



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**

**RAFAEL ALVES DE OLIVEIRA**

**OBRAS DE ARTE E A MEMÓRIA IMAGÉTICA: uma análise dos  
métodos de representação**

**RECIFE  
2014**

**RAFAEL ALVES DE OLIVEIRA**

**OBRAS DE ARTE E A MEMÓRIA IMAGÉTICA: uma análise dos métodos de representação**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial a para obtenção do título de Mestre.

**Área de concentração:** Informação, Memória e Tecnologia

**Linha de Pesquisa:** Memória da informação científica e tecnológica

**Orientador:** Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Fábio Assis Pinho

**RECIFE  
2014**



Serviço Público Federal  
Universidade Federal de Pernambuco  
Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação - PPGCI

Dissertação de Mestrado apresentada por RAFAEL ALVES DE OLIVEIRA no dia 14 de março de 2014, ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Ciência da Informação, com o título "OBRAS DE ARTE E A MEMÓRIA IMAGÉTICA: UMA ANÁLISE DOS MÉTODOS DE REPRESENTAÇÃO", orientada pelo Prof. Dr. Fabio Assis Pinho e aprovada pela Banca Examinadora composta pelos professores:

---

Prof. Dr. Fabio Assis Pinho (orientador)  
Dept<sup>o</sup> de Ciência da Informação-PPGCI/UFPE

---

Prof<sup>as</sup> D<sup>as</sup> Anna Elizabeth Galvão Coutinho Correia (examinador interno)  
Dept<sup>o</sup> de Ciência da Informação-PPGCI/UFPE

---

Prof<sup>as</sup> D<sup>as</sup> Maria de Lourdes Lima (examinador externo)  
Dept<sup>o</sup> de Ciência da Informação/UFAL

Autor:

---

Rafael Alves de Oliveira



Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação  
Av. Pastor Joaquim Amazonas S/N - Cidade Universitária CEP - 50740-570  
Recife/PE - Fone/fax: (81) 2126-7728 / 7727  
[www.ufpe.br/ppgci](http://www.ufpe.br/ppgci) - E-mail: [ppgci@ufpe.br](mailto:ppgci@ufpe.br)



Catálogo na fonte  
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

O48o Oliveira, Rafael Alves de  
Obras de arte e a memória imagética: uma análise dos métodos de  
representação / Rafael Alves de Oliveira. – Recife: O Autor, 2014.  
272 f.: il., fig.

Orientador: Fábio Assis Pinho.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,  
Centro de Artes e Comunicação. Ciência da Informação, 2016.

Inclui referências e anexo.

1. Ciência da informação. 2. Representação do conhecimento (Teoria da informação). 3. Memória. 4. Indexação. 5. Fotografia. 6. Pintura. I. Pinho, Fábio Assis (Orientador). II. Título.

020 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2016-23)

## AGRADECIMENTOS

Muitos dizem por aí que Deus não existe, e tentam buscar argumentos que comprovem isso. Envergonho-me por, um dia, ter sido um deles. Deus existe sim, e por mais que eu não possua condições de formular argumentos que o comprovem, *eu sei*. Mas a verdade é que minha incapacidade de evidenciar esse fato pouco me incomoda. O que importa, no fim, é que eu carregue essa certeza dentro de mim, e é por isso que agradeço primeiramente a Deus por ter me acompanhado durante toda essa jornada. Eu te digo Deus: farei tudo isso valer a pena!

Agradeço aos membros da banca avaliadora, as professoras Anna Elizabeth e Maria de Lourdes, que desde a qualificação contribuíram com o aprimoramento da dissertação, além do meu orientador Fábio Pinho. Este, dono de uma visão e conhecimento apurados, foi essencial no modo como passei a enxergar os fatos, e contribuiu imensamente nas conquistas que consegui durante esses dois anos. Também agradeço à professora e amiga Edilene Silva, alguém que sempre acreditou em mim de forma muito especial.

À minha mãe, Neuza, e ao meu pai, Edinaldo, que sempre acreditaram em mim, e me ajudaram no que puderam para que eu conseguisse. Agradeço também à minha irmã, Karol, que apesar de não poder compreender o significado dessa conquista, sei que está feliz por me ver feliz. Ainda citando meus familiares, agradeço especialmente aos meus primos Gilvana Oliveira (Vana), Pablo Henrick Oliveira (Rick) e Paulo Oliveira (Neto), que sempre me acolheram e nunca mediram esforços para me ajudar.

Agradeço também a Jairo Viana. Poderia escrever linhas e mais linhas, páginas e mais páginas, e ainda sim não seria suficiente para demonstrar todo o afeto e gratidão que eu tenho por você. A sua dedicação incomparável e a sua presença constante foram essenciais para me garantir a força e o empenho necessários para que eu pudesse cumprir essa etapa. Espero ser capaz de retribuir tudo aquilo que a sua existência me proporciona. Sem dúvida alguma eu posso dizer: não chegaria tão longe se não fosse por você. Aproveito para deixar aqui o registro do quanto sou grato, também, à sua mãe Lucirene Viana, que me faz lembrar sempre do quanto a simplicidade e a humildade são essenciais na beleza de um indivíduo.

Aos meus amados ociosos Charlene Santos (Xaxá), Pietro Santiago, Túlio Revoredo, Cíntia Holanda, Amanda Gânimo, Amélia Mendes, Marcelo Dantas, Gabriel Luz, Silla Cadengue e Ana Cecília, sempre presentes nos bons, ótimos, ruins, péssimos, e até nos medianos momentos. São companhias de longa data que eu carregarei comigo aonde quer que eu vá, mas isso vocês já sabem.

Agradeço também aos “malignos” Josyane Moreno, Ana Clara Amorim (Clarinha), Larissa Bastos e meu nobre e querido Gleibson Silva, que me garantiram (e ainda garantem) momentos incomparáveis. E, como não poderia deixar de ser, à Maria Fernandes, essa pessoa de coração imenso que se tornou peça fundamental na minha vida. Serei eternamente grato por tudo, chuchuzinho!

Agradeço também aos meus amigos Kennedy Albuquerque, Amanda Deodato, Julie Calazans, Milton Carlos, Jonatan Cândido, Jailton Lira, Bruno Bispo, Carla Izabel (Carlinha), Bruna Moraes, Gracy Martins, o meu casal preferido Ana Carolina Silva (Carol) e João Teófilo, além de tantos outros que já fazem parte da minha vida há um bom tempo e que eu não vou ter condições de mencionar aqui, mas que sempre se fizeram presentes. Dedico um espaço à parte para Rafael Batista, a quem sempre tive muita estima e respeito, e que, tenho certeza, vai deixar sua marca.

Aos meus colegas de mestrado Bruna Laís, Rafael Câmara (a quem devo imensamente por muitos galhos, companhia, e tudo mais que uma boa amizade pode oferecer), Gisele Teixeira e Liana Tavares (alguém com uma maturidade grandiosa, a qual desejo profundamente que sirva de exemplo a mim e a quem puder reconhecer essa qualidade admirável).

Agradeço também a dois amigos inestimáveis que tenho orgulho de ter por perto: André Anderson Cavalcante e Antônio Guilherme (Gui). Eu espero que vocês saibam as razões pelas quais eu sou profundamente grato a vocês. Sempre acreditaram em mim, sempre foram cuidadosos, e são pessoas que, sem sombra de dúvida, levarei sempre comigo.

Enfim, agradeço a todos aqueles que contribuíram de alguma forma nessa jornada, seja direta ou indiretamente. Só tenho a dizer: muito obrigado!

## RESUMO

Aborda conceitos de memória visando demonstrar suas dimensões e alcance, e contextualizar a indexação de documentos como processo gerador de dispositivos de memória. Em seguida, apresenta um resgate teórico e epistemológico da Organização do Conhecimento enquanto campo de estudo, destacando o construto teórico que fornece subsídios para a elaboração de métodos e técnicas que permitam o arranjo e a recuperação de documentos, e sua aplicabilidade nas ciências em geral, enfocando-se nas questões relacionadas à análise de documentos. Aborda a questão do *aboutness*, elemento que, embora inerente à análise de assunto, possui divergências relacionadas ao seu conceito e à sua tradução para a língua portuguesa. Delimita a abordagem para a questão dos documentos imagéticos, apresentando as suas possíveis manifestações e as características que os diferenciam dos documentos textuais, oferecendo subsídios teóricos para o processo de análise. Apresenta as metodologias propostas por Rodrigues e Manini, buscando obter subsídios para a análise de obras de arte, destacando o fato de que ambas possuem como foco de estudo as imagens fotográficas. Propõe uma pesquisa exploratória, por meio de observação sistemática, uma análise da possível aplicabilidade de metodologias desenvolvidas para fins fotográficos em obras de arte. Dessa forma, aplica as metodologias escolhida na obras de Cândido Portinari contidas no acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, buscando observar até que ponto as metodologias atendem as demandas das obras de arte, considerando que o objetivo inicial de ambas seja a análise de fotografias. Verifica-se, por fim, que os métodos conseguem abarcar parte dos elementos identificados nas pinturas, embora aponte indícios da necessidade de adequação e criação de novos campos, para que sejam plenamente compatíveis com as demandas das obras de arte.

**Palavras-chave:** Indexação de imagens. Metodologias de representação. Portinari. Documentos imagéticos. Pinturas. Fotografias.

## ABSTRACT

Addresses memory concepts aiming to demonstrate its size and scope and context indexing of documents as the process of generating memory devices. It then presents a theoretical and epistemological rescue of Knowledge Organization as a field of study, highlighting the theoretical construct that provides subsidies for the development of methods and techniques for the arrangement and retrieval of documents, and their applicability in the sciences in general, focusing on the issues related to the analysis of documents. Addresses the issue of aboutness, although inherent in subject analysis, has differences related to its concept and its translation into Portuguese. Defines the approach to the issue of pictorial documents, showing its possible manifestations and characteristics that differentiate them from textual documents, offering theoretical analysis process for grants. Presents the methodologies proposed by Rodrigues and Manini, seeking to obtain information for analysis of works of art, highlighting the fact that both have a focus of study the images. Proposes an exploratory research through systematic observation, an analysis of the possible applicability of developed methodologies for photographic purposes in artwork. Thus, applying the methodologies chosen in the works of Candido Portinari contained in the Museum of Art of São Paulo Assis Chateaubriand, seeking to observe the extent to which methodologies meet the demands of artworks, considering that the initial goal of both is the analysis of photography. Finally verifies that the methods can cover part of the elements identified in the paintings, although indications point to the need to adapt and create new fields that are fully compatible with the demands of artworks.

**Keywords:** Images indexing. Methodologies of representation. Portinari. Pictorial documents. Paintings. Photographs.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Aportes teóricos da Organização do Conhecimento .....	44
<b>Figura 2</b> – Configuração da Imagem para a Organização do Conhecimento. ....	53
<b>Figura 3</b> – Vista panorâmica.....	63
<b>Figura 4</b> – Salto .....	64
<b>Figura 5</b> – Capa do jornal O DIA .....	66
<b>Figura 6</b> – Torre Eiffel.....	75
<b>Figura 7</b> – Futebol .....	80
<b>Figura 8</b> – Padre Anchieta .....	86
<b>Figura 9</b> – Área de consulta ao acervo do MASP .....	93

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b> – Proposta de metodologia para indexação de imagens .....	74
<b>Quadro 2</b> – Aplicação da metodologia de Panofsky (2004).....	76
<b>Quadro 3</b> – Proposta de metodologia para representação de imagens fotográficas .....	79
<b>Quadro 4</b> – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011).....	81
<b>Quadro 5</b> - Proposta de metodologia para indexação de imagens.....	85
<b>Quadro 6</b> – Aplicação da metodologia de Manini (2002).....	87
<b>Quadro 7</b> – Pinturas de Cândido Portinari coletadas no acervo do MASP .....	94
<b>Quadro 8</b> - Proposta de metodologia para indexação de imagens.....	94
<b>Quadro 9</b> – Proposta de metodologia para representação de imagens fotográficas .....	95
<b>Quadro 10</b> – Quadro comparativo entre as metodologias de Manini (2002) e Rodrigues (2007; 2011) .....	96
<b>Quadro 11</b> – Aplicação da metodologia de Manini (2002).....	97
<b>Quadro 12</b> – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011).....	98
<b>Quadro 13</b> – Aplicação da metodologia de Manini (2002).....	98
<b>Quadro 14</b> – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011).....	99
<b>Quadro 15</b> – Aplicação da metodologia de Manini (2002).....	99
<b>Quadro 16</b> – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011).....	100
<b>Quadro 17</b> – Aplicação da metodologia de Manini (2002).....	100
<b>Quadro 18</b> – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011).....	101
<b>Quadro 19</b> – Aplicação da metodologia de Manini (2002).....	101
<b>Quadro 20</b> – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011).....	102
<b>Quadro 21</b> – Aplicação da metodologia de Manini (2002).....	102
<b>Quadro 22</b> – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011).....	103
<b>Quadro 23</b> – Aplicação da metodologia de Manini (2002).....	103
<b>Quadro 24</b> – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011).....	104
<b>Quadro 25</b> – Aplicação da metodologia de Manini (2002).....	104
<b>Quadro 26</b> – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011).....	105
<b>Quadro 27</b> – Aplicação da metodologia de Manini (2002).....	105
<b>Quadro 28</b> – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011).....	106

<b>Quadro 29</b> – Aplicação da metodologia de Manini (2002).....	106
<b>Quadro 30</b> – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011).....	107
<b>Quadro 31</b> – Aplicação da metodologia de Manini (2002).....	107
<b>Quadro 32</b> – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011).....	108
<b>Quadro 33</b> – Aplicação da metodologia de Manini (2002).....	108
<b>Quadro 34</b> – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011).....	109
<b>Quadro 35</b> – Aplicação da metodologia de Manini (2002).....	109
<b>Quadro 36</b> – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011).....	110
<b>Quadro 37</b> – Aplicação da metodologia de Manini (2002).....	110
<b>Quadro 38</b> – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011).....	111
<b>Quadro 39</b> – Aplicação da metodologia de Manini (2002).....	111
<b>Quadro 40</b> – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011).....	112
<b>Quadro 41</b> – Aplicação da metodologia de Manini (2002).....	112
<b>Quadro 42</b> – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011).....	113
<b>Quadro 43</b> – Aplicação da metodologia de Manini (2002).....	113
<b>Quadro 44</b> – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011).....	114
<b>Quadro 45</b> – Comparativo entre os resultados obtidos a partir das metodologias de Manini (2002) e Rodrigues (2007; 2011).....	115
<b>Quadro 46</b> – Ocorrência de campos utilizados na análise das 17 obras.....	129

# SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>14</b>
<b>2 ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO</b>	<b>21</b>
2.1 ASPECTOS HISTÓRICOS	21
2.2 FUNDAMENTOS DA ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO: OBJETO DE ESTUDO	32
2.3 A QUESTÃO DO <i>ABOUTNESS</i>	46
<b>3 A REPRESENTAÇÃO TEMÁTICA DE IMAGENS: SUBSÍDIOS TEÓRICOS</b>	<b>52</b>
3.1 IMAGEM, DOCUMENTO E INFORMAÇÃO	52
3.2 ATRIBUTOS DA IMAGEM	57
3.3 O REFERENTE	60
3.3.1 A IMAGEM COMO <i>SIGNO INDICIÁRIO</i>	62
3.4 A POLISSEMIA	63
3.5 O OBJETIVO DA IMAGEM E A GERAÇÃO DE SENTIDO	64
3.6 IMAGEM E REPRESENTAÇÕES POLÍTICO-IDEOLÓGICAS NA SOCIEDADE	69
<b>4 METODOLOGIAS PARA INDEXAÇÃO DE IMAGENS</b>	<b>74</b>
4.1 ERWIN PANOFSKY E OS CONCEITOS DE ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA	75
4.2 RICARDO CRISAFULLI RODRIGUES E O CONCEITO DE TEMATIZAÇÃO	78
4.3 MIRIAM PAULA MANINI E A ÊNFASE NO REFERENTE	84
<b>5 MÉTODO</b>	<b>92</b>
5.1 <i>CORPUS</i> DA PESQUISA: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND (MASP)	92
5.2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	93
5.3 COLETA E ANÁLISE DOS DADOS	94
<b>6 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS</b>	<b>99</b>
6.1 ANÁLISE DA OBRA “O LAVRADOR DE CAFÉ”	99
6.2 ANÁLISE DA OBRA “O SENHOR QUEIROZ LIMA”	100
6.3 ANÁLISE DA OBRA “RETRATO DE INÁH PRUDENTE DE MORAES”	101
6.4 ANÁLISE DA OBRA “A SENHORA AIMÉE”	102
6.5 ANÁLISE DA OBRA “BUSTO DO POETA FELIPPE DANDT D’OLIVEIRA”	103
6.6 ANÁLISE DA OBRA “CRIANÇA MORTA”	104
6.7 ANÁLISE DA OBRA “ENTERRO NA REDE”	105
6.8 ANÁLISE DA OBRA “RETIRANTES”	106
6.9 ANÁLISE DA OBRA “A RESSURREIÇÃO DE LÁZARO”	107
6.10 ANÁLISE DA OBRA “O PRANTO DE JEREMIAS”	108
6.11 ANÁLISE DA OBRA “O SACRIFÍCIO DE ABRAHÃO”	109
6.12 ANÁLISE DA OBRA “O MASSACRE DOS INOCENTES”	110

6.13 ANÁLISE DA OBRA “AS TROMBETAS DE JERICÓ”	111
6.14 ANÁLISE DA OBRA “A JUSTIÇA DE SALOMÃO”	112
6.15 ANÁLISE DA OBRA “O ÚLTIMO BALUARTE – A IRA DAS MÃES”	113
6.16 ANÁLISE DA OBRA “SÃO FRANCISCO”	114
6.17 ANÁLISE DA OBRA “JÓ”	115
6.18 TERMOS OBTIDOS NA ANÁLISE E COMPARAÇÃO DOS RESULTADOS	116
<b><u>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS</u></b>	<b>133</b>
<b><u>REFERÊNCIAS</u></b>	<b>137</b>
<b><u>ANEXO I – OBRAS UTILIZADAS NO <i>CORPUS</i> DA PESQUISA</u></b>	<b>144</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O conceito de memória ultrapassa as barreiras das ciências na medida em que novas perspectivas surgem. Antes vista como um objeto de estudo quase restrito às áreas das ciências da saúde, tais como psicologia, psicofisiologia, neurofisiologia, biologia e psiquiatria (LE GOFF, 2003), hoje é entendida como um fenômeno social, que engloba toda a sociedade e cultura humana. No entanto, embora Le Goff (2003) trate das áreas do conhecimento que tratam da memória como um objeto de estudo, é possível remontar essa preocupação do homem com a preservação da memória já na sociedade grega. Em meados do século V a.C., Heródoto (1988) escreveu a sua obra *História*, na qual buscou reunir os registros historiográficos da Grécia, algo inédito até então. Heródoto evidencia na sua obra a preocupação com a preservação da memória dos feitos e ações dos homens, que poderiam se perder com o passar do tempo, sendo, assim, esquecidas pelas gerações futuras. Dessa forma, embora não contivesse a presença explícita de um conceito, a memória, enquanto objeto de estudo, já se fazia presente. Isso porque, na medida em que realizava as investigações dos fatos que resultaram na sua obra, Heródoto assegurava a possibilidade de que a memória dos acontecimentos não se perdesse no contínuo do tempo.

