medida em que intensificam o uso desses recursos de comunicação, é o conhecimento mais amplo e descentralizado do alcance da cultura Guarani/Kaiowá, pelos próprios sujeitos da comunidade. Quando perguntado a um membro da comunidade, sobre o que ele mais procura na Internet, ele menciona: Guarani. Os recursos criados pelos membros da comunidade, sejam sites, ou vídeos para o youtube, fotografias digitais, demonstrando um ritual local por exemplo, são descritos e narrados em Guarani, nas plataformas interativas. O uso dos recursos da Web, que poderia sugerir uma perda de identidade e enfraquecimento da cultura local, repercutiu como um potente veículo de reconstrução e articulação de saberes.

No interior do estado de São Paulo, na cidade de São Carlos, no bairro periférico Gonzaga, algo semelhante também pode ser observado, a partir de um trabalho desenvolvido por alunos e professores da Terapia

Ocupacional, da Universidade Federal de São Carlos, relatado por Cardinalli (2011). A partir da criação de um Blog para os jovens do Bairro, as ações, as trocas as convivências sociais destes moradores, foram ampliadas. Os jovens passaram a fotografar suas próprias produções artísticas, organizando-as, descrevendo-as, analisando-as, e desejando compartilhá-las. Na análise da pesquisadora, este movimento representa um processo de emancipação e libertação desses jovens, que ao mesmo tempo estão articulando e escrevendo suas memórias e ao mesmo tempo criando bases para que tenham possibilidades de ações futuras. Qualquer sentimento de desigualdade e vulnerabilidade social pôde ser minimizado durante essas ações interativas e compartilhadas. No entanto não se trata de promover o sentimento de integração desses jovens as demais práticas sociais, e sim a de dar visibilidade e valorar as suas próprias práticas. Na nossa constituição de 1988 o paradigma da integração cultural, foi substituído pelo paradigma da interação cultural. Conforme Orlando Villas Boas Filho, que analisa esta constituição a luz das discussões sobre o direito de alteridade (de ser diferente), as diferentes culturas e modos de vida não precisariam se integralizar para ser vistas, devem ganhar visibilidade por si próprias.

Em síntese, alguns estudos e algumas ações no campo da antropologia, da comunicação e da filosofia da educação indicam o quão benéficos tem sido os usos orientados destes recursos midiáticos na construção e no fortalecimento, inclusive, de culturas locais.

No entanto, não queremos aqui tomar partido em prol de uma aleatoriedade na produção e organização de conteúdos na rede. Reconhecemos as limitações mercadológicas, políticas e computacionais que cercam as práticas que são permitidas aos cidadãos comuns ao operarem na internet, sejam como buscadores, organizadores ou produtores de informação. Haveria na rede sim, "promessas alegres de liberdade no meio de alinhamentos fortes de poder" (DEMO, 2011, p. 56). O discurso predominante da rede é o da livre criatividade, da parceria irrestrita, do compartilhamento de interesses, das organizações espontâneas, não hierarquizadas. Conforme alerta Demo, a partir dos estudos de O'Neil (2009) intitulado *Cyber Chiefs*, a autoridade estaria em todos os espaços da rede com a intuito de estabelecer e seguir algum controle de qualidade das atividades e do que é produzido. Os atores da rede adquirem poder de

direcionamento de poderes, estabelecendo quem é mais confiável, quem colabora com itens mais relevantes, quem não merece estar no grupo. Mas esta autoridade indireta é negada inconscientemente em prol da autonomia subentendida da Web.

Por outro lado, as relações em rede que se estabelecem na Web, são as mais permissivas para que se estabeleçam críticas e redirecionamentos de condutas. Castells já teria defendido isto, considerando inclusive que as próprias contradições fortaleceriam a base autônoma da rede. O conceito de esfera pública de Habermas, se analisado no ambiente Web, também explicitaria a vantagem deste ambiente de produção colaborativa de conhecimento, na medida em que é dado espaço para a comunicação, para negociação, para o estabelecimento de consensos ou para o desenvolvimento de discursos.

Essas discussões se configurariam no bojo das "novas epistemologias virtuais" como denominou Pedro Demo, e assim, permeados por detalhes exclusivos deste cenário virtual e social de produção de saberes, é que analisamos algumas prerrogativas e entraves que margeiam as ações de indexação social e colaborativa na rede, no contexto da produção e do compartilhamento de fotografias na Web. Tudo isto, com a intenção de refletir e defender estes espaços colaborativos, como passíveis de análise e intervenção da Ciência da informação.

Fotografia digital e sua representação social

O avanço da tecnologia voltada ao desenvolvimento de dispositivos digitais de captação e transmissão instantânea de fotografias, nos fez repensar muitos dos procedimentos até então estudados e aplicados pela Biblioteconomia e Ciência da informação no campo da análise, organização, representação e recuperação da informação fotográfica. A informação fotográfica neste cenário digital e virtual é produzida e disseminada sem intermédio de instituições, regras de seleção ou censura, sem ser sujeita a qualquer metodologia de representação e organização explícita e direcionada. A construção e circulação da fotografia digital, atualmente, também se constitui em nuvem. Por conta disto, discussões sobre autorias, credibilidade, preservação de memória, e automação dos

processos de organização e acesso tem sido amplamente estudados em diferentes áreas.

Uma via para entendermos esta complexidade que envolve a representação de conteúdos na rede, é considerarmos que nela, existem todos os níveis das matrizes de linguagem: sonora, visual e verbal. Esses fenômenos são especialmente estudados por Santaella (2005) e subsidiaram a pesquisa de Abreu e Monteiro (2010), que se utilizaram também da base epistemológica da semiótica peirceana, para investigar os signos e as linguagens utilizados para a organização do conhecimento na rede, analisando a categorização dos mecanismos de busca, de modo relacionado as características de cada uma dessas matrizes. O trabalho identifica que, a partir do paradigma semiótico da linguagem, os mecanismos de busca podem ser caracterizados de modo diferenciado quando destinados a mediar conteúdos sonoros (sintático), visuais (forma) e verbais (discurso). Esta distinção nos reforça que, transplantarmos metodologias de indexação de textos puras, para representar imagens, poderia gerar disfunções.