É nesse sentido que Santo Agostinho (1984) relata, em meados do século IV na sua obra *Confissões*, uma reflexão sobre a memória. Nesse texto, Santo Agostinho vincula a capacidade do homem de memorizar às imagens dos objetos percebidas pelos seus sentidos e armazenadas naquilo que ele chama de Palácios da Memória. Ao acessá-los, o homem busca pelas imagens que trarão à tona a possibilidade de recordar determinado fato ou objeto. Nessa reflexão, Santo Agostinho trata da memória das coisas ausentes, e aborda a capacidade que o homem tem de evocar sensações e objetos que não se fazem mais presentes, ou que simplesmente não estão mais ao seu alcance, através das imagens mentais armazenadas nos Palácios da Memória. O alcance da memória das coisas ausentes torna-se possível através de uma representação do objeto que se pretende recordar, onde o indivíduo vai utilizar uma imagem mental que corresponda, em alguma medida, a este objeto. No entanto, é possível perceber que a memória das coisas ausentes vai ser possível não apenas numa esfera mais abstrata, como aquela relatada por Santo Agostinho, mas também quando tratamos de imagens registradas, onde, por exemplo, uma fotografia vai capturar e armazenar a imagem de

determinado objeto, que pode um dia deixar de existir, ou, ainda, uma pintura vai apresentar aos olhos um vislumbre de uma imagem mental feita pelo pintor.

Dessa forma, podemos perceber que a memória, embora não estivesse caracterizada como um objeto de estudo propriamente dito, sempre esteve presente nas reflexões do homem sobre o universo que o cerca. Assim, a memória é vista como um dos aspectos de construção social (SANTOS, 2002), e seus conceitos e importância de sua compreensão são discutidos desde os tempos antigos até a atualidade, pelas diversas áreas do conhecimento.

A evolução do homem traz consigo a linguagem como meio de comunicação entre os seres, e posteriormente formas de registro destas. A linguagem traz consigo a possibilidade de um resgate mais efetivo de reconstrução do passado no presente. Halbwachs (2006) corrobora essa ideia ao defender que sem a linguagem, seria impossível o contato entre o passado e o presente. Os registros da linguagem, sejam estes escritos ou visuais, tornam-se, portanto, instrumentos essenciais nesse resgate, já que estes documentos atuam também como mecanismo decisivo nesse processo. É nesse sentido que Le Goff (2003, p. 428) afirma que:

[Uma] forma de memória ligada à escrita é o documento escrito num suporte especialmente destinado à escrita [...]. Mas importa salientar que [...] todo documento tem em si um caráter de monumento e não existe memória coletiva bruta.

Dessa forma, o texto, a poesia, a pintura, a fotografia, a escultura, acabam por ser instrumentos de acesso à memória, já que permitem o armazenamento de informações e a comunicação através do tempo e do espaço, fornecendo indefinidamente ao homem a capacidade de memorização e registro, além de assegurar a passagem da esfera auditiva à visual, permitindo reexaminar, reordenar, retificar frases e até palavra isoladas (LE GOFF, 2003).

No campo da Ciência da Informação, os mecanismos de representação da informação demonstram-se ferramentas essenciais no acesso à memória, já que através destes o acesso ao documento e à informação nele contida será possível. Entre estes mecanismos de representação temos como um dos principais a *indexação*.

O objetivo da indexação é assegurar a recuperação de qualquer documento ou informação no momento em que houver solicitação em um sistema de informações, através de representações. Para Cintra (1983), a indexação é definida como a tradução de um documento

em termos documentários, isto é, em descritores, cabeçalhos de assunto, termos-chave, que têm por função expressar o conteúdo do documento. A indexação assim é definida como uma “tradução lexical” das unidades lexicais da língua em que está escrito o documento, para unidades lexicais de uma linguagem documentária. Assim, como afirma Ribeiro (2006, p. 1)

a indexação é a operação que consiste em descrever e caracterizar um documento com o auxílio de representações dos conceitos contidos nesses documentos, isto é, em transcrever para linguagem documental os conceitos depois de terem sido extraídos dos documentos por meio de uma análise dos mesmos. A indexação permite uma pesquisa eficaz das informações contidas no acervo documental.

A indexação conduz ao registro dos conceitos contidos num documento de uma forma organizada e facilmente acessível, mediante a constituição de instrumentos de pesquisa documental, como índices e catálogos alfabéticos. A informação de um documento é representada, então, por um conjunto de conceitos ou combinações de conceitos e, a linguagem de indexação seria a transformação dos conceitos selecionados em termos ou símbolos para a representação da informação em um determinado sistema. Para Lancaster (2004), a indexação seria um processo subjetivo em vez de objetivo, onde duas ou mais pessoas possivelmente divergirão sobre o conteúdo informacional do documento a ser indexado, havendo prováveis decisões contrárias à indexação em momentos diferentes. Por isso, a busca por uma metodologia para desenvolver essa atividade auxiliará na minimização dessa subjetividade.

Nesse sentido, Lima (2003) afirma que a indexação é o procedimento intelectual que envolve atividades cognitivas a compreensão e a composição da representação da informação, ou seja, a indexação necessita da utilização de uma estrutura de linguagem própria para definir a formação de categorias.

Por isso, é possível se obter através da indexação um aproveitamento adequado no processo de busca e recuperação da informação, uma vez que o elemento fundamental estabelecido é a representação do conteúdo dos documentos (ARAÚJO JÚNIOR, 2007). Em síntese, indexar seria a substituição do texto de um documento por uma descrição do conteúdo tratado, com o objetivo de determinar o assunto central do documento.

Percebe-se, então, que estes descritores, metadados resultantes do processo de indexação, atuam como dispositivos de memória na medida em que permitem o resgate dos

documentos tratados, e conseqüentemente a reconstrução da área estudada, através de sua ordenação. No entanto, os métodos e técnicas de indexação se modificam quando inseridos numa esfera visual. O documento imagético, apesar de ser capaz de conter tantas informações quanto o documento textual, necessita de uma atenção diferenciada.

Partindo dessa perspectiva, percebemos que a imagem revela-se muito mais complexa do que tradicionalmente se pensa, quando observamos a sua relação intrínseca com a realidade, bem como o modo que o artista, ao copiar parte da realidade para a sua obra, dá-lhe um sentido particular (AUMONT, 2008). Dessa forma, quando admitimos que a imagem é uma representação visual de um ou vários objetos/elementos da realidade, entendemos que a discussão em torno desse conceito de imagem vai muito além de seu sentido concreto. Por isso, Costa (2005, p. 17) demonstra essa dimensão quando afirma que

Os estudos sobre imagens mostraram que elas têm, na cultura humana, uma função muito mais complexa que na vida de outras espécies animais. Além de reconhecer amigos e inimigos, de diferenciar presas e predadores, de situar os seres num espaço de onde podem entrar e sair, as imagens mentais que obtemos de nossa relação com mundo podem ser armazenadas, constituindo nossa memória, podem ser analisadas por nossa reflexão e podem se transformar numa bagagem de conhecimento, experiência e afetividade. E mais, desenvolvemos técnicas que nos permitem expressar todo esse movimento interno, mental e subjetivo através de outras imagens, estas criadas por nós. Desenhos, pinturas e esculturas permitem que compartilhemos com os outros as emoções e sentimentos despertados na nossa relação com o mundo.

Quando falamos em tratamento da informação, ponderando sob um contexto documental e de representação conceitual, entendemos que podemos considerar, a princípio, apenas os conceitos que correspondem a seus sentidos concretos, passíveis de análise e disseminação, admitindo apenas as formas de expressão visual desenvolvidas com o intuito de expor ideias, representar sentimentos ou registrar momentos. Essas expressões visuais vão se manifestar de diferentes formas, tendo como exemplo as pinturas, os selos ou as fotografias, que embora se tratem de imagens, no momento da análise é necessário considerar as diferentes técnicas de elaboração, bem como as suas distintas formas de uso (SMIT, 1996).

Dessa forma, a memória preservada numa imagem está mergulhada num infinito universo de possibilidades conceituais e, por esse motivo, não se pode determinar com exatidão a forma como a informação, assim preservada, será analisada e descrita. No entanto,

os estudos indicam que métodos pré-estabelecidos podem auxiliar com precisão a maneira como a memória imagética será descrita e que impactos esta descrição trará no seu resgate.

Assim, autores como Panofsky (1987), Smit (1987), Manini (2002) e Rodrigues (2007; 2011) estabeleceram formas de se perceber a imagem, com a finalidade de representá-la para fins documentais. É importante salientar que cada um destes autores, de um modo geral, evidenciam elementos distintos em sua análise. Para Panofsky, a obra deve ser analisada em três níveis: pré-iconográfico (descrição), iconográfico (identificação) e iconológico (interpretação). Smit, por sua vez, entende que a análise deve responder a seis perguntas: Quem? (seres vivos); Onde? (ambiente); Quando? (tempo); Onde? (espaço); O que? (ação) e Como? (técnica).

Manini (2002) apresenta um diferencial na sua forma de analisar um documento imagético, considerando enfaticamente os seus aspectos objetivos, revendo posteriormente seus conceitos em sua tese de doutorado, passando a considerar também os elementos subjetivos de uma imagem. A metodologia da autora é apresentada com os seguintes elementos: o *referente* (aquilo que preexistiu à imagem, que pode ser o objeto capturado numa fotografia ou a imagem mental que o pintor faz de sua obra antes de transportá-la para uma tela, por exemplo); a *ação* ou a *situação* representada; a *temática* abordada na imagem ou o que ela *transmite*; a *forma de apresentação* do referente da imagem em seu suporte físico, ou a sua *Dimensão Expressiva*.

Em contrapartida, Rodrigues (2007; 2011) evidencia, em sua proposta, um olhar mais atento aos elementos subjetivos da imagem, formulando o conceito de *tematização*. Para o autor, a imagem além de ser descrita e interpretada, deve também ser tematizada. A tematização, para Rodrigues (2007, p. 67), consiste na “capacidade de criar discursos usando formatos predefinidos, que seriam delineadas através do conteúdo proposto ou recuperado pelo sistema”. Dessa forma, o profissional da informação deve, segundo o autor, além de descrever e interpretar a imagem, remeter a imagem a um contexto que não está necessariamente mostrado, mas que traz consigo uma associação direta ao seu referente.

Observando as propostas dos autores, percebemos que tanto a metodologia de Manini (2002) quanto a de Rodrigues (2007; 2011) possuem como foco o tratamento de imagens fotográficas. À primeira vista, poderíamos descartar a possibilidade de sua efetiva usabilidade quando aplicadas em outras formas de apresentação de imagens, como, por exemplo, a

pintura. No entanto, é preciso considerar que metodologias não são desenvolvidas apenas com as fundamentações teóricas sob as quais estabeleceu suas bases, sendo este um processo contínuo, que requer verificações que comprovem, refutem, ou até mesmo ampliem a sua aplicabilidade. A partir dessa perspectiva surgem os questionamentos: até que ponto as metodologias desenvolvidas para a análise de imagens fotográficas podem ser consideradas aplicáveis em obras de arte? Que aspectos dessas metodologias podem ser utilizados para serem consideradas úteis para a análise de obras de arte?

Partindo desse pressuposto, consideramos a importância de avaliar a possibilidade de aplicação de uma metodologia inicialmente desenvolvida para atender demandas específicas às fotografias em outro tipo de manifestação da imagem, para perceber se existem condições de ampliar a sua inicial aplicabilidade, justificando pelo fato de que a pesquisa pode ampliar o leque de pesquisas desenvolvidas com imagens no âmbito da Ciência da Informação. Por entendermos a amplitude de manifestações em que a imagem pode se apresentar, delimitaremos a pesquisa para as obras de artes, admitindo que existe uma demanda recorrente por este tipo de material, como podemos observar em museus, galerias de arte e exposições. Para o *corpus* da pesquisa foram utilizadas as obras de Cândido Portinari contidas no acervo do MASP, considerando o número considerável de obras em seu acervo, bem como o fato de ter um catálogo *online*, o que viabiliza a pesquisa independentemente da localização geográfica. Dessa forma, estabelecemos como objetivo geral desse trabalho analisar a aplicabilidade de metodologias de análise documentárias desenvolvidas para imagens fotográficas em obras de arte. Para atingir esse objetivo, traçamos os seguintes objetivos específicos:

- a) Identificar as obras de Cândido Portinari disponibilizadas no acervo do MASP;
- b) Identificar metodologias que podem ser utilizadas para a análise das obras;
- c) Coletar os dados para a análise, sendo utilizadas as obras de Candido Portinari, disponibilizadas *online* no acervo do MASP e enquadradas na categoria *pintura*;
- d) Analisar as obras de arte através das metodologias propostas por Manini e Rodrigues;
- e) Verificar os resultados obtidos a partir das análises, visando observar em que medida elas atenderam as demandas das obras de arte.

Para fundamentar a pesquisa, primeiramente são apresentados alguns aspectos históricos da Organização do Conhecimento, buscando compreender as bases epistemológicas da área de estudo, destacando a fundação da ISKO e os aportes teóricos da área, apoiadas nas teorias da materialidade da informação e da Análise de Domínio. A questão do *aboutness* é tratada dentro do universo da Organização do Conhecimento, com vistas a garantir uma noção de como processo de análise de assunto pode ser complexo, especialmente quando se trata de documentos imagéticos.

Em seguida, discute-se os subsídios teóricos para a representação temática de imagens, apresentando as características que compõem esse tipo de documento, o que dará a base necessária para a compreensão das metodologias para indexação de imagens propostas por Rodrigues (2007; 2011) e Manini (2002). Também é apresentada a metodologia de Panofsky (2004), por percebermos que ambas as propostas utilizam e desenvolvem os conceitos desenvolvidos pelo autor, mesmo que com abordagens distintas. As metodologias são apresentadas para que seja possível determinar em que medida elas podem ser consideradas adequadas para a aplicação em obras de arte.

## 2 ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO

A compreensão sobre a Organização do Conhecimento requer uma abordagem sobre seu aspectos históricos, visando entender o processo que levou ao seu desenvolvimento teórico, bem como sobre seu escopo e objeto de estudo. Neste capítulo serão apresentadas estas questões, encerrando com a questão do *aboutness*, que mais a frente será fundamental para o desenvolvimento da presente pesquisa. É importante salientar que a intenção não é apresentar aqui um resgate completo, mas sim destacar alguns elementos históricos que servirão de base para a compreensão da consolidação da Organização do Conhecimento enquanto área específica de estudo.

### 2.1 Aspectos históricos

Ao longo dos séculos, a espécie humana adquire conhecimentos resultantes de suas experiências que refletem no modo como enxerga o mundo à sua volta, e que, aos poucos, acabam por influenciar a sua cultura e o desenvolvimento de sua sociedade. Barreto (1999, p.1) corrobora ao afirmar que “a informação fica qualificada como um instrumento modificador da consciência do homem e de seu grupo social”. Dziekaniak e Rover (2011, *online*) complementam: “os conhecimentos e informações sempre foram cruciais em todos os modos de desenvolvimento [humano]”. Vivendo em grupos sociais, o homem busca formas de compartilhar esse conhecimento com seus semelhantes, que inicialmente se dava através da oralidade, ficando, porém, limitada ao espaço em que era compartilhado (NONATO, 2009). Posteriormente, a necessidade do compartilhamento desse conhecimento adquirido é expressa também na forma de registros, realizados nos mais diversos suportes. Passando pelas pinturas rupestres, onde o Homem registrava elementos do seu cotidiano nas paredes das cavernas, até meados de 3000 a.C., quando surgem as primeiras formas de escrita através de ideogramas e fonemas (DIAS, 1999), a História nos mostra que já nas sociedades mais primitivas a espécie humana sentia a necessidade de registrar o conhecimento adquirido, visando assegurar a sua efetiva preservação, além de permitir o compartilhamento com as gerações seguintes. Aliado a esse fator, percebemos que

Com o invento dos símbolos gráficos, a transmissão da informação deixou de ser essencialmente dependente da presença humana, o acesso e a distribuição de informações sofreu aumento considerável. A partir da perpetuação da escrita foi possível a atualização do conhecimento

acumulado, de fatos presenciados ou relatos de pessoas que viveram em épocas ou lugares diferentes. (NONATO, 2009, p. 21)

Dessa maneira, muito embora não fosse essa a preocupação principal naquele momento, a humanidade pôde, pela primeira vez na história, analisar e compreender um discurso mesmo fora do seu contexto original (DIAS, 1999). Isso significa que, independentemente do local ou da época em que um registro foi realizado, ele poderá ser acessado e analisado num futuro indeterminado, desde que o suporte no qual o registro foi realizado esteja suficientemente preservado, e apresente condições que favoreçam o seu uso. Tal possibilidade resultou na necessidade de acumular o conhecimento registrado através das diversas épocas, visando tanto a preservação daquilo que outrora fora construído, quanto o uso desse conhecimento para o contínuo desenvolvimento da humanidade. Essa necessidade de acúmulo foi essencial para que, posteriormente, fosse desenvolvido o campo de estudo da Organização do Conhecimento, que terá suas bases teóricas e epistemológicas apresentadas mais adiante neste trabalho.

Conforme afirma Dias (1999), as formas de registro do conhecimento variavam de acordo com a comunidade e a época, tanto no que se refere aos materiais utilizados para o suporte desses registros, como nas técnicas usadas para inscrever os símbolos gráficos empregados na linguagem utilizada pelos específicos contextos. Dias (1999) ainda afirma que esses suportes evoluíram desde cerâmicas, peles de animais, papiro, até chegarmos ao papel, inventado na China por volta do ano 105 e difundido na Europa a partir do século XII (MARTINS, 1998), e finalmente os documentos eletrônicos dos dias atuais.

À medida que aprimora cada vez mais os processos e práticas de registro, a humanidade evidencia sua preocupação com o conhecimento produzido e sua utilização. Através de alguns elementos históricos apresentados até então, é possível entender o intuito que teve a humanidade, desde seus primórdios, em reconhecer que o conhecimento armazenado em registros são elementos essenciais no processo evolutivo de sua própria espécie.

A evolução dos suportes pode ser considerada uma consequência natural do desenvolvimento tecnológico da humanidade, que foi responsável também, dentre outras coisas, pela elaboração e uso de novas técnicas de registro, como as pinturas nas paredes, inscrição em pedras e argila, e a utilização de tinta sobre pergaminho, papiro e papel

(NONATO, 2009). Um dos grandes marcos desse processo evolutivo acontece no século XV com a invenção da imprensa e da tipografia por Gutemberg. Devido a esse fator, Nonato (2009, p. 21) destaca que:

a quantidade de livros e suas cópias aumentou e o leitor passou a ter maior acesso às teorias e informações antes restritas a certos grupos de pessoas consideradas intelectualmente superiores. O aumento significativo da produção do conhecimento registrado fez surgir a preocupação e a necessidade com a organização da informação: começam a surgir as primeiras bibliotecas organizadas da forma como se conhece hoje.

Esse fenômeno, descrito por Nonato, demonstra como o acúmulo do conhecimento registrado fez a humanidade perceber que apenas o registro em si não asseguraria o pleno acesso e uso desse conhecimento. Era preciso uma reflexão sobre a maneira como este seria organizado, para que pudesse ser posteriormente disseminado.

A necessidade de organizar o conhecimento não é recente: no século III a.C., na antiga Biblioteca do Museu de Alexandria, que tinha o ambicioso objetivo de guardar todo o conhecimento produzido pela humanidade, percebeu-se, como Pinho (2009, p. 24) destaca, que era imprescindível “[...] a criação de instrumentos capazes de classificar, identificar e hierarquizar o conhecimento disponível”. Dahlberg (1993) ainda afirma que a necessidade de sistematização e organização do conhecimento sempre fora reconhecida pela humanidade, muito embora na Antiguidade tenha sido tarefa exclusiva de estudiosos em geral, sendo mais a frente atribuída também a autores de enciclopédias, como Avicenna e Vicente de Beauvais, além de educadores como Comênio, Johann Heinrich Alsted e Wolfgang Ratke (DAHLBERG, 1993). A partir desse resgate, percebemos que do mesmo modo que identificamos na História uma preocupação constante com o registro do conhecimento produzido, podemos reconhecer que já na Antiguidade a humanidade também preocupou-se com a elaboração de maneiras que permitissem o acesso a todo esse conhecimento registrado e armazenado.

Segundo Smiraglia (2002), é possível remontar até a contribuição de Calímaco para a teoria da Organização do Conhecimento, quando, na biblioteca de Alexandria, como afirma Pinho (2009, p. 25), “elaborou seus *Pinakes* [Tabulas], onde registrava o número de linhas de cada obra, as palavras iniciais e os dados bibliográficos dos autores”. Mey (1995), no entanto, questiona se o trabalho de Calímaco tratava-se de uma bibliografia ou de um catálogo, ou se servia para ambas as finalidades.

Sabe-se da existência de bibliotecas na Roma Antiga, e que os gregos foram os responsáveis por introduzir o conceito de autor como ponto de acesso a uma obra (MEY, 1995). Porém, registros com informações que apontem a existência (ou não-existência) de catálogos nas bibliotecas desse período não sobreviveram ao tempo e, dessa forma, pouco se sabe sobre as técnicas utilizadas. É somente a partir da idade média que podemos identificar os primeiros esforços no sentido de estabelecer critérios para a organização de documentos, que podem ser identificados nos mosteiros de meados do século VI, os únicos daquele período a preservar, copiar e catalogar livros. No entanto, conforme destaca Mey (1995), não é possível identificar que nessa época existia um interesse de estudo específico para a organização desses documentos. Ainda segundo Mey (1995), apenas no século VIII surgem as primeiras listas de obras das bibliotecas medievais, que continham apenas título e, por vezes, o nome do autor. No entanto, essas listas não apresentavam uma ordem lógica aparente.

Já na Alemanha do século IX, a biblioteca de Richenau elaborou catálogos que, como destaca Mey (1995, p. 14), apresentavam as obras contidas em cada volume, além do “número dos volumes ou rolos em que cada obra estava contida”. Na França do mesmo século, um catálogo semelhante foi compilado no mosteiro beneditino de Saint Requier.

Embora seja possível perceber um aumento expressivo do número de obras das bibliotecas entre os séculos X e XIII, não houve mudanças expressivas no modo como os catálogos eram compilados, e provavelmente como as coleções eram organizadas. Na Inglaterra do século XIV, destacam-se os catálogos criados pelos frades agostinianos de York, que separavam as obras de um mesmo autor quando os assuntos tratados eram diferentes, denotando talvez as primeiras preocupações com a relevância da organização de obras a partir do seu conteúdo temático.

O início do século XV traz o surgimento da elaboração de remissivas no catálogo compilado por Amplonius Ratnick de Berka, prática que foi adotada por outras bibliotecas do mesmo período. Mey (1995) destaca também a criação, no final do mesmo século, de um catálogo organizado cronologicamente, que apresentava em apêndice, pela primeira vez, um índice alfabético de autor.

Em 1545, o suíço Konrad Gesner publica uma bibliografia chamada *Bibliotheca Universalis*, obra que tinha por interesse a classificação de livros e animais, e posteriormente, em 1548, o seu respectivo índice de assuntos, intitulado *Pandectae* (PINHO, 2009). Na sua

obra, o bibliógrafo e naturalista Gesner apresentava instruções para a organização de livros em uma biblioteca, bem como um sistema de classificação, que servia tanto para bibliotecas como para bibliografias (MEY, 1995).

No século XVII avanços consideráveis ocorrem a partir do diplomata aposentado Sir Thomas Bodley, que criou um minucioso código de catalogação a fim de reorganizar a biblioteca da Universidade de Oxford, na Inglaterra, outrora destruída por um incêndio. Mey (1995, p. 17) afirma que, nas normas, Bodley “indicava um arranjo sistemático, com um índice alfabético organizado pelo sobrenome dos autores, e incluía as entradas analíticas”. Na França do mesmo século, Gabriel Naudé publicou um estudo sobre catalogação e organização de catálogos, intitulado *Bibliotheca Cordesiana Catalogus*, que além de enfatizar a importância dos catálogos como instrumentos eficientes para a localização de livros nas estantes, recomendava a criação de um catálogo dividido em duas seções distintas: uma organizada por autores e outra por assuntos. Vale ressaltar que a visão de Naudé aproxima-se bastante das perspectivas trabalhadas na atualidade, ficando clara a sua contribuição e influência nos sistemas de organização que viriam a ser elaborados e utilizados posteriormente.

Segundo Smiraglia (2002, p. 333), é possível estabelecer o início da teoria da Organização do Conhecimento que prevalece atualmente em meados do século XIX, através das contribuições de Anthony Panizzi (1841), Charles Ammi Cutter (1876) e Melvil Dewey (1876), que seriam responsáveis pelo “início de nosso atual pano de fundo da teoria sobre a organização de catálogos, relações entre sujeitos, e a organização do conhecimento em si<sup>1</sup>”.

Entretanto, antes de adentrar nas formas como estes estudiosos contribuíram efetivamente na teoria atual da área de Organização do Conhecimento, é importante destacar que a construção do conhecimento de uma área é um processo complexo, onde cada participante fornecerá suas contribuições com base em influências diversas, sendo possível, no entanto, destacar aquelas que com mais evidência se manifestaram. No caso de Anthony Panizzi, por exemplo, considera-se que seu predecessor foi Thomas Hyde (SMIRAGLIA, 2002), que em 1674 desenvolveu na Biblioteca Bodleian, localizada na Universidade de Oxford, Inglaterra, um catálogo de livros em ordem alfabética voltado especificamente para o

---

<sup>1</sup> Traduzido do texto original “*the beginning of our current backdrop of theory about the order of catalogs, relationships among subjects, and the order of knowledge itself.*”

auxílio das pesquisas dos alunos. O catálogo desenvolvido por Thomas Hyde refletia preocupações que até hoje são consideradas válidas. Pettee (1936, p. 278) cita alguns exemplos:

- no caso de autores conhecidos por vários nomes, era preciso escolher apenas uma forma;
- traduções deveriam levar em consideração o autor da obra original, independente da língua apresentada;
- diante da utilização de pseudônimos, era preciso buscar em outras fontes, se necessário, o nome verdadeiro do autor.

Hyde reconhecia tais necessidades já no século XVII, demonstrando um nítido esforço em tornar mais eficiente o controle bibliográfico<sup>2</sup> dos materiais contidos no acervo da biblioteca em que trabalhava.

Foi a partir de Panizzi, no entanto, que a construção de catálogos se tornou mais do que uma tarefa de identificar e registrar características físicas de livros. Para Panizzi, um catálogo só poderia ser considerado útil se permitisse ao leitor identificar as “entidades intelectuais” (algo que se assemelhava ao que atualmente chamamos de *assunto*) contidas no livro antes da consulta ao material propriamente dito, para que assim fosse possível reconhecer o seu conteúdo temático já no momento da consulta ao catálogo, minimizando assim o tempo do leitor. (SMIRAGLIA, 2002)

Além disso, para Ortega (2011, p. 51), Panizzi buscou elaborar uma lógica estrutural na elaboração do seu catálogo que permitisse ao leitor:

- [identificar] as obras de um autor de modo que [fosse possível] conhecer todas as obras deste autor;
- identificar e distinguir determinadas edições, traduções, etc. de uma obra, de forma que estas diferentes edições, traduções etc., de uma determinada obra, não sejam confundidas entre si;

---

<sup>2</sup> Por controle bibliográfico adotamos a definição de Campelo e Magalhães (1997, p. 7), onde as autoras afirmam que esta atividade "pressupõe um domínio completo sobre os materiais que registram o conhecimento, objetivando sua identificação, localização e obtenção".

- reunir todas as edições etc. de uma obra de forma que um usuário que esteja procurando por determinada publicação não apenas a localize, mas também seja apresentado a esta publicação, a todas as edições etc. da obra representada por ela, como também a obras a ela relacionadas.

As regras elaboradas por Panizzi, como apontado por Mey (1995), tiveram grande influência tanto na biblioteconomia inglesa como na americana, como pode ser demonstrado na obra de Charles C. Jewett que, em 1850, chegou a apontar nitidamente no prefácio do seu código para o catálogo da Smithsonian Institution, nos Estados Unidos, o reconhecimento da contribuição de Panizzi no seu trabalho. Apesar disso, Jewett discordava de algumas das diretrizes estabelecidas por Panizzi, e apontou soluções que até hoje são utilizadas, como as regras relacionadas a cabeçalhos de responsabilidade e obras anônimas (MEY, 1995).

Charles Ammi Cutter, por sua vez, foi um bibliotecário do *Boston Atheneum*, que em 1876 publicou o seu *Rules for a Dictionary Catalogue*, considerado a base do atual *Anglo-American Cataloging Rules*. Pinheiro (2009, p. 32) destaca que, no seu tratado, Cutter estabeleceu “objetivos formais para um catálogo e identificou quais seriam os meios descritivos que levariam ao alcance de tais objetivos”.

Tais objetivos, ainda segundo Pinheiro (2009), seriam:

- 1) Permitir a uma pessoa encontrar um livro do qual ou o autor, o título ou o assunto seja conhecido;
- 2) Mostrar detalhadamente a composição do acervo da biblioteca a partir dos critérios autor, assunto ou tipo de literatura;
- 3) Auxiliar na escolha de um livro através do seu caráter, que poderia ser literário ou tópico.

Além do seu trabalho focado no desenvolvimento de catálogos dicionários, que, como afirmam Cunha e Cavalcanti (2008, p. 73), “[...] numa única ordem alfabética, [combinavam] as entradas relativas a autores, títulos, assuntos, séries, remissivas e referências cruzadas”, Cutter pregava que a preocupação do catalogador deveria ser com o usuário comum, não se restringindo apenas àqueles ligados à academia. Em seu *Rules for a Dictionary Catalogue*, Cutter (1904, p. 6, tradução nossa) afirma que “a conveniência do público deve sempre ser

colocada antes da facilidade para o catalogador. Em muitos casos elas coincidem<sup>3</sup>". Para Cutter, o público deveria ser arbitrário sobre a linguagem utilizada no catálogo (OLSON, 2001).

É a partir de Cutter que percebemos uma quebra de paradigma fundamental para a Organização do Conhecimento, pois ao contrário de Panizzi e Jewett, Cutter define em *Rules for a Dictionary Catalogue* princípios específicos para a catalogação de assuntos. Embora Mey (1995) destaque na literatura a existência de indícios dessa preocupação já no século XIV, é em Cutter que vemos a tentativa de atender demandas específicas de informação, onde não apenas a descrição física do material é importante, mas também o seu conteúdo intelectual. A partir do cabeçalho de assuntos proposto por Cutter, surge uma nova dinâmica de organização, fundamentada pela ordem alfabética, algo inédito até então.

É importante destacar, ainda, que Cutter ainda foi responsável pela criação da *Expansive Classification*, que possuía o ambicioso objetivo de ser apropriada a qualquer biblioteca do mundo, independente do seu tamanho ou especialidade, e que acabou servindo de base para a criação da classificação da *Library of Congress*. Além disso, elaborou a sua tabela para notação de autor, comumente chamada de 'Tabela de Cutter', que, utilizando-se da lógica de organização alfabética, serve como um dos determinantes para identificar a posição exata de um material de um autor dentro do acervo.

Melvil Dewey, ao lado de Charles Ammi Cutter, aparece como personagem fundamental no processo histórico que desembocou na teoria da Organização do Conhecimento. Ao criar uma notação decimal para o seu sistema de classificação, *Decimal Dewey Classification*, publicado em 1876, Dewey confere subsídios para o arranjo físico dos documentos com base em seus aspectos temáticos. A elaboração de *Decimal Dewey Classification* é considerada a obra que lhe garantiu reconhecimento perante os estudiosos (SMIRAGLIA, 2002; PINHO, 2009), mas ainda é importante considerar os outros feitos atribuídos a Dewey que certamente contribuíram no desenvolvimento científico e profissional da área. A influência política de Dewey foi essencial para o desenvolvimento da profissão bibliotecária, bem como o início do ensino da Biblioteconomia, a fundação das associações profissionais de bibliotecários, e, finalmente, a criação do *Anglo-American Cataloging Rules*,

---

<sup>3</sup> Traduzido do texto original "The convenience of the public is always to be set before the ease of the cataloger. In most cases they coincide."

traduzido no Brasil como Código de Catalogação Anglo-Americano, e mais conhecido pela sua sigla original AACR.

Embora não fosse sua intenção, Dewey foi responsável por estimular uma nova concepção para a organização do conhecimento, não apenas pautada na organização de livros, mas de todo conhecimento registrado em suportes em geral. Isso fica evidente quando, com base no sistema de classificação decimal elaborado por Dewey e apresentado na sua *Decimal Dewey Classification*, os belgas Paul Otlet e Henry La Fontaine elaboram e publicam, em 1905, o *Manuel du Repertoire Bibliographique Universel*, posteriormente rebatizada de *Universal Decimal Classification*, que, ao contrário da classificação elaborada por Dewey (que focava na organização de livros), tinha como objetivo uma classificação bibliográfica, atendendo assim, documentos num sentido mais genérico. Os belgas vislumbravam um sistema que permitisse a organização da informação em si, independentemente de seu suporte. Para isso, Paul Otlet e Henry La Fontaine elaboram um sistema de classificação que acrescenta a notação puramente decimal criada por Dewey sinais gráficos, ampliando as possibilidades e flexibilizando a classificação. Ambos os sistemas de classificação, aquele elaborado por Dewey e o elaborado por Otlet e La Fontaine, ainda são amplamente utilizados atualmente.

Outra contribuição fundamental para a atual teoria da Organização do Conhecimento pode ser reconhecida no bibliotecário alemão Julius Otto Kaiser, que em 1911 publica o seu *Systematic Indexing*, obra onde, segundo Sales e Guimarães (2010, p. 23):

[...] o autor apresenta uma maneira sistemática para a realização do processo de indexação de assuntos de documentos, o universo do tratamento da informação, até então familiarizado com a classificação e com a catalogação alfabética de assuntos, direciona também a atenção para a indexação alfabética de assuntos.

Autores como Straioto (2004), Pinho (2009), Sales e Guimarães (2010) destacam que os estudos de Kaiser dão continuidade aos estudos de Charles Ammi Cutter no que se refere à catalogação alfabética de assuntos. Para isso, Kaiser criou categorias que sistematizam o processo de indexação, evidenciando a intenção de estabelecer termos que melhor representassem o conteúdo informacional de um documento. Kaiser estabelece que o assunto em si, de que trata determinado livro, é o Concreto, e o que é dito a respeito disso, é o Processo. Para Kaiser, por não ser possível determinar o que são os Concretos, é preciso dar atenção aos seus Processos, onde os Concretos seriam *entidades*, ao passo que os Processos

seriam *operações* (SALES; GUIMARÃES, 2010). Essa percepção aproxima Kaiser das concepções atuais de indexação, que distingue o processo de identificação do assunto da sua tradução para uma linguagem específica e mais adequada ao contexto no qual está inserido. Ainda, podemos dizer que através da sua concepção de Concreto, Kaiser vislumbra, embora que de forma um tanto ingênua, aquilo que os estudiosos da Organização do Conhecimento viriam a chamar de *aboutness*, como será visto mais à frente.

Embora todos estes autores buscassem um objetivo comum, a organização do conhecimento registrado, essa noção aparentemente inexistia até então, podendo ser percebida apenas de forma implícita nos seus trabalhos. O primeiro a utilizar a expressão ‘organização do conhecimento’ foi o bibliotecário americano Henry Evelyn Bliss (1929), onde demonstrava uma preocupação com os fundamentos filosóficos da classificação. Entretanto, para Dahlberg (1979, *online*)

Sua contribuição real para a teoria da classificação foi ter posto a classificação bibliográfica novamente em contato mais estreito com os princípios filosóficos da classificação, por exemplo, com os fundamentos conceituais da formação, divisão e partição de classes. Entretanto, também é justo afirmar que Bliss não descobriu nem formulou, ele próprio, grande número de novos conceitos na teoria da classificação. Pelo fato de termos hoje o privilégio de poder observar o passado, podemos afirmar que a contribuição real e visível de Bliss, em seus três livros mencionados, foi ter proporcionado ao classificacionista indiano Ranganathan a mais fértil das inspirações.

É a partir do matemático indiano Shiyali Ranganathan, no entanto, que a classificação torna-se uma atividade independente das práticas biblioteconômicas, podendo seu estudo ser considerado como um elemento à parte nas ciências. O fascínio provocado pelas teorias propostas por Bliss aliado à insatisfação com os sistemas de Classificação Decimal de Dewey e Classificação Decimal Universal (LIMA, 2004), levou Ranganathan à elaboração da *Colon Classification*, a Classificação de Dois Pontos, onde, como destaca Pinho (2009, p. 29), “o número de classificação é formado por símbolos unidos pelo sinal dos dois pontos, relacionando os assuntos que constam na obra”.