No entanto, enquanto se desenvolvem tecnologias que dêem conta de estabelecer relações análogas como recurso de recuperação de imagens via mecanismos de busca na Web, a predominância de sua representação se dá através do uso de palavras, que operam como índices, semioticamente. Essas palavras representam convenções, símbolos, que geram efeitos em seus interpretantes. Quando lançadas na Web, para representar conteúdos, o limite destas convenções se dilui, e seus significados podem ser rearranjados a qualquer novo acesso. Isto reforçaria o fato de que, algumas estratégias de representação da informação na rede, precisam ser estabelecidas, considerando como seu eixo norteador, a dinâmica de uso da linguagem. Daí a ponderarmos a relevância das práticas de indexação social e compartilhadas na rede, especialmente voltadas as fotografias, cujo o espectro de significação, tende ao infinito.

O desejo que os usuários têm de que os seus próprios conteúdos sejam conhecidos e recuperados, sem medições institucionais, e também de conhecerem conteúdos semelhantes aos seus, é o motor que tem impulsionado esta nova forma de indexação em rede, especialmente no que diz respeito ao compartilhamento de fotografias. Um estudo que exemplifica esta afirmação é o de Angus, Thelwall e Stuart (2008), intitulado

General patterns of tag usage among university groups in Flickr, que analisa os padrões gerais de uso de palavras-chave (tags) entre os grupos de estudantes universitários, em no site de compartilhamento de imagens (Flickr). Os resultados mostraram que os membros de grupos de universitários tendem a taggear suas imagens de uma maneira em que a imagem possa ser localizada pelos demais membros, havendo uma predominância sobre o uso de uma linguagem coletiva comum em detrimento ao uso de conceitos específicos, que representariam somente sua descrição e interpretação da imagem taggeada.

Nesta linha Caldas e Moreira, (2009), dizem que esta indexação, desenvolvida a partir da linguagem natural (que nominamos neste estudo como linguagem cotidiana), ou folksonomia, é embasada na realidade do proprietário do documento ou da comunidade que ele imagina que irá recuperá-lo. Os autores asseguram que o sucesso destes modelos se dá muito mais pela liberdade de criação, usabilidade e inserção de documentos do que pelo alto grau de precisão das buscas realizadas. Este novo modelo de representação social de conteúdos, auxilia, conforme Aquino (2007, p. 17) no que seria a " criação de uma rede de associações com base no significado eleito".

Em uma análise mais ideológica, a Folksonomia, segundo Reis (2013) possibilita uma "forma de classificação dialógica" mediatizada por interações sociais em meio virtual. As tags (que viriam a ser as palavras-chave) passam por processos, algumas vezes negociados, de avaliação social, o que configura uma disputa ideológica de sentidos em meio virtual. Essa nova prática instaura, segundo a autora, "um novo ambiente de confronto entre a ideologia do cotidiano e a ideologia oficial". Ainda, pautada em sua análise Bakthiniana sobre este fenômeno, a Folksonomia "amplia a possibilidade de sentidos que podem ser atribuídos a uma obra, já que os sentidos variam conforme os interlocutores envolvidos, a finalidade da interação verbal, o tema, o gênero discursivo e a relação de valor que o sujeito estabelece com o discurso". Já Moreira e Romão (2008), por sua vez, analisam o processo de organização da Web desenvolvido pelo sujeito-navegador, reconhecendo o discurso introduzido por este sujeito na rede, a partir de seus etiquetamentos de imagens, utilizando como aporte teórico, a matriz da Análise do discurso francesa, mais especificamente desenvolvida por Pêcheux .

Nesta perspectiva, que indaga sobre o caráter discursivo e semiótico, que por sua vez orienta a constituição da linguagem nas plataformas interativas, Moura (2009) posicionaria a folksonomia como "manifestação orgânica do linguajar que emana das identidades informacionais", que por sua vez, "residem na necessidade de compreender e dimensionar os desdobramentos da participação dos usuários na constituição de linguagens de referência adotadas na organização e recuperação da informação em ambientes digitais". Portanto, alerta a autora e concordamos com ela, "é preciso compreender ainda a dinâmica de constituição dos acordos que legitimam a terminologia adotada em tais ambientes, anteriormente exercida pelas garantias literária, de uso e estrutural."

Um aspecto salutar neste processo de representação de conteúdos, é a comunicação que pode se estabelecer no processo de compartilhamento de fotografias na Web, que são as ações comunicativas estabelecidas entre membros da rede, que ao comentarem a fotografia alheia, agregam novas informações e conceitos que lhe irão representar. O processo de comunicação se daria, porque teriam sido atingidas algumas das pretensões de validade, conforme estabelecidas por Habermas em sua Teoria da Ação comunicativa (1981). Inclusive, a análise deste processo dialógico, pode contribuir para o reconhecimento da veracidade das imagens vinculadas na rede, sem ser necessário que estes conteúdos imagéticos tenham que passar pelo crivo de instituições.

Na medida em que os espaços virtuais de comunicação não demandam por instituições mediadoras explicitas e não precisam de relações hierárquicas para direcionar os discursos e os atos de fala proferidos, eles podem estar permitindo um direcionamento de ação e interlocução social, que, se nos pautarmos em uma leitura de Habermas para refletirmos a situação, poderíamos dizer que nestes espaços tem sido possível estabelecer os arranjos comunicativos, que permitem a aproximação das subjetividades, e logo, a constituição do que viria a ser a democracia. Isto se daria na medida em que as ações comunicativas estabelecidas neste *medium* se formariam a partir do uso da linguagem comum, cotidiana, livre, compreensível, utilizada por todos os participantes da comunicação, com o intuito coletivo de que todos possam se fazer entender mutuamente. Sem barreiras sistêmicas, o uso da linguagem comum alarga as possibilidades

de compreensão do mundo. O que se definiria enquanto verdade sobre o mundo, não necessariamente precisaria ser instrumentalmente imposto aos sujeitos, ela se construiria coletivamente. Toda essa discussão tem a intenção de procurar fortalecer a relevância do uso destes mecanismos contemporâneos de comunicação, como instrumentos concretos de reativação do papel social de todos os sujeitos.

E é neste cenário que emerge a necessidade, segundo Ulises Mejias em 2005, destacado por Moura, de que seria necessário capacitar profissionais a lidar com esta rotina informacional, que demandam por novas frentes de intervenção, e que denominou como t*agging literacy* Isto implicaria em repensar, inclusive, metodologias de ensino no campo da Ciência da informação, que precisariam acrescentar ainda mais aos conteúdos das disciplinas de lógica e representação temática, teorias semióticas, pragmáticas e sociolingüísticas, de modo relacionado.

Mais pontualmente, Moura apresenta, a partir de orientações conceituais e teóricas da pragmática de C. Peirce, um "modelo explicativo dos acordos de linguagem" em que diferentes níveis de acordo são estabelecidos em direção a um modelo semiótico de interação e organização da informação em ambientes colaborativos. O acordo tácito, o semântico/semiótico e o ontológico. "O *acordo tácito* é revelado na indexação individual realizada pelas identidades informacionais em ambientes colaborativos. (...) O *acordo semântico/semiótico* ocorre em ambientes de troca e cultura informacional. (...) O *acordo ontológico* configura-se como uma tendência de monitoramento das práticas colaborativas na Web." (MOURA, 2009, p. 39-41).

Estes acordos também podem ser compreendidos a luz da Semântica social, termo que, segundo Qin (2008), tem sido usado desde 2000 pela área de Ciência da computação, no contexto dos estudos sobre Agent Communication Language (ACL). Estes estudos consideram o usuário como aquele que contribui junto aos sistemas e as redes de informação, com suas percepções e intenções, indicando tags. No escopo da Ciência da informação, estes estudos são relacionados a Semântica que estrutura vocabulários controlados, mas ambos tem naturezas epistêmicas diferentes. Enquanto a Semântica social, se constitui no conhecimento empírico (intuitivo, demonstrativo, sensitivo). Já a Semântica controlada, segundo Qin, configura-se enquanto conhecimento racional (lógico e

dedutivo). Na prática, diferentes pesquisas apontam para a necessidade de desenvolvimento de instrumentos híbridos de representação da informação que contemplem elementos lógicos e sociais. Teoricamente, este hibridismo se daria na medida em que o conhecimento empírico forneceria fontes de dados para testar o conhecimento racional e este, por sua vez proveria previsibilidade e confiança ao conhecimento empírico.

Ao nosso olhar, especificamente para este capítulo, compreendemos as ações de organização coletiva de fotografias na web, tanto como um fenômeno social como instrumental, na medida em que a articulação das ações comunicativas e representativas na rede, configuram-se também enquanto ferramenta de representação e recuperação de conteúdos, que por sua vez potencializa e retroalimenta esta articulação social. Para a Ciência da informação, cabe o desafio de entender e ajustar-se a este *modus* operante de organização do conhecimento contemporâneo, sugerindo a estes, ajustes metodológicos, absorvendo deles, práticas mais abrangentes. Neste sentido, seguimos apresentando alguns estudos que se dispuseram promover este ajuste.

Estudos e convergências na representação de imagens

Em uma vertente mais empírica e quantitativa, pesquisas têm sido desenvolvidas demonstrando a necessidade de que, tanto os sistemas de informação, adaptem seus instrumentos de representação e recuperação de informação, para receber os conceitos cotidianos de busca e de etiquetamento social de seus conteúdos, quanto os ambientes abertos e em rede estabeleçam algumas diretrizes gerais para orientar usuários na organização de conteúdos*, tagging literacy* (MEJIAS, 2005). Especificamente no campo dos estudos de indexação colaborativa de imagens, muitos estudos confirmam esta tendência.

Uma pesquisa já considerada clássica desenvolvida por Choi e Rasmussem (2003), intitulada *Searching for images: The analysis of user's queries for image retrieval in american history,* analisou, antes do desenvolvimento explosivo do uso das tags para classificar informações na rede, como se davam as estratégias de busca desenvolvidas por estudantes universitários para localizarem imagens da história americana na Biblioteca

do Congresso, na coleção de fotos "Memória americana". Estes conceitos foram posteriormente analisados, incluídos e ajustados para uso da indexação de imagens desta Biblioteca.

Outro estudo nesta linha é o de Matusiak (2006), intitulado *Towards user-centered indexing in digital image collections,* que desenvolve uma pesquisa analisando o contexto da indexação centrada no usuário nas coleções de imagens digitais, em Bibliotecas digitais. A pesquisa comparou indexações feitas em imagens disponibilizadas no Flickr e imagens indexadas em uma coleção digital criada pela Universidade de Wisconsin, E.U.A. As discussões são feitas considerando que, para conteúdos textuais, os avanços sobre o design da interface dos sistemas centrada no usuário já teriam dado conta de acampar a participação colaborativa, mas isto não seria o mesmo no que diz respeito as coleções de imagem. Identifica as variações sobre a descrição, a precisão e consistência desta indexação do usuário em relação a indexação feita na Biblioteca. Os conceitos atribuídos pelo usuário, conforme suas análises representam suas percepções, observações e impressões sobre o fenômeno fotografado, além de agregar dados pontuais sobre a imagem sobre representações culturais, ou dados específicos sobre nome de pessoas e locais. O estudo conclui que a inclusão destes conceitos sociais na representação de conteúdos nas bibliotecas digitais ampliam as possibilidades de recuperação da informação e ainda, aumentam o comprometimento do usuário com a Biblioteca.

O mesmo também foi identificado em pesquisas desenvolvidas o ambiente museológico. Trant (2006), em seu trabalho *Exploring the potential for social tagging and folksonomy in art museums: proof of concept* explora o potencial da folksonomia nos museus de arte. Considerando que as coleções de arte dos museus, que tem sido indexadas por historiadores, o autor sugere a inclusão de conceitos indicados pelos visitantes, para agregar maior abrangência a esta descrição, no intuito de alcançar os diferentes públicos que freqüentam o local. Para tanto analisa a descrição de obras de arte do *Metropolitam Museum of Art*, no Canadá, explora e discute as vantagens da abertura para a descrição de obras, para o público em geral.