Os estudos e contribuições de Ranganathan influenciaram o surgimento, em Londres no ano de 1952, do *Classification Research Group*, que tinha por finalidade aperfeiçoar e melhorar as ferramentas existentes para a classificação da informação técnico-científica. Foi somente a partir de então que a organização do conhecimento ganha espaço, e passando a ser

reconhecida a necessidade de seu desenvolvimento enquanto campo de estudo específico. Dahlberg (1995) aponta para a impossibilidade do CRG em estabelecer um novo sistema de classificação universal, sendo que posteriormente o grupo encerrou suas atividades. No entanto, a partir de estudos relacionados a tesouros, Ingentraut Dahlberg, então secretária do *Thesaurus Comitee* da *German Documentation Society*, percebe a necessidade de reconsiderar o trabalho sobre sistemas de classificação. Assim, decide deixar suas atividades para fundar, em 1977, a *Society for Classification*, que segundo Pinho (2009, p. 30),

[...] pretendia abranger todos aqueles que estavam interessados no estudo e aplicação das abordagens para a classificação, por meio de tesouros, taxonomias para ordenar objetos e taxonomia numérica, usando métodos formais e matemáticos para o reconhecimento de classes de objetos de acordo com suas características.

Entretanto, sem conseguir chegar a um consenso com os pesquisadores das áreas de estatística e matemática (que acabaram se tornando maioria durante os anos que sucederam a sua criação), Dahlberg decide mais uma vez focar-se na criação de uma nova sociedade, que seria direcionada especificamente para a Organização do Conhecimento (DAHLBERG, 1995; PINHO, 2009).

Em 1989 Dahlberg funda *International Society for Knowledge Organization* (ISKO), atuando como a sua primeira presidente entre os anos de 1989 a 1996. Foi a partir da criação de ISKO que a Organização do Conhecimento tornou-se uma área que encontrou espaço de socialização de seus estudos, como destaca Fujita (2008, p. 4), quando afirma que:

Embora a área de Organização do Conhecimento tenha suas origens mais remotas na Teoria do Conhecimento desde a Antiguidade, o reconhecimento de sua própria identidade e das questões ligadas aos princípios de uma área científica [...] está definitivamente ligado à criação da ISKO. Desde então, os avanços da área têm se pautado no fortalecimento de sua área teórica, processos, produtos e métodos a partir do conhecimento e reconhecimento da relevância científica e social adquirida ao longo dos tempos, tendo em vista resultados como os sistemas de classificação universais, tabela Cutter, a análise facetada, mudanças tecnológicas etc.

Nesse sentido, Dahlberg (2006) reconhece que o termo “Organização” (do inglês “*Organization*”) pode ser inicialmente confundido com a ideia de coletividade de indivíduos, como instituições ou associações, confusão esta que levaria a uma interpretação errônea do objeto de estudo da área. Porém a autora estabelece que, nesse contexto, o termo refere-se exclusivamente à ordenação de objetos, enquanto que o termo Conhecimento (do inglês,

“*Knowledge*”), está relacionado ao sentido de “conhecer”. Dessa forma, segundo Fujita (2008, p. 6), a área se propõe a estudar o Conhecimento,

e [as] atividades principais em torno desse objeto, [...] a Organização e a Representação. Dessas atividades em torno do Conhecimento resultam instrumentos, processos e produtos, como facetas que vão se interpondo, para que tenham uso por outras áreas de conhecimento em ambientes institucionais.

É importante ressaltar, no entanto, que a definição do objeto de estudo da Organização do Conhecimento ainda não é consenso entre os estudiosos, já que, como questiona Pinho (2009, p. 34), não está claro a que modalidade de conhecimento a área se dedica. E é devido a isso que autores como Hjørland e Barité, como será visto mais a frente, dedicaram-se a estabelecer princípios e premissas que objetivam nortear os estudiosos da área.

A partir desse cenário, é possível identificar as inquietações e os estudos que levaram ao desenvolvimento de uma área apropriada a criar subsídios que permitissem a criação de estratégias, métodos e técnicas que focassem a organização do conhecimento registrado e acumulado. No entanto, faz-se necessário compreender exatamente de que forma a Organização do Conhecimento trata destas questões, como a área se define, o que especificamente propõe atender e como a literatura científica vem se desenvolvendo na área.

## **2.2 Fundamentos da Organização do Conhecimento: objeto de estudo**

Em 1978 Dahlberg propõe a Teoria do Conceito, que se tornou a base para a consolidação da Organização do Conhecimento, e atualmente considera-se que a construção teórica e epistemológica da Organização do Conhecimento é fundamentada nela. Além disso, a construção teórica e epistemológica também foi alicerçada em paradigmas, identificados por Hjørland (2003), tais como: historicismo, empirismo, pragmatismo e racionalismo, que serão abordados mais a frente neste estudo.

Na Teoria do Conceito de Dahlberg (1978), a autora propõe que através da linguagem natural a humanidade foi capaz de, além de estabelecer formas complexas de comunicação entre os seres, criar relações com os objetos e/ou fenômenos que fazem parte do seu cotidiano. Essas relações são expressas através de enunciados que identificarão elementos do que

Dahlberg define como sendo os objetos individuais e objetos gerais, que compõem tudo aquilo que a nossa sensibilidade permite compreender.

Os objetos individuais são aqueles cuja existência é admitida como exclusiva, constituindo uma unidade inconfundível, distinta de todas os demais. Os objetos gerais, por sua vez, estariam situados fora do tempo e do espaço, não correspondendo a um objeto específico, sendo expresso através dos conceitos gerais, que por sua vez serão elaborados através de enunciados mais genéricos. Podemos exemplificar utilizando os conceitos de UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO correspondendo a um objeto individual, identificando uma unidade específica, e UNIVERSIDADE como um objeto geral, carregado de elementos genéricos (como será descrito a seguir). A partir dos objetos utilizados como exemplo podemos formular enunciados verdadeiros. Antes disso, no entanto, é importante destacar que a formulação dos enunciados verdadeiros deverá ser realizada *sobre* os atributos identificados no objeto e, dessa forma, representarão as características do conceito a ser concebido.

Para UNIVERSIDADE podemos formular os seguintes enunciados:

- É uma instituição;
- Atua na formação profissional e desenvolvimento científico;
- É composta por faculdades e/ou escolas especializadas em temáticas específicas.

Para UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO, é possível admitir que:

- É uma instituição;
- Atua na formação profissional e desenvolvimento científico;
- É composta por faculdades especializadas em temáticas específicas;
- Está localizada no Estado de Pernambuco;
- Possui diversos *campi*;
- Foi fundada no ano de 1946.

Através dos enunciados verdadeiros formulados, podemos identificar as características que compõem os objetos, sejam eles gerais ou individuais, sendo que o somatório dos enunciados resultará em seus respectivos conceitos. É importante destacar que os enunciados só poderão ser formulados através de uma linguagem natural, e que sem ela seria impossível

representar corretamente as características de um determinado objeto. Dahlberg (1978, p. 102) é enfática ao afirmar que

A formação dos conceitos [é] a reunião e compilação de enunciados verdadeiros a respeito de determinado objeto. Para fixar o resultado dessa compilação necessitamos de um instrumento. Este é constituído pela palavra ou por qualquer signo que possa traduzir e fixar essa compilação. É possível definir, então, o conceito como a compilação de enunciados verdadeiros sobre determinado objeto, fixada por um símbolo linguístico.

Cada conceito, então, será construído com base nas diversas características que poderão ser identificadas em determinado objeto. Entretanto, isso não significa que estas características serão exclusivas ao objeto a que se refere. No exemplo dado anteriormente, os dois primeiros enunciados de cada um dos objetos (UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO e UNIVERSIDADE) são exatamente os mesmos, significando que existem características em ambos os objetos que coincidem. Objetos distintos vão possuir, com certa frequência, características iguais. Quando isso acontece, dizemos que existe relação entre os conceitos utilizados para identificar os distintos objetos. Dahlberg estabelece quatro tipos de relações, que vão depender da maneira como as características se apresentam:

- Relação hierárquica: quando um conceito possui características que estão contidas em um outro conceito, sendo que este último possuirá uma ou mais características que o primeiro. Neste caso podemos dizer que o segundo conceito é superior ao primeiro; ou que aquele é mais amplo, e este último mais restrito. Este tipo de relação refere-se a conceitos que expressam objetos físicos.

- Relação partitiva: quando um conceito refere-se especificamente a um elemento que necessariamente constitui um objeto maior. Dahlberg exemplifica: raízes, tronco e folhas, são elementos que constituem uma árvore. Dessa forma se estabelece uma relação partitiva entre estes conceitos. Este tipo de relação, assim como a relação hierárquica, refere-se a conceitos que expressam objetos físicos.

- Relação de oposição: quando os conceitos relacionam-se por serem exatamente opostos um ao outro. As relações podem ser de contradição, quando a existência de um automaticamente anula a presença do outro (cima – baixo); e de contrariedade, quando as características dos conceitos os distanciam (branco – preto). Este tipo de relação refere-se a conceitos que expressam propriedades.

- Relação funcional: enquanto os dois primeiros tipos de relações se aplicam a conceitos que expressam objetos físicos, e o terceiro a conceitos que expressam propriedade, este tipo de relação corresponde àquele tipo identificado nos conceitos que expressam processos. Por exemplo, quando se questiona se a pesagem de determinado objeto será feita em quilogramas ou em libras, estabelece-se uma relação entre conceitos ligados aos processos de pesagem (peso) e escala de medição (quilograma).

Dahlberg (1993; 1995; 2006) complementa sua definição de ‘conceito’ afirmando, de um modo simplificado, que estes seriam ‘unidades de conhecimento’, e que “o conhecimento em si não pode ser compreendido ou representado a menos que seja apresentado em unidades de conhecimento<sup>4</sup>” (DAHLBERG, 1993, p. 211, tradução nossa). Para a autora, somente a partir dessa compreensão é que ferramentas de organização do conhecimento, como tesouros e sistemas de classificação, podem ser idealizados e construídos.

Hjørland (2010, p. 38, tradução nossa) corrobora o pensamento de Dahlberg ao afirmar que “conceitos são as unidades em todas as formas de sistemas de organização do conhecimento<sup>5</sup>”. Esse autor, no entanto, defende que os conceitos podem ser entendidos de diferentes formas, definidas a partir da visão epistemológica na qual a perspectiva está inserida. De acordo Hjørland (2003; 2009; 2010), quatro pontos de vista epistemológicos podem ser identificados, sendo eles o empirismo, o racionalismo, o historicismo e o pragmatismo, onde:

a) sob a ótica *Empirismo*, os conceitos devem ser definidos com base na observação direta das características do objeto observado, através das evidências captadas pelos sentidos;

b) no *Racionalismo*, os conceitos são frutos de processos mentais teóricos e dedutivos, obtidos através da razão;

c) a ideia de *Historicismo* resgata perspectivas pré-existentes para a elaboração de conceitos;

d) os valores, contextos, usos/utilidade e objetivos conhecidos sobre determinado objeto serão considerados no *Pragmatismo*.

---

<sup>4</sup> Traduzido do texto original “*Knowledge by itself cannot be grasped or represented unless it is presented by knowledge units*”.

<sup>5</sup> Traduzido do texto original “*concepts are the units in all forms of knowledge organization systems.*”

Dessa forma, Hjørland (2009, p. 1522; 2010, p. 39, tradução nossa) propõe um aperfeiçoamento na definição para conceitos, que seriam “significados dinamicamente construídos e coletivamente negociados, que classificam o mundo de acordo com os interesses e teorias.”<sup>6</sup> O autor complementa sua posição afirmando que os “conceitos e seu desenvolvimento não podem ser compreendidos isoladamente aos interesses e teorias que motivaram a sua construção”<sup>7</sup>.

A preocupação com os conceitos é reflexo da percepção de uma necessidade de criação de instrumentos que possibilitem a organização do conhecimento produzido pela humanidade. No entanto, é importante deixar claro que, como afirma Guimarães (2000), o conhecimento de que se fala é aquele que, além de produzido, é registrado e publicado, ou utilizando as palavras de Barité (2001), socializado. Considerando a afirmação de Dahlberg (1995), quando diz que o conhecimento é intransferível, poderíamos considerar um impasse os esforços desenvolvidos para organizar algo que estaria limitado à esfera individual da percepção de cada ser. É visando deixar claro o objeto dos esforços desenvolvidos pelos estudiosos da área de Organização do Conhecimento que Guimarães (2000), Barité (2001), Smiraglia (2002), Hjørland (2003), Pinho (2009), dentre outros, reforçam que o conhecimento de que se fala, *a priori*, é aquele inscrito/registrado e publicado/socializado. Esse é um aspecto importante a se destacar, visto que as teorias desenvolvidas para a organização do conhecimento são fundamentadas exclusivamente dentro da noção de uma informação materializada. Buckland (1991; 2011) e Capurro (2007) trabalham as questões relacionadas ao conceito de informação e conhecimento, e concluem que, embora seja necessário compreender a dimensão desses conceitos, se faz necessário determinar os limites que a ciência atualmente é capaz de atingir, e delimitar claramente o objeto de estudo da Ciência da Informação. Dessa forma, tem-se em vista o conhecimento contido numa esfera abstrata, mas considera-se *a priori* a informação registrada, palpável, passível de ser gerenciada e socializada.

Atento a isto, Hjørland (1994) busca estabelecer princípios para nortear a Organização do Conhecimento. Como o próprio autor afirma, sua intenção é minimizar os problemas de busca e recuperação da informação, que deveriam ser encarados como questões fundamentais

---

<sup>6</sup> Traduzido do texto original “*Concepts are dynamically constructed and collectively negotiated meanings that classify the world according to interests and theories.*”

<sup>7</sup> Traduzido do texto original “*Concepts and their development cannot be understood in isolation from the interests and theories that motivated their construction.*”

para o desenvolvimento da área. O autor deixa claro que os princípios foram elaborados a partir da visão de que o conhecimento é um produto desenvolvido historicamente. Os princípios, nove ao todo, são:

1 - A percepção realístico-ingênua de estruturas do conhecimento não é possível em ciências mais avançadas. Os mais profundos princípios de organização aplicadas ao conhecimento repousa em princípios desenvolvidos em e por disciplinas científicas;

2 - Categorizações e classificações devem reunir assuntos relacionados e separar assuntos distintos;

3 - Para fins práticos, o conhecimento pode ser organizado de diferentes formas, e com diferentes níveis de ambição;

4 - Toda categorização deve refletir seu propósito;

5 - Categorizações científicas concretas e classificações sempre podem ser questionadas;

6 - O conceito de polirrepresentação (INGWERSEN, 1994) é importante;

7 - Diferentes artes e ciências podem, de certo modo, ser entendidas como diferentes formas de organizar os mesmos fenômenos;

8 - A natureza das disciplinas varia;

9 - A qualidade da produção do conhecimento em muitas disciplinas enfrenta uma situação confusa.

Ao lado de Hjørland, Barité (2001) também busca estabelecer alicerces que ofereçam suporte para a construção epistemológica da Organização do Conhecimento. Para o autor, a Organização do Conhecimento ainda busca a construção dos seus subsídios teóricos, especialmente para o tratamento temático da informação. A partir desta percepção, Barité estabelece dez premissas que, aliados aos princípios de Hjørland, dão razão de ser e justificação intelectual à Organização do Conhecimento (PINHO, 2009). As premissas são:

**1 – O Conhecimento é um produto social, uma necessidade social e um dínamo social:** os sistemas sociais e aqueles que neles estão inseridos trabalham em função de informação e conhecimento, que dão subsídios para a elaboração das regras que nos governam, bem como permitem o surgimento de novas descobertas e aplicações. O autor ainda defende que a imagem que construímos do mundo é em grande parte influenciada pelas informações que recebemos.

**2 – O Conhecimento se realiza a partir da informação, e ao ser socializado transforma-se em informação:** o autor deixa claro que a compreensão dessa premissa exige um entendimento prévio dos conceitos de informação e conhecimento, onde, estando fora de um contexto específico, estes termos poderão levar a concepções ambíguas. A informação seria um conjunto organizado de dados<sup>8</sup>, e que ela pode existir tanto numa perspectiva individual (através da nossa memória), como numa perspectiva pública, social. A partir desta ótica, a informação estaria disponível ao alcance de todos. O conhecimento, por sua vez, seria o resultado de um processo que envolve, além de dados/informações, aprendizagem, emoções e valores, que formará a nossa visão de mundo.

**3 – A estrutura e a comunicação do conhecimento formam um sistema aberto:** o conhecimento é um sistema aberto e, como tal, pode ser estudado a partir de diversas perspectivas, a saber: como se adquire, como se organiza, como se transmite, como se utiliza, quantos tipos de conhecimento existem, como se transforma, para citar alguns exemplos. Todo conhecimento está exposto à possibilidade de mudanças e inovações, que dependerão da função social que exerce, e das necessidades da sociedade de cada época, condicionadas pelo contexto políticos, econômicos e culturais de cada momento histórico.

**4 – O conhecimento deve ser organizado para seu melhor aproveitamento individual e social:** o conhecimento não poderá ser considerado socializado se não houver uma sistematização ou organização que atenda a um determinado fim. O conhecimento é diverso, e toda diversidade é complexa, sendo assim passível de inúmeras possibilidades de relações e confrontações entre seus atributos e utilidades. Quanto mais diverso for um dado universo, maior será a complexidade e exigência necessária para a sua plena organização.

**5 – Existem “N” formas possíveis de organizar o conhecimento:** as possibilidades para atender os segmentos conceituais de qualquer campo disciplinar variam de acordo com o ponto de partida, os marcos referenciais e os propósitos que se pretende atingir.

**6 – Toda organização do conhecimento é artificial, provisional e determinista:** a organização do conhecimento é artificial, já que é resultado de uma construção abstrata, realizada a partir de hipóteses particulares. Dessa forma, pode-se afirmar que os esquemas, as

---

<sup>8</sup> Capurro e Hjørland (2007) apresentam um estudo dedicado ao conceito de informação, tanto nas diversas áreas do conhecimento quanto no âmbito específico da Ciência da Informação.

taxonomias e as classificações são produtos históricos, influenciados pelas concepções dominantes, pelos paradigmas e tendências dominantes em determinado momento histórico.

Para Barité, a Organização do Conhecimento é determinista em dois sentidos distintos, independentemente do profissional que a realize. Primeiramente, as classificações são influenciadas por fatores discriminatórios, como raça, religião e gênero; em segundo lugar, em toda classificação há uma unilateralidade conceitual, pautada na aplicação de critérios seletivos de conceitos, levando-se em conta aquelas características que melhor representam um determinado campo temático.

**7 – O conhecimento se registra sempre em documentos, como conjunto organizado de dados disponíveis, e admite usos indiscriminados:** o conhecimento se expressa sempre em documentos, constituídos pelo o registro gráfico do saber humano, sejam no formato impresso ou eletrônico e, como portadores de dados e informações dos mais distintos tipos, admitem diversas formas de uso.

**8 – O conhecimento se expressa em conceitos e se organiza mediante sistemas de conceitos:** um conceito é uma unidade concentrada de conhecimento. Porém, nenhum conceito funciona isoladamente, mas sempre serão construídos a partir de outros conceitos, concebidos em suas relações recíprocas e em seu maior ou menor parentesco com uns com os outros. Barité considera que o saber humano se apoia sobre estruturas, ou sistemas, de conceitos organizados com base em seus atributos, e podem ser remodelados com base na experiência de uso. As classificações científicas, as taxonomias e as nomenclaturas se constituem os sistemas mais comuns dentro das especialidades, servindo de padrão de organização para os sistemas de classificação e para os tesouros.

**9 – Os sistemas de conceitos se organizam para fins científicos, funcionais ou de documentação:** as formas de classificação funcionais procuram o organizar o mundo com finalidades muito específicas, que por vezes coincidem, e por vezes não. Os sistemas de conceitos de qualquer natureza vão possuir limites e condicionamentos, como sua relatividade temporal/espacial, seu determinismo temático, dentre outros. Dessa forma, os sistemas de conceitos possuem aplicação limitada.

**10 – As leis que regem a organização de sistemas de conceitos são uniformes e previsíveis, e se aplicam igualmente a qualquer área disciplinar:** a identificação e determinação de regras gerais de um dado sistema de organização de conhecimento permite sua aplicação, independente de qual seja a disciplina, já que fenômenos como relações associativas ou hierárquicas entre conceitos se manifestam igualmente em todas as áreas do conhecimento.

Os princípios propostos por Hjørland e as premissas de Barité apresentam percepções e inquietações que se complementam. Ambos apontam para a necessidade de compreender como o conhecimento se constrói e se manifesta, evidenciando seu aspecto social (princípios 1, 2 e 3 de Hjørland, e premissas 1, 2 e 3 de Barité). Da mesma forma, encontramos a necessidade dos conceitos para expressar, representar e estruturar esse conhecimento, de modo a ser possível organizá-lo (princípios 4, 5 e 6 de Hjørland, e premissas 8 e 9 de Barité).

Outro ponto fundamental apontado pelos dois autores é a percepção de que o conhecimento pode ser organizado de diferentes formas, sendo este fator determinado pelas distintas naturezas das ciências (princípios 7 e 8 de Hjørland, e premissas 5, 9 e 10 de Barité). No entanto, entender que as teorias, métodos e técnicas desenvolvidas dentro da Organização do Conhecimento são aplicáveis de formas diferentes em campos científicos específicos, implica dizer que diferentes áreas do conhecimento interagem de formas distintas com a Organização do Conhecimento. Sendo esta uma área do conhecimento propriamente dita, é possível pressupor que esse fenômeno não se limite apenas à esfera da Organização do Conhecimento, significando que as ciências, de um modo geral, são passíveis de interação umas com as outras. É partindo desse pressuposto que Hjørland e Albretsen (1995) propõem a Análise de Domínio, campo de estudo que se dedica a estudar o modo como as ciências interagem umas com as outras, e as contribuições advindas desse processo.

Nessa perspectiva, as ciências são entendidas como comunidades discursivas, que se configuram como grupos sociais sincronizados em pensamento, linguagem e conhecimento (NASCIMENTO; MARTELETO, 2004). Sob essa ótica, as especialidades científicas terão pontos de vista distintos, bem como percepções específicas que vão influenciar na construção de seu conhecimento individual e nos critérios adotados em seus estudos. Dessa forma, as especialidades científicas possuirão uma dimensão social, o que irá favorecer uma interação entre contextos socioculturais e as ciências.

Essa nova dimensão para o entendimento da informação por meio da compreensão dos domínios do conhecimento proposta por Hjørland e Albretchsen (1995), concebe a análise de domínio como um paradigma social, embasado principalmente pela Sociologia do Conhecimento, Sociolinguística e Psicologia Social. Essa abordagem prevê que existem inúmeras formas de interação entre as ciências, e a partir de seu estudo seria possível identificar a natureza e a intensidade dessas interações, bem como perceber quais domínios são mais ou menos afetados por determinadas circunstâncias (LOPEZ-HUERTAZ; LOPEZ-PÉREZ, 2009).

Para Hjørland (1995; 1997), a Ciência da Informação têm sido dominada por processos metodológicos individualistas, sustentados por uma noção predominante de que o conhecimento seria um estado mental subjetivo do indivíduo, opondo-se diretamente a um coletivismo metodológico, que vai considerar contextos culturais, sociais e históricos. Dessa forma, o autor defende que, para atingir esse coletivismo metodológico, torna-se primordial a compreensão dos processos que envolvem diferentes disciplinas, ambientes ou domínios de conhecimento.

Esse paradigma proposto por Hjørland e Albretchsen traz consigo consequências metodológicas diretas para a Organização do Conhecimento, pois implica dizer que as teorias e métodos desenvolvidos na área não podem ser aplicados sem um estudo prévio do cenário em que se pretende trabalhar. Isso nos remete diretamente as premissas 5, 9 e 10 de Barité, onde o autor determina que o sistemas de organização do conhecimento são aplicáveis em qualquer campo disciplinar, mas que a sua aplicabilidade vai variar de acordo com o ponto de partida adotado. Da mesma forma, nos princípios 8 e 9 de Hjørland podemos identificar as mesmas preocupações, onde ele afirma que diferentes ciências podem ser entendidas como diferentes formas de organizar os mesmos fenômenos, e enfatiza o fato de que a natureza das disciplinas varia.

Isso significa que a própria teoria da Organização do Conhecimento já prevê e identifica essas questões. No entanto, ao estabelecer a Análise de Domínio como um campo de estudo específico, Hjørland e Albretchsen dão uma nova dimensão a esse debate, permitindo mensurar o modo como as ciências vão interferir nos processos de organização do conhecimento.

Esse conjunto de premissas dos fundamentos da Organização do Conhecimento demonstra preocupações que se manifestam em diferentes níveis de análise do conhecimento enquanto objeto de estudo. Existe a preocupação com a compreensão e distinção dos conceitos de informação e conhecimento, o seu papel social enquanto motor social e elemento transformador, as formas como esse conhecimento se manifesta através dos registros, e finalmente os modos como pode organizado, bem como a finalidade dessa organização, seja ela proveniente de uma necessidade científica, documentária ou funcional. A partir disso, faz-se necessário compreender como a área vem sendo construída, o que inclui seu escopo e seu desenvolvimento teórico-metodológico.

Embora os estudos e sistemas de classificação propostos por filósofos e pesquisadores já demonstrassem a necessidade de ordenar o conhecimento que veio sendo produzido ao longo dos séculos, Dahlberg (1993) afirma que apenas no século XX surge o reconhecimento de um campo de estudo autônomo, que, ao desenvolver uma fundamentação teórica e um processo de construção de conhecimento próprio, acaba por se inserir no sistema das ciências<sup>9</sup>.

A autora descreve que, em 1974, o periódico *International Classification* já afirmava que seu escopo estaria voltado a estudos dedicados à teoria do conceito, terminologia sistemática e organização do conhecimento, aspectos que vão bem além daquilo que é expressado através do termo ‘classificação’, apresentado em seu título (DAHLBERG, 1993). Dessa forma, quando o periódico teve seu título modificado para *Knowledge Organization*, em 1993, o escopo pôde permanecer exatamente o mesmo.

Com base nas publicações do periódico mencionado, Dahlberg propõe uma classificação que visa, dentre outras coisas, descrever os subcampos estudados na Organização do Conhecimento. O sistema está dividido em dez áreas principais e segue uma lógica decimal, semelhante a *Dewey Decimal Classification* e a *Universal Decimal Classification*, onde seus níveis primários consistem no seguinte:

---

<sup>9</sup>Dahlberg faz referência ao livro “*The Organization of Knowledge and the System of Sciences*”, escrito por Henry Bliss (1929), aludindo que seu título se refere a um vislumbre da área que viria a ser consolidada.

- 0 Divisões de Forma.
- 1 Fundamentos Teóricos e Problemas Gerais de Organização do Conhecimento.
- 2 Sistemas de Classificação e Tesouros. Estrutura e Construção.
- 3 Metodologia de Classificação e Indexação.
- 4 Sistemas de Classificação Universais.
- 5 Sistemas de Classificação de Objetos Especiais (Taxonomias).
- 6 Sistemas de Classificação de Assuntos Específicos.
- 7 Representação do Conhecimento por meio de Linguagem e Terminologia.
- 8 Classificação e Indexação Aplicadas.
- 9 Ambiente da Organização do Conhecimento.

Dahlberg elabora sua classificação de forma a ser possível criar agrupamentos, que atendam a interesses específicos. O primeiro grupo (0) enfatiza a forma do documento, como dicionários, bibliografias, dentre outros. Os grupos 1-3 englobam fundamentos teóricos; estrutura e construção de sistemas de classificação e tesouros, além de, classificação e indexação.

Os grupos 4-6 foca-se na aplicação das divisões como: sistemas universais; sistemas de classificação orientados a objeto e tesouros, sistemas de classificação orientados a assuntos especiais e tesouros.

Os grupos 7-9 preocupa-se com a influência, aplicação e o ambiente da área de Organização do Conhecimento, tais como: problemas de representação do conhecimento por meio de linguagem e terminologias; aplicação da classificação e indexação para diferentes tipos de dados e documentos; e, organização do campo em níveis nacional e internacional, seus projetos educacionais e de treinamento, seus aspectos legais e econômicos, além de estudos de usuários e padrões.

Essa classificação se configura num importante instrumento, pois através dela podem ser demonstradas possibilidades de estudo e abrangência da área, tendo como base as publicações dos pesquisadores, e pode funcionar como uma ferramenta para identificar o progresso de temáticas específicas da Organização do Conhecimento.

Apesar das considerações apontadas por Dahlberg, que evidenciam a sua tentativa de traçar linhas claras sobre o foco de desenvolvimento da área, ainda é difícil encontrar um consenso entre os pesquisadores sobre as abordagens de estudo dentro da Organização do Conhecimento, especialmente no que se refere às suas bases metodológicas. Pinho (2009, p. 37-38) faz uma importante constatação ao afirmar que

[...] é difícil esboçar o progresso teórico e científico da área visto que, nesse campo, a maior parte dos pesquisadores segue linhas de pensamento diferentes, além de estar fragmentado, ocasionando a falta de uma melhor fundamentação teórica sobre a própria área, tais como: conceitos, critérios para inclusão de classes, significação, indexação, relações semânticas, assuntos, pontos de acesso por assunto, entre outros.

Pinho (2009, p. 38) ainda destaca que esse fato provavelmente ocorre devido às influências de paradigmas de outras áreas, que muitas vezes são literalmente importadas para dentro da Organização do Conhecimento, “resultando em uma verdadeira confusão paradigmática, pois são os estudos dos paradigmas que preparam os indivíduos para atuarem em uma determinada comunidade científica”.

Nesse sentido, Hjørland (2003) considera que a Organização do Conhecimento carece seriamente de explorações sobre métodos e bases metodológicas apropriadas para o efetivo desenvolvimento científico da área. Para Hjørland, esse desenvolvimento parece estar mais diretamente influenciado pelo progresso das tecnologias de informação do que pelo progresso da Organização do Conhecimento em si.

É ao identificar essas questões que percebemos a importância de fundamentações epistemológicas para a Organização do Conhecimento, como a teoria do conceito de Dahlberg (1978), os nove princípios de Hjørland (1994), as abordagens relacionadas à perspectivas epistêmicas (Empirismo, Racionalismo, Historicismo e Pragmatismo) propostas também por Hjørland (2003; 2009; 2010) e corroboradas por Smiraglia (2002), bem como as dez premissas de Barité (2001), pois somente a partir daí que é possível ter uma noção da dimensão que a Organização do Conhecimento pode alcançar.

Nesse ponto, podemos fazer algumas considerações a partir do que já foi colocado até então. A Organização do Conhecimento, desde seus primórdios vem se preocupando com o estabelecimento de critérios que permitam o arranjo de documentos através de uma ordem lógica, visando permitir o seu acesso. Dessa forma, a área se propõe a estabelecer critérios

para a elaboração de métodos para a **organização do conhecimento em si**. No entanto, a partir dos trabalhos desenvolvidos ficou evidente que, devido a dimensão que o estudo do conhecimento pode tomar, torna-se necessário estabelecer a modalidade de conhecimento que se trabalha. Nesse sentido, é com base nos estudos de Buckland (1991; 2011), Capurro e Hjørland (2007), dentre outros, que considera-se apenas o conhecimento registrado e socializado, passível de ser gerenciado, analisado, estruturado e organizado. É partindo dessa premissa que se adota a perspectiva da **materialidade da informação**. Percebendo que os contextos onde se aplicam a organização do conhecimento precisam ser considerados, pois vão interferir diretamente no modo como a teoria pode ser efetivamente aplicada, Hjørland e Albrechtsen (1995) propõem que, através da **análise de domínio**, seria possível avaliar o modo como os contextos e as especialidades científicas vão interferir nesse processo.

Percebemos aqui, que é possível estabelecer um tripé para o processo de organização da informação, fundamentada nas teorias da **materialidade da informação**, da **organização do conhecimento** e da **análise de domínio**. Na base do tripé, teremos uma relação direta da materialidade da informação com a análise de domínio, visto que a segunda só se realiza a partir do momento em que existe um objeto materializado passível de ser analisado e enquadrado em determinado domínio. Já no topo desse sistema, percebemos que a Organização do Conhecimento vai orientar os estudiosos tanto para a necessidade de uma teoria que estude as manifestações da informação e determine o foco para aquela informação materializada, quanto para outra que estabeleça domínios específicos a serem analisados, a partir da percepção de que cada domínio vai requerer atenções específicas. Ao mesmo tempo, a Organização do Conhecimento vai se nutrir dessas teorias distintas na medida em que os métodos desenvolvidos aqui, como demonstrado anteriormente, são necessariamente orientados por esses dois enfoques.

Dessa forma, essas três teorias, aliadas, possibilitam aos estudiosos uma dimensão que abarca preocupações que englobam desde a construção de tesouros, sistemas de classificação, metodologias de leitura e análise documentária, dentre outros, até a aplicabilidade prática dessas ferramentas, bem como técnicas de indexação, elaboração de resumos, catálogos, ou quaisquer outros sistemas que possibilitem a recuperação de documentos em unidades de informação, independentemente de seu interesse, especialidade ou contexto sociocultural.

Esse tripé pode ser representado graficamente de modo a facilitar sua visualização, como colocado na ilustração a seguir:

**Figura 1** – aportes teóricos da Organização do Conhecimento



Fonte: o autor

Um exemplo da dimensão da Organização do Conhecimento mencionada anteriormente refere-se aos estudos relacionados ao *aboutness*, algo que, como afirma Guedes (2009, p. 15), “representaria a noção de que existe em todo documento uma ideia principal, um tema fundamental, que não se altera em relação ao uso que lhe é atribuído. Entendendo que a questão da análise conceitual de imagens, foco do presente trabalho, é objeto de interesse da Organização do Conhecimento na medida em que a imagem, concebida como um suporte informacional (RAFFERTY, 2011), se enquadra na concepção de Smiraglia (2002) sobre o interesse da área na elaboração de ferramentas que possibilitem a armazenagem e recuperação daquilo que ele chama ‘entidades documentárias’, o estudo de um elemento em especial se faz necessário abordar sob a ótica da Organização do Conhecimento. Shatford (1986; 1994), Manini (2002) e Rafferty (2011), em seus estudos relacionados à informação imagética, destacam a noção de *aboutness* como um elemento inerente a esse suporte informacional específico. Dessa maneira, abordaremos a seguir a questão do *aboutness*, visando ter subsídios teóricos suficientes para o desenvolvimento da presente pesquisa.

### **2.3 A questão do *aboutness***

Antes de adentrarmos nas questões teóricas e conceituais relacionadas ao *aboutness*, é importante fazer referência ao uso do termo na literatura brasileira que trata sobre o tema. Na literatura nacional, autores como Alvarenga (2001) e Dias (2004) utilizam “atinência” para traduzi-lo, enquanto Medeiros (1986) e Costa e Moraes (2010) preferem a expressão

“tematicidade” para definir o conteúdo fundamental de um documento, algo que estaria diretamente ligado ao processo de análise de assunto que antecede a indexação (DIAS, 2004).

Essa divergência na tradução é apontada pela literatura científica, como podemos perceber em Baranow (1983), que inclusive utiliza o termo “concernência” e critica o uso do termo “sobrecidade”, considerado por ele (e utilizando suas palavras) um termo ‘esdrúxulo’. Outros autores, como Medeiros (1986) e Guedes (2009), discutem essa questão da tradução do termo *aboutness*, demonstrando que existe um debate que se estende por décadas, e possivelmente está longe de findar. Para fins de padronização, assumimos que, no presente trabalho, seguiremos adotando o termo *aboutness* para tratar do tema. Justificamos a escolha por admitirmos que o termo, mesmo em sua forma original, possui seu conceito reconhecido tanto na literatura científica internacional como na brasileira, além de perceber que não existe na Língua Portuguesa um termo que venha a abranger todo o conteúdo de *aboutness*.

Além desse debate, existe um problema na distinção entre os termos ‘assunto’ e ‘*aboutness*’. Joudrey (2005) e Guedes (2009) reconhecem que devido ao modo como os termos foram tratados como sinônimos pelos estudos desenvolvidos na Biblioteconomia e Ciência da Informação, existe uma relação intrínseca entre eles que torna praticamente impossível trata-los como coisas distintas.

Segundo Steele (2011), o termo ‘*aboutness*’ foi utilizado pela primeira vez por R. A. Fairthorne, em seu artigo *Content analysis, specification and control*, onde o autor propõe a distinção entre o *aboutness* pretendido pelo autor, e o *aboutness* realmente expresso no documento. A discussão sobre *aboutness* avança com Hutchins, que em 1977 publica seu trabalho *On the problem of “aboutness” in document analysis*, onde, ao tratar das questões relacionadas à análise documentária, sugere que o leitor de um documento estará primariamente interessado nos temas que lhe são novos, propícios a enriquecer seu conhecimento atual, e, dessa forma, caso seja questionado sobre o conteúdo informacional deste documento, seu *assunto*, ele tenderá a destacar aqueles aspectos que lhe são convenientes, influenciado pelo seu interesse particular. Sob essa ótica, demandaria ao analista identificar os interesses e necessidades de diferentes leitores, considerando seus diferentes níveis e alcance de conhecimento, para assim atender suficientemente as suas demandas. Considerando que esse trabalho custaria excessivo tempo e trabalho, Hutchins propõe que caberia ao indexador identificar no documento o seu *aboutness*, algo suficientemente geral e constante para satisfazer todos os usuários de um sistema de

informação específico. Para isso, seria necessário estudar os aspectos linguísticos do texto, bem como as bases de conhecimentos utilizadas pelo autor para desenvolvê-lo.