Plangprasopchok e Lerman (2009), estabelecem uma interessante análise sobre a natureza das relações entre os conceitos no processo de taggeamento utilizado no Flickr, que foi apresentado em seu artigo:

Constructing Folksonomies from User-specified Relations on Flickr . Neste estudo propriamente, são feitas sugestões de organização de conceitos para o ambiente Web. Segundo os autores, na indexação social do Flickr é difícil distinguir as relações entre termos específicos e termos gerais. Assim foi objetivo deste estudo, desenvolver cálculos estatísticos que diagnosticassem de modo mais aprofundado como comunidades organizam conhecimento. Os dados de indexação levantados pelos autores, também foram comparados com a taxonomia de referencia utilizada pelo *Open Directory Project*. Foram estabelecidos empacotamentos de assuntos, categorizações e a partir delas foram analisadas as ocorrências e co ocorrências de conceitos. Dados sobre os grupos de relações criados por subconjuntos de usuários do Flickr também foram definidos e dados sobre seus taggeamentos foram extraídos a partir de recursos oferecidos pelo próprio sistema de organização de imagens. Foram selecionados membros de grupos dedicados a taggear imagens de animais selvagens e fotografias naturais. As partir dos comportamentos de taggeamentos desses usuários, foram rastreadas suas formas de agrupamento de conceitos, de estabelecimento de relações hierárquicas. Do total de 39.922 usuários do conjunto maior de usuários analisados, 21.792 criaram pelo menos uma coleção geral para agrupar suas fotos e somente cerca de 600 criaram níveis entre suas coleções. Houve variações na forma de nomear as coleções mas algumas categorias comuns surgiram. A idéia foi a de agrupar tags e especificá-las, aprendendo a estrutura de conhecimento coletivo. O que pode-se concluir é que o agrupamento é importante. As simples relações de agrupamento são mais informativas do que as tags isoladas. Deste modo, o intuito do trabalho foi o de oferecer informações aos usuários que classificam imagens, a se utilizarem de agrupamentos mais refinados para potencializar a recuperação de suas fotografias.

Outra pesquisa sobre a forma com que os usuários indexam suas fotos também foi desenvolvida por Sigurbjôrnssom e Zwol (2008), chamado *Flickr Tag Recommendation based on Collective Knowledge*. Eles identificaram que a frequência de distribuição das tags, segue um tipo de lei de poder e foi apontado que o ponto médio desta lei de poder continha as mais interessantes palavras candidatas para recomendação de novas tags. Analisando a distribuição das tags de fotos foi observado que a maioria

das fotos estão sendo "indexadas" com apenas algumas tags. Com base no mapeamento destas tags, a partir do esquema de classificação desenvolvido no WordNet foi identificado que a comunidade Flickr como um todo anota suas fotos usando tags que representam um grande espectro dos espaços semântico. Eles anotam *onde* suas fotos são tiradas, *quem* ou *o que* esta na foto e *quando* a foto foi tirada. Isto motivou os estudiosos a investigarem os conhecimentos coletivos de comunidades delimitando estratégias, ou ainda, uma sistemática, que poderia ser usada para ajudar o usuário ampliar seu taggemanto em suas fotos individuais. As estratégias utilizadas resultaram na agregação de tags que promoveram maior eficiência na recuperação da imagem. Os padrões de anotações do Flickr, segundo os autores, propõem modelos de co-ocorrência de termos que podem ser incrementados quando novos taggeamentos se tornam disponíveis, sendo possível ao mesmo tempo, observar a evolução deste vocabulário.

Em 2011, Pavan desenvolveu uma análise comparada entre a indexação social feita no Flickr, em fotografias relacionadas ao campo de ciências agrárias, com o objetivo de identificar em que medida os descritores utilizados na indexação social destas imagens se aproximariam dos conceitos atribuídos as estas mesmas imagens, feitas por um indexador, apoiado na metodologia desenvolvida por Costa (2008), considerada neste estudo, a mais abrangente e completa para promover a descrição de conteúdos imagéticos. Nesta verificação foi possível identificar que, mesmo utilizando conceitos diferentes, categorias previstas na metodologia de representação de imagens utilizada (O que? (o que acontece no documento) - Matéria: expressão, tema, enredo; Quem? (quem é o personagem principal do documento) - Personalidade: personagens, atores, Onamástico; Como? (quais ocorrências são apresentadas no documento) - Energia: ação, evento, acontecimento; Quando? (em que período, época, estação, data, ocorre o fenômeno apresentado no documento) - Tempo: cronológico, histórico, psicológico; Onde? (em que local, espaço, região, estado, pais ocorre o fenômeno apresentado no documento) Espaço: ambiente, cenário, topográfico), foram contempladas na indexação social. Além disto, algumas informações como nome de pessoas, locais e eventos demonstrados nas fotografias puderem ser identificados somente na indexação social. Evidentemente, muitos conceitos abstratos ou aparentemente incoerentes

foram identificados neste tipo de indexação social, mas também foi possível identificar relações de equivalência e associativas entre descritores utilizados em ambos os processos. O intuito da análise no campo das Ciências Agrárias se deu, por conta da atuação da autora em Biblioteca Universitária especializada nesta temática, e foi possível, para partir da verificação comparada estabelecida, diagnosticar conceitos relevantes que poderiam ser incluídos para representação de conteúdos em seu acervo.

Enfim, as possibilidades de análise e intervenção sobre estas abordagens não se esgotam nestes exemplos mencionados, e muitos diagnósticos e análises tem sido feitos inclusive no cenário nacional. Deste modo, acreditamos que seja possível considerar este universo de práticas de indexação social de fotografias (e quaisquer outros documentos), cada vez mais próximo de se estabilizar como campo de estudo da Ciência da informação. Na perspectiva computacional, também é possível identificar alguns esforços em manter o sujeito, como ponto de partida para a indexação automática de fotografias.

Tendências para indexação automática e social de imagens

Sistemas automatizados interessantes têm sido desenvolvidos com o intuito de automatizar a indexação de imagens na Web. De acordo com Goodrum, este campo de estudo pode ser denominado de diferentes formas: *Contente-Based Image Retrieval* (CBIR), *Query by Image Content* (QBIC) ou ainda, *Content-based Visual Information Retrieval* (CBVIR). Se relacionam a estas denominações, estudos computacionais, sociais e psicológicos em envolvem a recuperação eletrônica de imagem.