Em contrapartida, Albrechtsen (1993) acredita que a literatura científica da área por muito tempo não se preocupou com o conceito de ‘assunto’, e que na verdade, essa preocupação vem mascarada sob o nome ‘*aboutness*’. Para Hjørland (2001; 2007), as conclusões de Hutchins são resultado da dificuldade de definir o que seria, de fato, o assunto de um documento, e ao propor a questão do *aboutness* e seu estudo, ele não estaria dando subsídios suficientes para distinguir uma coisa da outra. O autor é enfático ao afirmar que ‘assunto’ e ‘*aboutness*’ devem ser considerados sinônimos no âmbito da Ciência da Informação. Hjørland (2001; 2007), além de corroborar a opinião de Albrechtsen, questiona a preocupação dos estudiosos sobre o tema, uma vez que, para o autor, essa definição não implicaria de forma prática no modo como a ciência vem desenvolvendo e aperfeiçoando os métodos para o tratamento temático de assunto.

Embora pioneira, a visão de Hutchins já não pode ser considerada adequada para as demandas de documentação atuais, visto que existem estudos (SHATFORD, 1986; 1994; MANINI, 2002; RAFFERTY, 2011; ARASTOOPOOR; FATTAHI, 2012) que trabalham com o *aboutness* sob a perspectiva da análise de documentos imagéticos, os quais não necessariamente utilizam recursos linguísticos para existir. Dessa forma, tanto o entendimento de Hjørland como o de Albrechtsen ganham força pelo fato de serem adequados à análise de documentos registrados em qualquer suporte, uma vez que a análise de assunto e a atividade de indexação são inerentes a qualquer registro de informação.

A despeito disso, Guedes (2009, p. 53) discorda dessa visão, acreditando que não há um “[...] consenso a seu respeito, mas existe o reconhecimento histórico da área em uma necessidade e interesse pela sua definição”. Os estudos encontrados na literatura científica (PEDRINI, 2007; ROWLEY; FARROW, 2008; GUEDES, 2009; MORAES, 2012) sobre o tema demonstram que, independentemente da visão de Hjørland e Albrechtsen, existe uma preocupação acerca desse debate que pode vir a contribuir nos estudos ligados à análise de assunto.

Uma ideia bastante difundida em torno da análise de assunto é a de que identificar o assunto de um documento é uma atividade exclusivamente subjetiva. Para Todd (1992), a natureza do assunto de um documento é impossível de ser determinada, ao que Wilson (1985

apud TODD, 1992), além de concordar, ainda complementa afirmando que, devido à subjetividade inerente ao processo de determinação do assunto de um documento, certamente a visão do indexador é que será decisiva ao fim da análise.

Embora possa corresponder, em alguma medida, com a visão atual dos autores que trabalham com a temática, é preciso ter cautela ao trabalhar estas questões. Ao afirmar que a determinação do assunto de um documento é uma atividade puramente subjetiva, que vai ser em grande parte determinada pelo conhecimento empírico do indexador, os autores dão margem a algumas conclusões que não correspondem com a realidade. Se esse processo dependesse apenas de aspectos subjetivos, não seria possível afirmar que existem erros na indexação de determinado documento. “O Pequeno Príncipe”, de Antoine de Saint-Exupéry, poderia ser, diante da total subjetividade, considerado como adequado à temática Física Quântica, sem que fosse possível fazer oposições em relação a isso.

Isso significa que, embora exista subjetividade na determinação de assuntos, ela não é absoluta, estando intrinsecamente permeada por elementos objetivos. É justamente nessa objetividade que vamos perceber a preocupação com a identificação do *aboutness* de determinado documento, pois é possivelmente a partir daí que poderemos encontrar subsídios suficientes para fundamentar qualquer tipo de subjetividade consequente de uma análise documentária.

Para Joudrey (2005), é possível determinar o *aboutness* de um documento, mas este não existiria em um estado puro. Para o autor, existe não um *aboutness* em si, mas um *Extensional Aboutness*, elemento inerente a um documento, que se caracteriza por ser estável, isso é, não depende da interpretação de quem o observa, mas exclusivamente da natureza do seu conteúdo intelectual. Além deste, existem os *Intensional Aboutnesses*, que são determinados pelos indivíduos que o observam, através de suas necessidades e interesses no documento analisado.

Ingwersen (1992), por sua vez, faz uma análise diferente, mais detalhada e específica sobre a questão do *aboutness*. Para o autor, o *aboutness* pode ser trabalhado a partir de quatro categorias:

- *Aboutness* do autor (*author aboutness*): representa a informação diretamente derivada do documento em si. Forma a base para teorias focadas na indexação automática, visto que é identificado através dos termos e da linguagem utilizada pelo autor;
- *Aboutness* do indexador (*indexer aboutness*): resulta da análise documentária com fins específicos, através transformação da linguagem do autor em uma linguagem documentária aceita, visando a sua recuperação dentro do sistema do qual faz parte;
- *Aboutness* do usuário (*user aboutness*): identificado a partir das lacunas de conhecimento internalizadas dentro da mente do usuário, que vão lhe dar a percepção de uma necessidade informacional específica;
- *Aboutness* da solicitação (*request aboutness*): aquele identificado na hora da requisição de uma informação específica, que pode não corresponder ao *user aboutness*.

Tanto a visão de Joudrey quanto a de Ingwersen trabalham não com a noção de um *aboutness*, mas sim de vários. Poderíamos dizer que, para eles, o *aboutness* existe, ou pode ser percebido, em diversas circunstâncias. No entanto, o trabalho de Ingwersen preocupa-se mais com os processos que visam recuperação de documentos, desconsiderando análises mais detalhadas de como identificar efetivamente o *aboutness* em um documento, ou mais ainda, saber do quê, de fato, ele se trata. Sua visão vai bem além daquilo que foi proposto por Hutchins, e tão efusivamente criticado por Hjørland e Albrechtsen. Joudrey, por sua vez, preocupa-se mais com a análise documentária em si, mas limita-se a dar uma noção sobre o *aboutness*, bem como o modo como ele se manifestaria.

Aliado a essa visão, temos a contribuição de Beghtol (1986), que foi possivelmente a que melhor atendeu as questões iniciais sobre *aboutness*, e ainda sim buscou dar uma dimensão mais passível de ser explorada e compreendida. Beghtol não considera diferentes tipos de *aboutness*, mas reconhece que existe um elemento inerente à existência deste. Para Beghtol, num documento, independente do seu suporte, poderá ser identificado o seu *aboutness* e os seus *meanings* (significados)<sup>10</sup>, que ao contrário do primeiro termo, possui uma maior facilidade de tradução para a língua portuguesa. Dessa forma, para Beghtol, em uma análise documentária temos o ‘*aboutness*’, compreendido como o conteúdo intrínseco de

---

<sup>10</sup> Apesar da discussão sobre a tradução para a língua portuguesa do conceito *meaning*, optou-se por ‘significado’ por acreditarmos que a palavra atenda suficientemente o contexto no qual se apresenta inserido em debates na língua inglesa.

um documento, que, para existir, não depende de um observador consciente que o interprete, um contexto sociocultural ou uma época que determine valores específicos para o que está sendo apresentado, e os '*meanings*', que vai ser determinado pelo uso particular do documento, tendo em vista os interesses, necessidades e interpretação do observador. No *aboutness* temos a ideia de estabilidade, enquanto nos *meanings* identificamos a volatilidade.

Embora próximas, as noções de Joudrey e Beghtol se diferenciam pelo fato desta não considerar a existência de diferentes tipos de *aboutness*, dando um caráter mais objetivo a este elemento, enquanto em Joudrey, o *aboutness* varia de acordo com a situação. Compreender o *aboutness* como um elemento pode corresponder mais com as preocupações iniciais acerca do tema, e inclusive é possível fazer uma analogia a visões mais antigas, quando essa noção ainda não existia, como vimos em Kaiser, através dos seus Concretos e Processos. Além disso, identificar o *aboutness* como algo objetivo fornece uma luz em relação às questões relativas à subjetividade da análise de assunto, onde, talvez, a determinação sobre o que pode ser considerado certo e errado numa análise documentária esteja na relação entre os termos identificados pelos *meanings* de um documento com o seu *aboutness*.

Como será visto mais à frente, as metodologias para indexação de imagens desenvolvidas possuem uma preocupação evidente com os seus aspectos físicos, mas ainda assim seus significados implícitos não escapam a esses estudos. A característica polissêmica das imagens, isto é, a sua capacidade de gerar significados diversos, é um elemento-chave a ser considerado, visto que na imagem perceberemos que não apenas algo é mostrado, mas também representado. Dessa forma, através do estudo das questões relacionadas ao *aboutness*, é possível que se obtenha subsídios para o estudo da análise conceitual desses documentos. Antes de adentrarmos nas metodologias, trataremos um pouco sobre a imagem, seu conceito, sua abrangência, sua utilidade e os estudos que se dedicam a este tipo peculiar de registro informacional.

### **3 A REPRESENTAÇÃO TEMÁTICA DE IMAGENS: subsídios teóricos**

Neste capítulo, são apresentadas as dimensões da imagem enquanto objeto de estudo, bem como sua função social enquanto documento e fonte de informação, bem como as questões relacionadas à representação das informações armazenadas nestes suportes. Este capítulo visa dar subsídios para a compreensão da importância do desenvolvimento de metodologias específicas para a indexação de documentos imagéticos.

#### **3.1 Imagem, documento e informação**

Como relatado no capítulo anterior, o homem primitivo registrava nas paredes das cavernas elementos do seu cotidiano. Antes de desenvolver uma linguagem escrita, no entanto, estes registros se limitavam a pinturas e desenhos, que desempenhavam a função de representar os aspectos considerados importantes de sua cultura e de seu convívio com a natureza. Dessa forma, as imagens possuíam um papel fundamental para a espécie humana, visto que possibilitavam a comunicação entre gerações, e, mesmo após a invenção da escrita, não perdeu seu valor.

Para Rodrigues (2007), as imagens têm, na cultura humana, uma função muito mais complexa que na vida de outras espécies animais, pois além de reconhecer amigos e inimigos, de diferenciar presas e predadores, de situar os seres num espaço de onde podem entrar e sair, as imagens mentais que obtemos de nossa relação com o mundo podem ser armazenadas, constituindo nossa memória, podendo ser analisadas por nossa reflexão e se transformando numa bagagem de conhecimento e experiência. Além disso, através de desenhos, pinturas e esculturas, desenvolvemos técnicas que nos possibilitam expressar todo esse movimento interno, mental e subjetivo através de outras imagens, permitindo que compartilhem com os outros as emoções e sentimentos despertados na nossa relação com o mundo (COSTA, 2005).

Podemos perceber que a discussão em torno do conceito de imagem vai muito além de seu sentido concreto. Uma imagem pode ser real ou mera representação de alguém ou algo, que pode ser palpável ou não. Em diferentes expressões artísticas a imagem assume uma importância primordial, como na literatura, quando o leitor constrói imagens a partir de um texto. A noção de imagem vincula-se às representações visuais, como afrescos, pinturas,

ilustrações, desenhos, gravuras, filmes, vídeos, fotografias, além de sombras, reflexos, imagens mentais, divinas, místicas e todas as formas possíveis de representação que se pode considerar.

Joly (1996, p. 27) aponta para essa infinidade de possibilidades de compreensão da imagem e suas dimensões, quando afirma que

[...] o vertiginoso apanhado das diferentes utilizações do termo ‘imagem’ lembra-nos o deus Proteu: parece que a imagem pode ser tudo e seu contrário – visual e imaterial, fabricada e ‘natural’, real e virtual, móvel e imóvel, sagrada e profana, antiga e contemporânea, vinculada à morte, analógica, comparativa, convencional, expressiva, comunicativa, construtora e destrutiva, benéfica e ameaçadora.

O conceito de imagem, portanto, vai muito além do que tradicionalmente se entende. A conceituação de imagem deve ser considerada diversa, não só pela sua natureza diferenciada, mas pelos modos distintos que se manifesta. E é partindo dessa premissa que é preciso delimitar que tipo de manifestação é possível se trabalhar no contexto da análise documental. Como demonstrado anteriormente, a Organização do Conhecimento fundamenta-se nos estudos de Buckland (1991; 2011), bem como Capurro e Hjørland (2007) para estabelecer o princípio da materialidade da informação, considerando a imensa dimensão a que o estudo do conhecimento pode tomar. É com base nessas mesmas preocupações que podemos considerar, a princípio, apenas os conceitos de imagem que correspondem a seus sentidos concretos, palpáveis, passíveis de análise e acessíveis a qualquer pessoa. Falamos aqui, portanto, de uma *imagem documental*.

Entendemos por imagem documental toda forma de representação física de uma imagem. Seja num papel ou num afresco, esse conceito pode ser aplicado a toda forma de expressão visual desenvolvida com o intuito de expor ideias, representar sentimentos ou registrar um momento. Podem ser pinturas, gravuras, cartões postais ou fotografias, que como afirma Smit (1996, p. 29), “embora semelhantes, [estes registros] não demandam as mesmas lógicas de tratamento documentário, uma vez que suas modalidades de uso são distintas [...]”.

Em uma pintura, por exemplo, há elementos que podem ser identificados em uma análise devido à sugestão de necessidade por parte dos seus usuários, como tons de cor, textura e formas específicas. Quanto ao seu conteúdo, podemos identificar a representação de seres ou lugares inexistentes, ou formas por muitas vezes indistintas, havendo, talvez, uma

necessidade de conhecimento prévio da história e obra do autor para uma melhor compreensão de sua expressão artística. Naturalmente uma fotografia também poderá conter elementos aparentemente abstratos e que apresentam certo grau de dificuldade para análise. A fotografia, entretanto, será sempre uma reprodução de objetos e seres existentes no mundo real. Seu universo, apesar de transpor os limites da compreensão e interpretação, da infinidade de ideias possibilitadas, será sempre uma cópia fiel daquilo que existe, no sentido literal da palavra. Assim, a ênfase que se adota no presente trabalho é aquela que restringe a imagem à perspectiva documental, onde destacamos a pintura e a fotografia como aquelas de maior interesse para a pesquisa, por observarmos que estas são as modalidades mais recorrentes, tanto na literatura que trata do tema, quanto nas instituições que se utilizam das imagens em suas atividades cotidianas.

Apesar de serem vistas como modalidades de apresentação distintas da imagem, como destacado por Joly (1996) e Smit (1996), os conceitos de pintura e fotografia, por vezes, podem se confundir. Embora numa primeira observação possa parecer óbvia a diferença entre a primeira e a segunda, é importante salientar os apontamentos de Flores (2011), quando questiona a real diferença entre a fotografia e a pintura. Para a autora, a diferença fundamental entre os dois gêneros está na técnica utilizada para as suas construções, onde na pintura se “faz” uma obra manualmente, enquanto na fotografia se “tira” uma foto através de um equipamento, geralmente a *câmera*<sup>11</sup>. Na pintura, apresenta-se aquilo que o pintor vê com seus olhos e/ou sua imaginação, enquanto na fotografia parte da realidade é “retirada” do Universo e registrada através de uma máquina, apreendendo em si parte de um momento que ficou no passado. Para Flores (2011, p. 267), “ambas podem ser entendidas como meros modos por meio dos quais ideias ideologizadas se expressam”. Dessa forma, percebemos que ambas as modalidades encerram em si a mesma essência, que é a expressão de ideias e sensações, através de um registro visual.

Além dessa essência, tanto a pintura quanto a fotografia possuem a capacidade de armazenar momentos de um tempo passado. Embora isso possa parecer evidente na fotografia

---

<sup>11</sup> Consideramos aqui o instrumento mais popular utilizado para capturar fotografias em nossa contemporaneidade. No entanto, existem formas de se conseguir registrar fotos sem a utilização da câmera fotográfica, como pode ser observado na técnica conhecida como *pinhole*, expressão que pode ser traduzida como “buraco de alfinete”, e que consiste numa câmara escura com um pequeno orifício de um lado e um material sensível à luz do lado oposto, dentro da câmara. Dessa forma, a luz que passará por dentro do pequeno orifício projetará e registrará no material a imagem dos objetos que estão no exterior da câmara (RENNER, 2009).

e relativo no caso das pinturas, visto que o pintor poderá registrar algo que existe apenas em sua imaginação, ainda sim esta última apresentará tal característica tanto quanto a primeira. Na fotografia, os objetos serão apresentados do modo como um dia existiram, enquanto na pintura estará expresso, mesmo que implicitamente, o contexto histórico no qual foi concebida, seja através do estilo, da técnica utilizada, ou mesmo das ideias propostas pelo autor em sua obra. Dessa forma, entendemos que a imagem, seja qual for a sua forma de apresentação, carrega *indícios* de um tempo, de uma cultura ou de uma sociedade pré-existentes.

É com base nessa premissa que consideramos que, ao trabalharmos a imagem enquanto documento, admitimos que esse suporte é passível de armazenamento de informações, tal como ocorre no documento textual. Para fins de obtermos uma melhor visualização de como a imagem se configura enquanto documento, apresentaremos um sistema semelhante àquele apresentado no capítulo 2, de forma a possibilitar uma melhor visualização de como esses três elementos, **imagem**, **documento** e **informação**, podem ser trabalhados no âmbito da Organização do Conhecimento. Nesse sentido, no topo do sistema temos a imagem, onde vamos perceber que esta contém tanto um caráter documental, portanto materializada, quanto um caráter informativo, passível de ser analisada e organizada. Assim, temos a seguinte triangulação:

**Figura 2** – configuração da imagem para a Organização do Conhecimento



Fonte: o autor

Dessa forma, ao permitir o armazenamento de informações, a imagem possuirá também uma demanda de uso específica, e, para atendê-la, será necessário a utilização de técnicas que possibilitem sua organização e recuperação. Essa demanda específica para as imagens se manifesta nos arquivos médicos ou jornalísticos, nas galerias de arte, nos museus com acervos fotográficos, dentre outros, demonstrando uma necessidade real para a utilização constante desse suporte.

Ao teorizar sobre o processo de organização da informação imagética, e mais especificamente a sua representação temática, os estudiosos (SHATFORD, 1986; SMIT, 1996; MANINI, 2002; LANCASTER, 2004; RODRIGUES, 2007; 2011; FAVIER; EL RADI, 2012) vão se deparar com algumas questões essenciais que vão diferir os processos de indexação de documentos textuais dos documentos imagéticos. Em primeiro lugar, aparentemente não é possível aplicar estratégias para leitura documentária em imagens, visto que esse tipo de suporte *não* se constitui de elementos textuais. Esse aspecto por si só já se configura numa quebra de paradigma fundamental para as técnicas convencionais de indexação, que prioritariamente se utilizam de descritores (compostos por elementos textuais) para representar o conteúdo informacional de um texto.

Essa dualidade *texto e imagem* oferece subsídios para algumas reflexões sobre o processo de organização do conhecimento. É de se convir que num mundo onde as sociedades se construíram e se fortaleceram através das palavras, é difícil pensar em outro modo de manipular fontes de informações, mesmo que não-textuais. A indexação de imagens, por exemplo, é feita através da palavra escrita, assim como um livro ou um artigo, e esta é, aparentemente, a única forma possível. E escrever o que não está escrito é, talvez, o principal problema.