No próprio Flickr, foi desenvolvido um aplicativo curioso, mas ainda não muito desenvolvido, que permite uma possibilidade interessante de busca por imagens. Esse mecanismo se chama Retrievr, foi criado por Langreiter Christian e aplicado em 2006. (ABREU; MONTEIRO, 2009). Para usar este recurso, o usuário recebe uma caixa de busca, um pincel, e algumas cores. A partir das expressões visuais desenhadas pelo buscador, o sistema irá retornar itens que se aproximam da descrição feita. Em uma análise semiótica deste processo, Abreu e Monteiro mencionam o estudo de Santaella (2005) que considera que as formas figurativas em nível de

primeiridade (conceito Peirceano) estão relacionadas a qualidade, e neste caso, segundo a autora, "o usuário recria qualquer objeto, mas atribuindo a ele uma realidade plástica". Os estereótipos, se analisados no nível de leis que agenciam a ocorrência dos signos, por mais estilizados e particulares, "sempre apresentam algum traço relacionado ao objeto que referenciam" como por exemplo, "castelos", "coqueiros", "bonés", "parafusos" e outros. O Picasa, programa desenvolvido pela empresa Google também já é capaz de agrupar coleções de imagens por reconhecimento de face, ou, cores, ou formas, de fotos que foram baixadas em sua interface.

Outro recurso que segue esta linha, também descrito por Abreu e Monteiro, é o VizSeek, voltado para desenhos industriais bi e tridimensionais. São oferecidos círculos, quadrados, retângulos e outras formas e recursos para facilitar o desenho do objeto a ser buscado.
Há ainda a tecnologia de reconhecimento óptico (OCR), que já existe há anos, e que agora tem sido utilizado para diferentes finalidade, como por exemplo, para reconhecimento de ícones de mídias, via celulares.

Dentre as alternativas tecnológicas para indexar imagens na rede destacamos um recurso, desenvolvido pela empresa Google, o Google *Image Labeler* (http://images.ggolge.com/imagelabeler) que se configura como um jogo, fazendo com que usuários etiquetem suas imagens. "Neste jogo, os usuários concordam em registrar rótulos para aquilo que está em uma imagem. Os participantes trabalham em pares, e todas as vezes que obtém rótulos correspondentes, eles ganham pontos, onde mais pontos são concedidos para rótulos mais detalhados". (ENGE, et al, 2010, p. 606).

O que nos chama atenção, nestes recursos automatizados que vem sendo desenvolvidos, é que existe a necessidade de parceria entre o que seria automático e o que seria social. O ponto de partida das ações de busca, agrupamento de imagens, nomeação de conteúdos, mesmo com o uso de softwares complexos, ainda é o sujeito.

Considerações finais sobre a indexação social de imagens a luz da pragmática

Frente ao contexto brevemente anunciado, a nossa sugestão, tanto para os sistemas colaborativos de representação de fotografias na web,

como para os sistemas fechados que se utilizam de controle de vocabulário com perspectivas de inclusão e ajuste da linguagem cotidiana em seus instrumentos, seria a de que se fosse permitido ou estimulado ao ator deste processo (usuário-indexador) que descrevesse o uso que ele faz do conceito que irá utilizar para representar a sua fotografia.

Esta sugestão se daria pautado nas concepções da Filosofia da linguagem pragmática, especificamente a alavancada por L. Wittgenstein, em sua obra *Investigações filosóficas* (1989), em que defende que o processo de significação da linguagem só se dá, a partir de seu uso. Com bases em seus pressupostos, arriscaríamos dizer que o procedimento tanto de indexação social, como de busca por uma fotografia na rede, se daria no plano do que o filósofo denominou Jogos de linguagem. A perspectiva pragmática Wittgensteiniana seria mais abrangente, mas não necessariamente, relativista. Para o filósofo, os modos como aprendemos e utilizamos a linguagem se estabeleceria enquanto jogos de linguagem que, por sua vez, se constituem em formas de vida compartilhadas, a partir do uso de regras de comportamento e ação social que se fazem comuns, cerceados por gramáticas que possibilitam a comunicação e a troca de conhecimentos. Este pano de fundo direciona as ações de produção, descrição, representação de fotografias ou outras imagens, que serão disponibilizadas na Web. Ao mesmo tempo também condicionarão os comportamentos de busca e delimitação de relevância sobre os conteúdos localizados.

Conforme os aportes pragmáticos de Wittgenstein, o que oferecerá os elementos que permitirão a significação do conceito, é a explicação do seu uso. Mas cabe a ressalva de que para o autor, nenhuma linguagem seria capaz de representar outra linguagem. Neste sentido, a certeza sobre a significação se dará pelo fato de que podemos explicar o uso de uma palavra somente relacionando-a à situações práticas e será a explicação do uso prático e social da palavra que gerará o seu significado (GRACIOSO, 2008). "Toda significação é construída pela e na pragmática da linguagem, que, no entanto, é peculiar à forma de vida que a pratica" (CONDÉ, 2004, p. 27). Ainda, Condé, ao interpretar Wittgenstein diria que "[...] o uso determina as significações dentro dos jogos de linguagem na medida em que esses diversos usos envolvem práticas sociais" (CONDÉ, 2004, p. 64). Cabe também pontuar então que "O significado não determina o uso, e

sim o inverso, mas não causal nem relativamente. Enquanto a igualdade de significado convive com a diferença de uso, cada diferença de significado compõe uma diferença de uso." (GRACIOSO, 2008, p.105). De acordo com o uso de uma palavra, podemos deduzir seu significado e compreendê-lo o que significaria que a análise conceitual diz respeito à investigação do uso lingüístico, das práticas sociais.

É ao longo do jogo de linguagem que as significações possíveis são cogitadas e concordadas e o que Wittgenstein considera como jogo de linguagem são as situações em que usamos os signos, permutando e construindo elementos que permitem sua significação. Isto nos parece ser a representação - se é que esta prática estática seria possível – das ações de indexação coletiva de fotografia na Internet.

As fotografias não representariam conteúdos, e sim, práticas, e estas sim, são compartilhadas, porém re significadas a cada contexto, a cada usuário, a cada novo conceito que lhe é atribuído. Por isto, indexações sociais desenvolvidas em diferentes contextos, sobre um mesmo objeto, podem se tornar compreensíveis e compartilhadas.

Empiricamente, temos utilizado o Sistema Flickr para organizar, classificar, taggear, indexar e compartilhar fotografias, relacionadas a um projeto de extensão desenvolvido nas fazendas históricas de café, do interior de São Paulo. No intuito de promover e aplicar, o que foi então denominado como t*agging literacy,* a comunidade envolvida na atividade, foi orientada a utilizar na descrição das fotografias baixadas no sistema (aproximadamente 1.500 fotografias) tanto as orientações gerais de análise, síntese e representação de imagens, que já foram apresentadas em outros capítulos do presente livro, como também foram instigadas a taggearem livremente as fotografias, a contar histórias, memórias e a atribuir informações associativas a imagem, utilizando a linguagem de seu cotidiano, e explicando as palavras utilizadas, que considerassem valer a pena. A proposta é que este acervo de fotografias possa ser tornar público, visível, gratuito, recuperável, que possa ser analisado, reclassificado, e comentado pela sociedade, sem intermediações.

Este cenário nos instiga a querer entender como as estratégias de organização de conteúdos têm dado conta de representar a multiplicidade

de fotografias disponibilizadas por autores das mais variadas culturas, que se utilizam de linguagens, dialetos, gírias e códigos para descrevê-las e ainda, de modo que esta descrição possa ser, globalmente, compartilhada. Neste contexto, a abertura desta plataforma interativa para a indexação social, o Flickr, que poderia se configurar como um sistema de organização de fotografias desprovido de métodos, vem se estabelecendo como uma das mais ricas redes de compartilhamento de conceitos e significados. Cabe a Ciência da informação, enquanto área que se ocupa em investigar as relações da linguagem com a organização do conhecimento, compreender e intervir no campo da indexação social e compartilhada de imagens na web, no intuito de propor melhorias e principalmente, com a humildade, de apreender com ela.

Assim, sejam a partir de conjecturas teóricas, de pesquisas empíricas, de ações em rede, de jogos virtuais, todas as iniciativas, estão voltadas a expansão da produção, do acesso e do uso do conhecimento, e cada vez mais, este processo tende ser estabelecido, fora dos muros.

Referências

ABREU, J. G. de; MONTEIRO, S. D. Matrizes da linguagem e a organização virtual do conhecimento. *Ciência da informação*, v. 139, n. 1, 2010.

ANGUS, E., THELWALL, M., STUART, D. General patterns of tag usage among university groups in Flickr. *Online Information Review*, v. 32, n. 1, 2008.

AQUINO. M. C. Hipertexto 2.0, folksonomia e memória coletiva: um estudo das tags na web. *E-Compós*, Brasília, v. 9, 2007.

CALDAS, W. F.; MOREIRA, M. P. Folksonomia e classificação de etiquetas: estudo de caso Flickr. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 10., 2009, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa, 2009.

CARDINALLI, I. *Blog como intervenção para terapia ocupacional social:* comunicação, participação social e potencialização de sujeitos. UFSCar, 2011.

CHOI, Y.; RASMUSSEN, E. M. Searching for images: The analysis of users' queries for image retrieval in American history. *Journal of the American Society for Information Science and Technology,* v. 54, 2003.

CONDÉ, M. L. L. *As teias da razão:* Wittgenstein e a crise da racionalidade moderna. Belo Horizonte: Argvmentvm Editora, 2004.

COSTA, Luzia Sigoli Fernandes. *Uma contribuição da teoria literária para a análise de conteúdo de imagens publicitárias do fim do século XIX e primeira metade do século XX, contemplando aspectos da natureza brasileira*. 2008. 261 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Universidade Estadual Paulista, Marília.

DEMO, P. *A força sem força do melhor argumento*: ensaio sobre novas epistemologias virtuias. Brasília: IBICT, 2011.

ENGE et al. *A arte do SEO:* dominando a otimização dos mecanismos de busca. São Paulo: Novatec Editora, 2010.

GRACIOSO, L. S. *Filosofia da linguagem e ciência da informação: jogos de linguagem e ação comunicativa no contexto das ações de informação em tecnologias virtuais*. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Universidade Federal Fluminense. 2008. 176f.

HABERMAS, J. *The theory of communicative action:* reason and the rationalization of society. Trad. Thomas McCarthy, Boston: Beacon Press, 1981. v. 1. Traduzido de *Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung,* 1981.

MATUSIAK, K. K. Towards user-centered indexing in digital image collections. *OCLC Systems & Services,* v. 22, n. 4, 2006.

MEJIAS, U. A. *Tag literacy.* 2005. Disponível em: http://blog.ulisesmejias.com/2005/04/26/tag-literacy/. Acesso em: 02 de janeiro de 2012.

MOREIRA, V. L.; ROMAO, L. M. S. Weblog, a inscrição da heterogeneidade e do sujeito na rede. *Linguasagem*, v. 2, p. 1-15, 2008.

MOURA, M. A. Folksonomias, redes sociais e a formação para o tagging literacy: desafios para a organização da informação em ambientes colaborativos virtuais. *Informação & Informação*, Londrina, v. 14, n. esp., p. 25-45, 2009.

OXFORD, A. Blogando da Mata. *Revista W.* n. 112, ano 10, nov. 2009.

PAVAN. F. *Um estudo sobre a representação de imagens no Flickr*. Universidade Federal de São Carlos, 2011. Monografia.

PLANGPRASOPCHOK, A; LERMAN, K. Constructing folksonomies from user-specified relations on Flickr In: *Proceedings of the 18th International World Wide Web Conference*. NewYork: ACM Press. 2009.

O'NEIL, M. *Cyber chiefs:* autonomy and authority in on-line tribes. New York: Pluto, 2009.

QIN, J. Controlled semantics vs. social semantics: An epistemological analysis. In: *10th International ISKO Conference: Culture and Identity in Knowledge Organization,* Montreal, Canada. 2008.

REIS, L. L. *Dos modelos classificatórios tradicionais na ciência da informação à folksonomia:* um enfoque discursivo. Dissertação (Mestrado). São Carlos: UFSCar, 2013.

SIGURBJÖRNSSON, B.; VAN ZWOL, R. Flickr tag recommendation based on collective knowledge. In: *Proceedings of the 17th International Conference on World Wide Web.* New York: ACM Press.

TRANT, J. Exploring the potential for social tagging and folksonomy in art museums: proof of concept. *New Review of Hypermedia and Multimedia,* v. 12, n. 1, 2006.

WITTGENSTEIN, L**.** *Investigações filosóficas.* São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Os Pensadores).

Sobre os autores

Cláudio Marcondes de Castro Filho

Professor Doutor II do Curso de Ciências da Informação e da Documentação e Biblioteconomia, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto (FFCLRP) da Universidade de São Paulo. Vice-chefe do Departamento de Educação, Informação e Comunicação e Presidente da Comissão Brasileira de Bibliotecas Escolares da Federação Brasileira de Associações de Bibliotecários, Cientistas da informação e Instituições (FEBAB). Credenciado nos Programas de Pós-Graduação de Educação, da FFCLRP e em Ciência da Informação, na Universidade Estadual de São Paulo – UNESP/Marília. Pesquisador nas áreas de biblioteca escolar, geração e uso da informação e políticas públicas em biblioteca e leitura.