Esse fator vai afetar também, como bem demonstra Lancaster (2004), as estratégias de indexação automática das imagens, que muitas vezes se utilizam dos textos que estão relacionados as imagens (como as legendas) para realizar essa atividade. Logo, existe uma necessidade evidente do *texto* para o processo de organização do conhecimento, e o estudo das imagens vai esbarrar de imediato com essa questão. No entanto, isso naturalmente não impede que o processo possa ocorrer.

Outro fator a ser considerado é o fato de que a imagem não apenas *mostra*, mas também *representa* algo, e essa representação não vai estar necessariamente subordinada

àquilo que a imagem apresenta. Uma simples tela em branco, por exemplo, pode remeter determinado usuário à ideia de LUZ ou PAZ, sem que seja possível um julgamento do que é certo ou errado. Esse aspecto será relacionado à polissemia, e será abordado mais à frente.

Aliado a esses fatores, existe outro ponto a ser destacado sobre as imagens, que se refere ao modo como as imagens se manifestam. Obras de arte, apesar de se tratarem de imagens, não podem ser consideradas semelhantes às fotografias. A primeira se utiliza de técnicas específicas de pintura para ser construída, enquanto a segunda depende de equipamentos desenvolvidos para essa finalidade. Da mesma forma, pinturas podem ser abstratas e não representarem necessariamente um objeto físico, enquanto a fotografia depende de objetos ou seres do mundo real.

Podemos, ainda, considerar a maneira como elas são organizadas e utilizadas. Obras de arte podem não depender de um contexto específico para adquirir valor informacional e ser analisada, enquanto fotografias de uma perícia podem precisar necessariamente de um relatório que detalhe as informações sobre aquilo que está sendo mostrado, enfatizando que, naquele contexto, a fotografia servirá mais como uma comprovação ou detalhamento daquilo que está relatado no texto que a acompanha.

É considerando essas questões que temos como foco os aspectos que podem ser identificados na imagem num contexto mais amplo, considerando que, mesmo tendo como foco a análise conceitual de obras de arte, existe uma dependência de teorias que dão suporte à análise de fotografias para a realização da pesquisa.

### **3.2 Atributos da imagem**

Em um artigo publicado em 1994, intitulado *Some issues in the indexing of images*, Sara Shatford apresenta, como o próprio nome sugere, algumas questões relacionadas ao processo de indexação de imagens. Neste trabalho, um dos pontos apresentados pela autora envolve alguns atributos que poderiam ser identificados nas imagens. Vale ressaltar que Shatford reconhece essa dimensão passível de ser alcançada pelas imagens, onde a sua natureza ou os contextos nos quais estariam inseridas poderiam interferir na identificação desses atributos. No entanto, segundo a autora, é possível categorizar esses atributos de uma perspectiva ampla o suficiente para que pudessem ser aplicados a qualquer tipo de imagem. E

é a partir daí que a autora propõe quatro atributos, a saber: atributos bibliográficos, atributos de assunto, atributos de exemplo e atributos de relação. A seguir detalharemos cada um deles.

#### a) Atributos bibliográficos

Essa categoria se refere aos aspectos que possam identificar informações relacionadas à elaboração da imagem, como o nome do seu autor e se trata-se de um pintor ou um fotógrafo, local retratado na imagem (admitindo que seja a representação de uma localidade *real*), local de elaboração da imagem, bem como a data ou época em que a imagem foi criada. Qualquer informação relacionada a alterações ou restauro sofridas pela imagem também entram nesta categoria. Estes atributos são relativamente objetivos, embora em alguns casos algumas dessas informações vão ser desconhecidas ou irrelevantes para o contexto onde está inserida.

#### b) Atributos de assunto

Nesse atributo, é considerado o fato de que imagem transmite informação, mas de um modo bem diferente do documento textual. Enquanto o texto transmite informação através de símbolos convencionais, a imagem transmite informação através da semelhança dos objetos apresentados com as representações que fazemos deles. Shatford defende que o fato de autores se utilizarem tanto de textos quanto de imagens para transmitirem as suas ideias é uma prova de que imagens podem prover coisas que o texto não pode, e sugere que não apenas a imagem transmite informação de forma diferente do texto, mas que ambos transmitem informações distintas.

Shatford descreve três aspectos a serem considerados no atributo de assunto de uma imagem. O primeiro aspecto se refere a DE e SOBRE que a imagem trata. O primeiro aspecto refere-se possivelmente a elementos objetivos, enquanto segundo aspecto refere-se a elementos subjetivos. Isso pode servir de base para explicar o nosso exemplo da tela em branco, que poderia gerar interpretações bem mais complexas daquilo que a imagem efetivamente mostra. O segundo aspecto trata dos sentidos genéricos e específicos, que coexistem numa imagem. Isso significa que, independentemente do que esteja retratado numa imagem, poderá ser útil a identificação de sua identidade genérica e a sua específica. Por exemplo: em uma imagem poderíamos identificar uma ESTÁTUA em um sentido genérico,

mas poderia ser identificado também a ESTÁTUA DA LIBERDADE, localizada em Nova Iorque, nos Estados Unidos, em um sentido específico. No terceiro e último aspecto, Shatford defende que os sujeitos de uma imagem podem ser classificados em quatro facetas: tempo, espaço, atividades/eventos e objetos, que podem ser utilizados para descrever tanto seres animados como inanimados ali presentes. Uma imagem pode se tratar genericamente de, especificamente de, ou sobre qualquer uma dessas facetas.

Para a autora, esse é o atributo que a grande maioria das pessoas se preocupam quando trabalham com a questão da indexação de imagens. Ainda segundo a autora, esse é um dos atributos mais problemáticos, bem como um dos mais importantes a serem considerados.

#### c) Atributos de meio/suporte

Nesse atributo, a autora defende que uma imagem pode ser exemplificada, ou pode ser um exemplo de algo. Dessa forma, uma imagem pode *ser* uma fotografia, uma pintura ou um cartão postal, bem como pode tratar *de* fotografias, pinturas ou cartões postais, independentemente da sua natureza. Para a autora, esse é um atributo importante a ser considerado durante a análise.

#### d) Atributos de relação

Este atributo se refere a possíveis relações que possam existir entre uma imagem e outros tipos de documento, que podem ser outras imagens, textos ou até mesmo objetos. Um texto jornalístico, por exemplo, certamente vai estar acompanhado de imagens que vão agregar valor à informação transmitida pelo texto. Da mesma forma, a planta de uma casa terá relação direta com a casa construída com base nela. A autora defende que esse atributo, ao ser identificado numa imagem, pode fornecer um maior suporte para o processo de indexação.

Os atributos propostos por Shatford, como será visto mais adiante, serão a base para a construção de metodologias desenvolvidas para fins de análise do documento imagético, pois a partir dela é possível identificar numa imagem os seus elementos mais intrínsecos, tanto com enfoque objetivo como com enfoque mais subjetivo. Em sua análise, Shatford busca considerar todas as dimensões possíveis de uma imagem, o que vai dar subsídios para uma análise mais detalhada, independente do contexto trabalhado.

### 3.3 O referente

Para continuar o nosso estudo, é imprescindível a compreensão de um dos elementos mais recorrentes na literatura científica que trata da indexação de imagens: o referente. Este é um dos elementos que vão distinguir os diversos tipos de imagem, desde as fotografias até as obras de arte. Manini (2002, p.65, grifo nosso) afirma:

Certamente o referente da imagem [...] é importante enquanto informação pois se trata do seu conteúdo. Referente, assunto e conteúdo não são a mesma coisa. **O referente (coisas ou fatos do mundo real) é aquilo que um signo designa.** [...]

É importante recorrer a Kossoy (2002) e a Rodrigues (2011), que embora focados na fotografia, apresentam uma dimensão para a imagem que pode perfeitamente ser aplicada em outros tipos de imagem, além de facilitar a compreensão do referente. Para estes autores, a imagem é composta por duas realidades distintas. A segunda realidade é uma representação de algo, demarcada nos limites do documento impresso. Esta segunda realidade é, na verdade, a representação de uma realidade anterior, algo que preexistiu a imagem registrada. A esta preexistência os autores chamam de primeira realidade, ou referente. A segunda realidade (a imagem registrada) representa a primeira realidade (o seu referente).

Como dito anteriormente, Kossoy e Rodrigues trabalham com foco nas imagens fotográficas, o que significa que, para eles, a segunda realidade seria a fotografia em si, enquanto a primeira realidade (o referente) seria o objeto fotografado. Mas como podemos ver na afirmação de Manini, o conceito de referente vai bem além daquilo que é necessariamente *concreto*, abrangendo tudo aquilo em que uma imagem encontrou bases para ser produzida. Seria a essência da reprodução visual, ou a imagem *real* (embora que não necessariamente concreta) daquilo que foi representado. Podemos destacar, por exemplo, os retratos à mão, feitos com base num modelo real, bem como a pintura de um cenário inspirado em uma paisagem real. Em ambos os casos, encontramos o *referente* da imagem, respectivamente, no modelo e na paisagem. No entanto, uma projeção mental feita por um pintor, no momento que antecede a pintura de uma obra, embora existindo apenas em seu imaginário, também será considerado o referente desta. Isso significa que, mesmo não sendo essencialmente *concreto*, o referente *deve* existir no mundo real. Dessa maneira, uma imagem será uma testemunha da existência do referente, embora aquela não se pareça necessariamente com este.

E Rodrigues (2007, p.71, grifo nosso), mesmo trabalhando com fotografias, define o referente da imagem como sendo o “objeto real preexistente a essa imagem, algo concreto ou **conceitual** que serviu de modelo ou inspirou sua elaboração. Analisando esse conceito, podemos perceber que Rodrigues, da mesma forma que Manini, admite que o referente pode ser percebido em toda forma de transposição do real para o documental, naturalmente inserido num contexto imagético. O que difere o referente identificado na fotografia das outras imagens é que, para existir, a fotografia requer um referente *concreto* para ser classificada como tal. Na imagem fotográfica – por mais abstrata que seja – o *referente* é, necessariamente, real e concreto. O *referente* na imagem fotográfica é o testemunho de algo acontecido, fixado e “congelado” no tempo após um clique da câmera fotográfica. A imagem registrada mostrará eternamente aquele *referente* focalizado, que poderá ser apreciado por milhões de pessoas em diferentes épocas, com distintas interpretações. Simulará algo real que, mesmo que não possa ser visto, nos permitirá saber que existiu e foi fixado pela imagem fotográfica, tenha o fotógrafo “manipulado” ou não a elaboração dessa imagem (RODRIGUES, 2007).

Já no caso das obras de arte, o referente *pode* ser um objeto real e concreto, mas isso não será uma regra. As pinturas abstratas, por exemplo, vão se preocupar mais com a representação de um *significado* do que de um objeto. Em outros casos, é possível identificar um referente real para uma determinada pintura, muito embora uma não seja uma representação fiel da outra. Dessa forma, podemos concluir que nem toda imagem gerada a partir de um referente concreto pode ser considerada uma fotografia, mas toda fotografia será gerada a partir de um referente concreto. E ainda, toda pintura será gerada por um referente, independente da expressão artística utilizada pelo pintor. Mas isso não significa que o resultado será uma cópia fiel do seu referente. Nessa perspectiva, a imagem, seja qual for a sua forma de apresentação, aponta para a existência de um referente através da representação de algo que não está mais no presente. Essa representação carrega *indícios* de um tempo passado, que possibilitam o armazenamento, a preservação e a reconstrução de suas memórias.

### 3.3.1 A imagem como *signo indiciário*

Essa característica *indiciária* da imagem pode ser fundamentada através do Paradigma Indiciário, muito recorrente no campo da Semiótica, que foi proposto pelo italiano Carlo Ginzburg (1990), e que “introduziu uma nova maneira de fazer História, alimentando a ideia de transgredir as proibições da disciplina e ampliando seus limites, em uma abordagem que privilegia os fenômenos aparentemente marginais, intemporais ou negligenciáveis” (TINEM; BORGES, 2003, p. 1). Ginzburg (1990) encontra as raízes do Paradigma Indiciário nos estudos do italiano Giovanni Morelli, do inglês Arthur Conan Doyle e do alemão Sigmund Freud, que embora se dedicassem a interesses distintos (a saber: a História da Arte, o Romance Policial e a Psicanálise, respectivamente), tinham em comum a medicina como formação acadêmica, área a partir da qual deriva a Semiose, ou Semiótica Médica, que se incumbem do estudo dos sintomas, ou vestígios, que determinada patologia vai tornar perceptível a um olhar especializado (TINEM; BORGES, 2003; LIMA, 2009).

Ginzburg (1990) reconhece que as três profissões se utilizam do mesmo método, quando se dão conta de que a atenção a detalhes quase desprezíveis podem ser essenciais para fornecer pistas da composição de um todo. Dessa forma, Giovanni Morelli buscava formas de distinguir uma obra verdadeira de uma falsa; Arthur Conan Doyle tornava possível a sagacidade de seu personagem mais famoso, Sherlock Holmes, que se utilizava dos vestígios quase imperceptíveis deixados pelos criminosos e/ou pelas vítimas para descrever com precisão uma cena de crime e tornar possível identificar os culpados; enquanto Sigmund Freud tentava descrever o quadro psíquico de seus pacientes através de indícios expostos em pequenos gestos corporais, ou até mesmo em eventuais deslizes cometidos pelo consultado durante a fala. Ainda segundo Ginzburg (1990), o paradigma indiciário já era utilizado, embora que não teorizado, já no início da atividade intelectual do Homem, quando torna-se um caçador em busca de vestígios deixados na natureza por sua possível presa.

Nessa perspectiva, podemos compreender que a imagem, que carrega a qualidade de signo na medida em que representa aspectos do mundo visível (SANTAELLA; NÖTH, 2009), através de sua capacidade de apresentar indícios da existência de um referente, bem como de um contexto histórico pré-existente, pode ser caracterizada como um *signo indiciário*. A imagem, enquanto signo indiciário, permitirá ao estudioso reconhecer memórias ali impressas e expressas, tornando-o capaz de remontar uma realidade complexa existente em um tempo

passado (e, portanto, não mais experimentável), além de tornar possível uma reflexão mais precisa sobre determinados fatos e épocas.

### 3.4 A polissemia

Como já foi afirmado anteriormente, podemos dizer que a imagem não apenas *mostra*, mas principalmente *representa* algo. Uma imagem, que vai apresentar formas, cores e objetos, muitas vezes é capaz de despertar sentimentos que, por si só, não poderiam ser representados. O *medo*, *amor* ou *amizade*, por exemplo, são conceitos que não possuem forma, cor e tamanho, e assim não poderiam ser expressos tal qual *existem*. No entanto, isso não impede que uma imagem transmita tais conceitos a um observador consciente, que seja capaz de interpretar aquilo que está sendo mostrado. É devido a essa capacidade de representar o que não necessariamente é mostrado, que, diz-se que a imagem é polissêmica, podendo ter diversos significados. Rodrigues (2011, p. 105) define polissemia afirmando que:

Polissemia (*poli* = muitas e *semia* = significados), em contexto mais amplo, refere-se a algo que pode ter diversos significados conforme os diferentes contextos em que estiver inserido. O termo é usado principalmente na linguística, referindo-se aos muitos significados que uma palavra pode adquirir.

Esse fenômeno, embora possa ser reconhecido em outras modalidades de documentos, se torna mais evidente no processo de análise imagética, por variar muitas vezes de acordo com o conhecimento empírico do indivíduo que a observa. Rodrigues (2011, p. 105) corrobora esse pensamento, quando afirma que “a polissemia refere-se às diversas interpretações que uma mesma [imagem] pode ter, dependendo do contexto no qual está inserida, da função que desempenha e da imagem mental e cognição do observador”.

Nenhuma imagem, mesmo que elaborada para um fim específico, escapa a essa característica. O conhecimento empírico daquele que observa a imagem será a força que impulsionará as interpretações a serem formuladas. Manini (2002, p. 65) corrobora e complementa: “Em alguma medida, podemos dizer que uma [imagem] mostra este ou aquele objeto, mas dizer que uma [imagem] trata deste ou daquele assunto é algo que pode levar a interpretações múltiplas e, por vezes, errôneas”.

É importante destacar que a fotografia, mesmo possuindo seu diferencial no que diz respeito ao referente que a gerou, não escapa a essa regra. Por mais que mostre objetos concretos existentes no mundo real, a fotografia, em geral, transmitirá ideias, sentimentos e pensamentos que jamais poderiam ser capturados e percebidos de forma concreta e visual, da mesma forma que acontece em qualquer forma de apresentação de uma imagem.

É de se compreender, então, que o potencial informativo de uma imagem é praticamente infinito. De imediato, este já pode ser identificado como o maior, ou pelo menos o principal, problema no processo de indexação de imagens, pois por mais *exaustividade* que exija uma política de indexação específica, não se pode atribuir infinitos termos a uma imagem. É necessária uma análise para entender o que o usuário necessita, e que termos serão relevantes àquela imagem. Cordeiro (2005, p. 87-88) reafirma esse problema num contexto mais prático, quando afirma que

O potencial informativo de um documento [...] não implica somente conhecer a tematicidade de tal documento, mas proceder à sua análise, sob diferentes pontos de acesso candidatos à indexação, seja quanto à forma e/ou conteúdo. Este processo de múltipla indexação permite que se faça a sua polirrepresentação tentando-se atingir os usuários em potencial, ou seja, o uso da informação a *posteriori*. Entretanto, deverá ser estabelecido um mínimo-máximo relevante, de modo a se tornar indexável.

Antes de adentrarmos nas metodologias para indexação de imagens, vale analisar um pouco uma questão ainda não muito recorrente na literatura científica, mas que pode dar subsídios importantes para o estabelecimento de critérios para análise de imagens. Acorsi e Boni (2006) apontam a questão da geração de sentido, elemento recorrente no meio jornalístico, e que nos remete diretamente aos atributos de relação descritos por Shatford (1994).

### **3.5 O objetivo da imagem e a geração de sentido**

Antes de adentrarmos nas questões propostas nesta subseção, vale ressaltar que o enfoque dado aqui será o de documentos fotográficos, visto que o tema é muito recorrentes do meio jornalístico, e este acaba servindo para ilustrar melhor o que está sendo tratado. No entanto, por se inserir nos atributos de relação descritos por Shatford (1994), consideramos o debate relevante para a pesquisa, admitindo que outras modalidades de imagem não estão isentas dos conceitos apresentados aqui.

Retomando o foco, é importante dizer que, para além das questões anteriormente mostradas, existe um fator a deve ser considerado na análise imagética: o *objetivo* de cada imagem existir. Podemos dizer que uma imagem nunca é registrada sem um propósito específico. O autor da imagem tem sempre um objetivo ao gerar aquele documento, que pode ser registrar um momento, transmitir uma ideia, convencer alguém sobre determinada característica de algum dos referentes ou simplesmente informar. Indo a favor disso, Acorsi e Boni (2006, p. 3) afirmam que “reconhecer motivos nas fotografias e interpretá-los são dois raciocínios distintos, embora a maioria tenha a impressão de que sejam a mesma coisa”.