Denise Viuniski Nova Cruz

Médica nefrologista. Mestre em Educação pela UNIVALI, SC. Professora de Semiologia e de Clínica Médica no Curso de Medicina da Universidade do Vale do Itajaí. Doutoranda em Educação, PPGE-UNIVALI,SC/ PSDE King's College, London. novacruz@novacruz.med.br

Érica Vitorini

Mestranda em Ciência da Informação no PPGCI na Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho - Campus de Marília. Membro do Grupo de Estudos sobre organização e representação do conhecimento, vinculado ao grupo de pesquisa Análise Documentária. Bacharel de Biblioteconomia e Ciência da Informação na Universidade Federal de São Carlos. Possui trabalhos de pesquisa publicados em eventos conceituados na área. ericavitorini@yahoo.com.br

Flávio Cézar de Souza (não tem Lattes cadastrado)

Graduação em Ciência da Informação e da Documentação e Biblioteconomia (2009). Bibliotecário na Faculdade Pitágoras de Poços de Caldas – MG.

Giulia Crippa

Graduada em Lettere Moderne - Universitá degli Studi di Bologna (1993), Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (1999), Livre Docente em Ciências da Informação pela Universidade de São Paulo (2012). Atualmente é professora da Universidade de São Paulo, Campus de Ribeirão Preto, no curso de Ciência da Informação e Documentação, e também professora e orientadora do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da ECA-USP. Tem experiência nas áreas de Estudos Culturais; Women´s Studies; Mediações da Informação e da Cultura - com ênfase em arte, cultura audiovisual, comunicação, literatura, coleção e memória. giulia.crippa69@gmail.com

Isadora Trombeta

Possui graduação em Biblioteconomia e Ciência da Informação pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Atualmente, é aluna de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade, atuando na linha de pesquisa Gestão Tecnológica e Sociedade Sustentável, também pela UFSCar. Junto aos grupos de pesquisa do Núcleo de Informação Tecnológica em Materiais e Lab4u, atua principalmente nas áreas de uso da informação, produção e avaliação científica, indicadores de produção e inteligência competitiva. isadoratf@gmail.com

Luciana de Souza Gracioso

Professora junto ao Departamento de Ciência da informação e docente no Programa de Pós Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade, ambos na UFSCar. Possui graduação em Biblioteconomia e Documentação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho; especialização em Uso estratégico da tecnologia em informação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, mestrado em Ciência da Informação e Biblioteconomia pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas, doutorado em Ciência da Informação pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia e Universidade Federal Fluminense. Atua principalmente nos seguintes temas: estudos da linguagem em Ciência da informação, recuperação da informação, representação temática, epistemologia da Ciência da informação. luciana@ufscar.br

Lucília Maria Abrahão e Sousa

Graduação em Letras pelo Centro Universitário Barão de Mauá de Ribeirão Preto (1988). Doutorado Direto em Psicologia pela FFCLRP/USP (2002). Livre-docente em Ciência da Informação e Documentação pela mesma instituição (2010). Docente com dedicação exclusiva da Universidade de São Paulo em nível

de graduação e pós-graduação. Orientadora de projetos de pesquisa de graduação, mestrado, doutorado, supervisora de projetos de pós-doutorado. Bolsista de produtividade 2 do CNPq (desde 2009). Parecerista ad hoc do CNPQ e FAPESP. Membro das seguintes associações científicas: GEL, ANPOLL, ALED, ABRALIN, BRASA, INFLA. Faz formação em psicanálise no Fórum do Campo Lacaniano de São Paulo (desde 2008). Autora de livros e artigos publicados em revistas científicas. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Discurso e memória: movimentos do sujeito , cadastrado junto ao Diretório de Grupos do CNPQ, e do E-L@DIS, Laboratório Discursivo - sujeito, rede eletrônica e sentidos em movimentos , financiado pela FAPESP. Especialista em Análise do Discurso na investigação de materialidades discursivas ligadas aos seguintes temas: leitura, memória, mídia, questão agrária, textualidade digital, subjetividade e leitura. luciliamsr@uol.com.br

Luzia Sigoli Fernandes Costa

É professora adjunta da Universidade Federal de São Carlos, credenciada no Programa de Pós-Graduação em Ciência Tecnologia e Sociedade desde 2010. Possui graduação em Biblioteconomia pela Escola de Biblioteconomia e Documentação de São Carlos (1979), mestrado em Programa de Pós-Graduação Engenharia de Produção pela Universidade Federal de São Carlos (2001) e doutorado em Ciência da Informação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2008). Tem experiência na área de Ciência da Informação, com ênfase em Fontes e Disseminação da Informação. Informação Social, atuando principalmente nos seguintes temas: Patrimônio histórico e desenvolvimento regional, Gestão integrada e metodologias de inventário de bens culturais, Turismo rural e Sustentabilidade.

Márcia Regina da Silva

Doutora em Educação pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Professora doutora do Departamento de Educação, Informação e Comunicação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo. Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade da UFSCar. marciabibli@gmail.com

Mariângela Spotti Lopes Fujita

Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (1992), Livre Docente (2003) em Análise Documentária e Linguagens Documentárias Alfabéticas e Titular em Indexação pela Faculdade de Filosofia e Ciências da UNESP – Campus de Marília. Atualmente é Professora Titular da Universidade

Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP, realizando atividades de docência na graduação em Biblioteconomia e Arquivologia e na Pós-Graduação na linha de pesquisa "Produção e Organização da Informação" do Programa em Ciência da Informação da UNESP; bem como, atividades de pesquisa junto ao Grupo de Pesquisa "Análise Documentária" com os tema de pesquisa "Indexação", "Leitura Documentária" e "Política de Indexação" que gerou diversas publicações de artigos científicos, livros e capítulos de livros e com o qual é Pesquisadora CNPq nível 1C. É autora dos livros "PRECIS na língua portuguesa: teoria e prática de indexação", "Indexação de Livros" e "Política de Indexação". Atua na área de Ciência da Informação, com ênfase em Indexação, Leitura Documentária para indexação, utilizando a metodologia introspectiva de Protocolo Verbal em diferentes modalidades e Linguagens Documentárias. fujita@marilia.unesp.br

Mayara Lima

Possui Graduação em Biblioteconomia e Ciência da Informação pela Universidade Federal de São Carlos - UFSCar (2011). Atualmente é Bibliotecária-Documentalista do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo - IFSP, campus Bragança Paulista. mayarafolima@gmail.com

Milena Polsinelli Rubi

Doutora em Ciência da Informação pela Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Marília, SP (2008). Possui graduação em Biblioteconomia pela UNESP (2000) e mestrado em Ciência da Informação também pela UNESP (2004). Atuou como professora substituta do Departamento de Ciência da Informação da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Foi bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior durante o mestrado e doutorado e bolsista de iniciação científica do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Tem experiência na área de Ciência da Informação, atuando principalmente nos seguintes temas: indexação, política de indexação, análise documentária, protocolo verbal e estratégias de leitura. Atualmente, é bibliotecária na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), Campus Sorocaba. milena.rubi@gmail.com

Nádea Regina Gaspar

Professora da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), no Departamento de Ciência da Informação e no Programa de Pós-graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade, na Linha de Pesquisa em Linguagens, Comunicação e Ciência. Coordenadora do Grupo de Estudos no CNPq Laboratório de Análise

do Discurso da Imagem (LANADISI). Possui vários trabalhos de pesquisas publicados em revistas conceituadas e capítulos de livros. nagaspar@terra.com.br

Raquel Juliana Prado Leite de Sousa

Mestre em Ciência, Tecnologia e Sociedade pela UFSCar, possui graduação em Biblioteconomia e Ciência da Informação pela UFSCar, em Comunicação Social Jornalismo pela UNESP e licenciatura plena em Língua Portuguesa pelas FIMI. Atua na área de Biblioteconomia e Ciência da Informação, com ênfase na junção entre promoção da leitura, jornalismo científico e ensino da língua portuguesa. quel.leite@gmail.com

Ricardo Biscalchin

Bibliotecário da Unidade Especial de Informação e Memória (UEIM) do Centro de Educação e Ciências Humanas (CECH) da Universidade Federal de São Carlos. Mestre em Ciência, Tecnologia e Sociedade e Bacharel em Biblioteconomia e Ciência da Informação na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Possui trabalhos de pesquisas publicados em revistas conceituadas e capítulos de livros. ricardo_biscalchin@yahoo.com.br

Solange Puntel Mostafa

Professora Livre-Docente da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, Curso de Graduação em Ciência da Informação, Documentação e Biblioteconomia do Departamento de Educação, Comunicação e Informação. smostafa@terra.com.br

Vera Regina Casari Boccato

Doutora e Mestre em Ciência da Informação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP, Campus de Marília (2009 e 2005, respectivamente) com o tema "Avaliação de linguagens documentárias alfabéticas". Foi Professora Adjunta da Universidade Federal de São Carlos realizando atividades de docência na graduação em Biblioteconomia e Ciência da Informação. Pesquisadora na linha de Organização da Informação desenvolvendo atividades junto ao Grupo de Pesquisa "Análise Documentária" coordenado pela Profa. Dra. Mariângela Spotti Lopes Fujita com a qual tem várias publicações em colaboração científica sobre os temas "Linguagens documentárias alfabéticas especializadas", "Indexação", "Recuperação da Informação" e "Protocolo verbal". Além disso, conta com uma produção científica desenvolvida, também, na área

de Organização, Redes e Serviços de Informação. Graduada há trinta e um anos, atuou, também, como indexadora e bibliotecária de referência nas bibliotecas da Universidade de São Paulo. Participou de 1993 até 2006 como membro do Grupo de Construção e Gestão do Vocabulário Controlado da USP do Banco de Dados Bibliográficos da USP-DEDALUS. Atualmente desenvolve pesquisa sobre a elaboração de Terminologia de Assuntos da UNESP para a política de indexação. vboccato@ufscar.br

Zaira Regina Zafalon

Doutora (2012) em Ciência da Informação pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), mestre (2006) em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), Especialista (1996) em Sistemas Automatizados de Informação em Ciência & Tecnologia pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUCCAMP) e bacharel em Biblioteconomia e Documentação (1993) pela Escola de Biblioteconomia e Documentação de São Carlos (EBDSC). Atua como docente do Departamento de Ciência da Informação da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e pesquisadora do Grupo de Pesquisa Tecnologias e Organização de Dados e Informações (UFSCar) e do Grupo de Pesquisa Novas Tecnologias em Informação (UNESP). Tem experiência na área de Ciência da Informação, com ênfase em Catalogação, atuando, principalmente, nos seguintes temas: Sintaxe e Semântica de Registros Bibliográficos, Formato MARC21, Catalogação Automatizada, Conversão Retrospectiva, Automação de Unidades de Informação. Desenvolveu o Scan for MARC, um interpretador computacional de registros bibliográficos analógicos para o Formato MARC21 Bibliográfico. zzafalon@gmail.com

Sobre o livro

Formato	16X23cm
Tipologia	Adobe Garamond Pro
Papel	Polén soft 85g/m2 (miolo) Cartão Supremo 250g/m2 (capa)
Acabamento	Grampeado e colado
Tiragem	300
Catalogação	Telma Jaqueline Dias Silveira - CRB- 8/7867
Capa	Edevaldo D. Santos
Diagramação	Edevaldo D. Santos
Assessoria Técnica	Maria Rosangela de Oliveira - CRB-8/4073
Produção Gráfica	Giancarlo Malheiro Silva

2014

Impressão e acabamento

Gráfica Campus
Unesp -Marília - SP

A Imagem em Ciência da Informação:
reflexões teóricas e experiências práticas

Um livro que tematiza modos de analisar, classificar e dar tratamento a imagens de diferentes espessuras: eis o desafio dessa obra. Reunindo pesquisadores de vários centros de excelência com inserção nos campos da informação e documentação, apresentam-se reflexões, teorizações e análises sobre o não-verbal visto sob diferentes lentes teórico-metodológicas. Ao leitor é endereçado um rico caminho de traços, fotografias, composições visuais, obras de arte e cenas de filmes dentre outras materialidades, caminho este a percorrer e a saborear.



ISBN 978-85-7983-556-8