Uma fotografia pode ou não ser imparcial, e o referente pode ou não ser casual, e isso pode mudar completamente a forma de se interpretar a imagem. Ao deparar-se com uma imagem de um carro, por exemplo, é possível considerar os seguintes aspectos: a fotografia tenciona tornar o carro atraente (através de técnicas de sombra, luz e reflexo) ou simplesmente testemunhar a sua existência, registrando a sua imagem? O modo como o mesmo carro se apresenta em diferentes fotografias pode vir a mudar completamente a perspectiva daquele que as observa, e conseqüentemente na sua atribuição de termos. Em contrapartida, uma fotografia feita numa perícia criminal será registrada com o único propósito de informar àqueles que a observarão futuramente as condições em que foi constatado o fato hipotético, certamente auxiliando-os nas questões jurídicas subsequentes. Ainda, um raio-x, uma tomografia, uma ressonância magnética ou fotografias do interior do corpo são produzidos com o único propósito de auxiliar o médico no diagnóstico de seu paciente, através das imagens registradas com o auxílio de equipamentos apropriados.

Podemos analisar alguns exemplos de fotografias e tentar apreender a motivação que levou à sua criação:

**Figura 3** – vista panorâmica



**Fonte:** Bigmac (2008?)

**Figura 4** – salto

**Fonte:** Helplink (2009?)

Na figura 3, a fotografia parece não ter sido casual. A posição em que as duas árvores mais próximas contrastam com as árvores localizadas ao fundo, bem como a forma que o ângulo da fotografia consegue conciliar a visão da vasta planície com o panorama das nuvens, sugere que nenhum dos elementos da fotografia tenha sido por acaso. Considerando que a fotografia foi casual, poder-se-ia atribuir o termo **ÁRVORES**, já que são elementos que aparecem na imagem. Numa perspectiva de *não-casualidade*, no entanto, os termos **IMENSIDÃO** ou **VASTIDÃO** poderiam ser considerados os mais adequados para representá-la. Na figura 4, podemos *deduzir* que a fotografia também não foi casual. Alguns elementos podem reforçar essa hipótese: o fato de todos estarem saltando ao mesmo tempo; o sol (nascente ou poente, isso é impossível determinar) que aparece exatamente no meio das pessoas, criando silhuetas com as sombras destas, e impedindo de determinar com precisão quantos homens e mulheres participam da cena. Isto sugere, sob um ponto de vista mais preciso, que a importância da fotografia seja registrar o sentimento compartilhado pelas pessoas naquele momento, e não as pessoas em si. Considerando estes elementos, os termos **FELICIDADE** ou **AMIZADE** representariam melhor a imagem que o termo **SALTO**, por exemplo.

Embora seja possível fazer tais inferências, é importante ressaltar que, como afirma Rodrigues (2007, p. 70)

a fotografia traz em si uma mensagem que é produzida por alguém, transmitida por algum tipo de mídia e absorvida por um receptor que dela fará uso, mesmo que apenas no nível de uma visualização despretensiosa. [...] Segundo grande parte dos autores que tratam do assunto, a “verdade” fotográfica inexistente, uma vez que a imagem criada sofre influências do seu criador [...] e, posteriormente, do seu receptor [...]

Logo, ainda que pareça óbvia a intenção do fotógrafo, o fato de o momento em que a fotografia foi tirada ser inacessível àqueles que observarão a imagem posteriormente torna impossível afirmar este ou aquele motivo. Mas, naturalmente, pode-se considerar algum posicionamento.

Percebe-se que em nenhuma dessas análises fica comprovada a real intenção, ou proposta, de cada fotografia. A apreensão dessa intenção vai depender muito da pessoa que observa a fotografia, e pode simplesmente não ser alcançada. No entanto, fica evidente que apenas o modo como a imagem foi feita reflete diretamente na forma como esta será analisada em seguida, caracterizando assim mais um detalhe a ser considerado na análise conceitual de imagens.

Como já foi dito antes, tudo que diz respeito à análise conceitual de imagens deve ser tratado com cautela, por se tratar de um tema extremamente subjetivo. Mais cautela ainda deve haver quando se percebe uma intenção implícita no uso de determinada fotografia. No meio jornalístico isso acontece com frequência preocupante, e é onde pode ser percebido de modo mais objetivo. Acorsi e Boni (2006, p. 8) fazem uma análise importante em relação a isso, quando afirmam que:

A teoria de que a interpretação das imagens depende [apenas] da bagagem que cada indivíduo acumula pode criar um sofisma. Essa falsa lógica sustenta que um jornal jamais poderia induzir seu público por meio das fotografias, posto que os leitores seriam os únicos responsáveis por sua interpretação. Seria uma leve analogia com o dito popular “a maldade está nos olhos de quem vê”, e isso isentaria o jornal de qualquer culpa sobre as imagens publicadas. Isso pode induzir a uma falsa lógica, pois nada impede a mídia de saber a provável interpretação de seus leitores e se utilizar desse conhecimento para publicar fotografias interpretáveis, de acordo com seus interesses. Esse processo, caracterizado na mídia e na academia por geração de sentido, consiste em orientar a leitura que o público faz de determinada imagem.

Há uma tênue linha entre perceber o *objetivo* e o *sentido gerado* por determinada fotografia. Poder-se-ia dizer que a geração de sentido implica em apenas mais um objetivo de

determinada imagem. No entanto, esta argumentação não pode ser considerada válida, como será visto a seguir. É preciso deixar claro que, ao tentar apreender o *objetivo* da fotografia, descartamos o contexto em que ela está inserida e consideramos *apenas* a fotografia e a maneira como ela apresenta o(s) referente(s). Quando falamos em *geração de sentido*, o que vai determinar a interpretação da fotografia é o contexto na qual a imagem *já foi inserida* pelo veículo que a publicou. Acorsi e Boni (2006, p. 9) detalham esse processo:

O processo de indução da leitura [...] não se consuma no momento da obtenção da imagem. [...] O tamanho, o formato, a diagramação, a página em que é publicada e a própria legenda podem ampliar seu leque de conotações. Se grande, na primeira página, a imagem conota importância. Pequena, no canto inferior de uma página interna, pode ganhar ares de simples “tapa buraco”. Outra forma de dirigir a leitura é fazer com que imagens de matérias diferentes interajam. Esse procedimento pode provocar uma leitura adversa daquela que seria feita se as matérias fossem visualizadas individualmente.

Os autores ainda nos mostram um exemplo de imagem que ilustra de forma precisa todos esses casos de geração de sentido:

Figura 5 – capa do jornal O DIA



Fonte: Acorsi e Boni (2006)

A imagem corresponde à primeira página do jornal *O Dia*, de 13 de dezembro de 1994, e serve como um exemplo clássico de como uma imagem pode estar sujeita a uma distorção de sentido, dependendo do modo como ela é inserida em determinado contexto. Acorsi e Boni (2006, p. 9) explicam que

A foto [...] mostra o ex-presidente Fernando Collor fumando um charuto, comemorando sua absolvição perante o Supremo Tribunal Federal ante as acusações de corrupção passiva que o depuseram do poder. Na foto de baixo há um homem atrás das grades com a seguinte manchete: “Ladrão de galinha na cadeia”. Um leitor perspicaz perceberá a relação entre as matérias e poderá pensar: “Um rouba milhões e está livre; o outro rouba uma galinha para matar a fome e está preso!”

Pelo exemplo dado, fica claro que uma imagem inserida num contexto específico poderá ser analisada de forma completamente adversa do que ocorreria se a mesma imagem fosse analisada independentemente. Ambas as fotografias do exemplo, a do ex-presidente Fernando Collor e a do rapaz atrás das grades, possivelmente seriam interpretadas de formas distintas se analisadas individualmente, e era bem provável que o indexador não percebesse qualquer relação entre as imagens. O que cria essa conexão de ideias é o contexto em que a publicação inseriu as duas situações.

A partir dessas constatações, podemos observar a capacidade representativa das imagens, que se tornou evidente com a sua popularização e utilização massiva pelos canais de comunicação de massas ao longo do século XX. A imagem tornou-se uma poderosa aliada na disseminação e propagação de ideologias, visando atender os mais diversos interesses. Desse modo, discutiremos na próxima seção o papel desempenhado pela imagem na sociedade contemporânea, especialmente na sua utilização por parte dos governos como instrumento de manutenção do poder.

### **3.6 Imagem e representações político-ideológicas na sociedade**

Como observado anteriormente, a imagem já desempenhava uma função crucial na comunicação entre os seres humanos desde os tempos mais remotos, mesmo quando consideramos os primórdios de seu desenvolvimento enquanto ser social. Desde a Pré-História, quando surgiram as pinturas rupestres, o Homem já entendia que através das imagens era possível representar aspectos do seu cotidiano, registrando ali conhecimentos que

poderiam ser repassados para as gerações futuras. Dessa forma, é possível reconhecer a importância que as imagens desempenhavam nas sociedades primitivas, e entender porque ainda hoje elas possuem um papel significativo na comunicação entre os homens, já que seu caráter informativo e representativo se manteve ao longo dos séculos, tornando-se mais evidente com a invenção e popularização da fotografia, como veremos a seguir.

A partir da invenção da fotografia pelas mãos do francês Joseph Nicéphore Niépce, a quem se atribui a criação primeira fotografia conhecida, concebida em 1826, e posteriormente o aprimoramento da técnica fotográfica pelo também francês Louis-Jacques-Mandé Daguerre com a invenção do seu Daguerreótipo, a fotografia se democratiza e ganha um espaço cada vez maior na sociedade, embora ainda restrito às elites, na medida em que se torna não apenas um instrumento de registro histórico, mas também de lazer. Segundo o estudioso John Tagg (1988), a fotografia no século XIX passa a ser utilizada nas práticas administrativas mais privilegiadas, bem como nos discursos profissionais das então novas ciências sociais – tais como Antropologia, Criminologia, Saúde Pública, Planejamento Urbano, dentre outros – que utilizavam a fotografia com instrumento de medida, cálculo e prova de fatos, já que permitia uma maior precisão na observação e análise de objetos e situações passadas.

É nesse sentido que a fotografia vem a ser incorporada pelo Estado nos seus processos de controle, onde podemos identificar a sua presença em documentos pessoais de identificação, bem como nas fotografias de detentos no momento da prisão, por exemplo. Para Tagg (1988), o fato de uma fotografia poder ser uma prova em termos legais, deve-se não a fatos naturais ou existenciais, mas a um processo social, influenciado tanto pelo aprimoramento e barateamento das técnicas fotográficas, quanto pelos contextos históricos que tornavam evidente a necessidade de um amadurecimento dos métodos de controle utilizados pelo Estado. Tagg (1988) também aponta para a contradição que existiu, e ainda existe, nesse processo, pois ao passo em que a fotografia começa a ser utilizada para vigilância, registro e controle dos cidadãos, ela também cai nos gostos da população burguesa como instrumento de lazer, especialmente com o surgimento da Eastman Kodak Company em 1888, apontada como uma das responsáveis pela ampla popularização da fotografia.

Dessa forma, na medida em que a imagem passa a servir como instrumento de controle, também começa a ser concebida como ferramenta de representações político-ideológicas através dos canais de comunicação de massas. É nesse sentido que Tagg (1988) apresenta um exemplo onde fica evidente o modo como a imagem fotográfica passa a ser

utilizada sob a influência de motivações político-ideológicas, e que acaba por interferir no modo como a fotografia e sua capacidade de representar ideias passa a ser percebida pela sociedade ao longo do século XX.

Tagg (1988) aponta para os fatos ocorridos durante os anos de Franklin Delano Roosevelt na presidência dos Estados Unidos, entre 1933 e 1945, após um período de severa crise econômica conhecido como a Grande Depressão, em que a produção industrial caiu 50% e por volta de quinze milhões de americanos ficaram desempregados. Diante desse cenário de crise vivenciado pelos americanos, o então presidente Franklin D. Roosevelt construiu e implementou em seu governo o “*New Deal*”, ou “Novo Acordo”, que consistia num plano de recuperação econômica baseado em incentivos fiscais e de crédito para os agricultores. Entretanto, paralelamente ao *New Deal*, que existiu oficialmente entre os anos de 1933 e 1937, surgiu o *Farm Security Administration*, um projeto de natureza fotodocumental que tinha como objetivo registrar e divulgar os resultados do plano.

Segundo Tagg (1988), o *Farm Security Administration* consistia numa forte ferramenta de propaganda que visava disseminar os resultados positivos do plano de recuperação econômica implementado por Roosevelt e, para isso, assumiu toda a responsabilidade pelo fornecimento de imagens para jornais, revistas ilustradas e exposições itinerantes daquela época. Dessa forma o governo tinha à sua disposição os principais veículos de comunicação com as massas, que eram utilizados para a publicação de imagens que serviam como instrumentos de ‘prova’ do sucesso que estava sendo obtido através *New Deal* na reestruturação social e econômica da nação.

Ainda segundo Tagg (1988), Roy Stryker era o responsável pelo programa, e se encarregava de designar “missões” para os fotógrafos contratados pelo *Farm Security Administration* cumprirem. Essas “missões” consistiam na elaboração de imagens que representassem ideais de desenvolvimento do Estado, que depois eram avaliadas pelo próprio Stryker e, caso fossem aprovadas, encaminhadas para a publicação. Nesse ponto, podemos perceber que desde a concepção das tais “missões” até a veiculação das fotografias, pode-se identificar o teor político de um projeto que já surgia tendo como base a premissa de que, a partir do trabalho correto com imagens fotográficas, podia-se contar a história que se quisesse, da forma que fosse mais conveniente.

Nesse sentido, Tagg (1988) ainda destaca que era Stryker quem primeiro via as imagens elaboradas pelos fotógrafos, assim como era também ele quem categorizava, arquivava e selecionava o trabalho que os fotógrafos produziam. O autor também se refere à destruição, através do método de furar os negativos de fotografias que não se enquadravam aos ideais desejados naquele momento, de cerca de 100.000 das 270.000 imagens feitas pelo custo de quase um milhão de dólares durante os oito anos de existência do programa. Essa destruição de imagens só era possível por conta das condições pelas quais os profissionais aceitavam trabalhar para o governo americano, onde os fotógrafos não eram donos dos negativos, e não tinham controle sobre como as fotografias podiam ser reenquadradas, sequenciadas e legendadas, ao que Roseblum (2007) considera uma situação semelhante a de fotojornalistas trabalhando para a imprensa nos dias atuais.

Os principais alvos do processo de inutilização promovido por Stryker eram imagens que poderiam contrariar o principal intuito do programa, que era promover o *New Deal* e reafirmar para a sociedade o sucesso do plano desenvolvido por Roosevelt. Dessa forma, aquelas fotografias que, ao invés de retratar o crescimento na área geográfica central dos Estados Unidos, poderiam conter o potencial de denunciar condições de vida miseráveis e precárias, segundo a interpretação de Stryker, deveriam ser eliminadas.

É difícil avaliar sobre qual critério Stryker fundamentava as suas decisões de divulgar ou destruir determinada imagem. No entanto, é interessante reforçar que todas as fotografias que chegavam até Stryker, mesmo aquelas que não o agradavam, eram elaboradas pelos fotógrafos a partir de suas próprias orientações. Tagg (1988) destaca algumas das orientações dadas aos fotógrafos, a saber: “relação entre densidade populacional e renda, roupa passada, sapatos engraxados, etc”, “as decorações das paredes como índice dos diferentes grupos de renda e suas reações”, “mais casais idosos felizes, mulheres a costurar, homens a ler”, “imagens de homens, mulheres e crianças que aparentam realmente acreditar nos EUA”.

Nesse sentido, podemos observar que a criação do *Farm Security Administration* demonstra que os membros do governo americano, desde a primeira metade do século XX, já entendiam a capacidade representativa e o potencial informativo das imagens, bem como as formas de se utilizar dessas características para atender interesses específicos. Dessa forma, podemos verificar o modo como as imagens desempenharam, e ainda desempenham, um papel fundamental na representação de ideais e interesses diversos, principalmente quando percebemos que as práticas adotadas por Stryker, como destacado por Roseblum (2007),

ainda são amplamente utilizadas pelos veículos de comunicação dos dias atuais, especialmente com o advento da imagem digital e de tecnologias que permitem uma elaboração e compartilhamento cada vez mais rápido dessas imagens.

A partir desses apontamentos, é possível perceber o papel significativo que a imagem desempenha em nossa sociedade, onde a necessidade de seu uso pode ser observada desde a esfera particular, como instrumento de lazer, quanto numa perspectiva mais ampla, como apontado anteriormente. Dessa forma, buscamos dar os subsídios e as reflexões que serviram de base para as metodologias apresentadas a seguir. Assim, perceberemos as bases teóricas utilizadas por cada autor, buscando obter respaldo para definir aquela metodologia que mais se aplica à pesquisa apresentada no presente trabalho.

#### 4 METODOLOGIAS PARA INDEXAÇÃO DE IMAGENS

No capítulo anterior, descrevemos alguns subsídios teóricos que servem de base para o estudo das imagens no âmbito da Organização do Conhecimento, e mais especificamente no seu processo de análise temática. Durante o estudo, percebemos a necessidade de investigar as características da imagem enquanto documento, visando obter suporte para identificar quais os aspectos que devem ser considerados no momento da indexação. Um elemento importante destacado tanto por Shatford (1994) quanto por Smit (1996), é o fato de que, embora a imagem seja considerada um tipo peculiar de documento devido a existência de características que a diferenciam dos documentos textuais, as imagens se manifestam de formas diferentes entre si (a saber: pinturas, fotografias, selos etc.), o que vai exigir uma análise diferenciada para cada tipo específico. Vale ressaltar, no entanto, que os documentos textuais também vão apresentar diferentes modalidades de apresentação, que vão requerer, também, formas específicas de análise. Para demonstrar isso podemos citar os trabalhos de Fujita e Rubi (2006), onde as autoras propõem um modelo de leitura documentária para a análise e indexação de artigos científicos, assim como Moraes (2006; 2012) e Guimarães (2006), que tratam da análise conceitual de textos narrativos-ficcionais.

A partir dessas considerações, podemos perceber os desdobramentos de estudos possíveis a cada tipo de documento estudado, e entender a preocupação dos estudiosos da imagem como Manini (2002) ou Rodrigues (2007; 2011), quando delimitam seu campo de estudo às fotografias. Dessa forma, é provável que uma proposta de metodologia elaborada para a indexação de pinturas, por exemplo, não seja ideal para ser aplicada em fotografias. Também, uma proposta adequada para fotografias publicitárias pode não servir para indexar imagens específicas à área de saúde, já que no universo da representação de documentos imagéticos alguns aspectos são considerados subjetivos. Porém, por serem imagens, considerando um sentido mais geral, é possível, também, que elementos de uma metodologia possam se aplicar perfeitamente a outros tipos de imagem. E para demonstrar a sua eficácia ou não-eficácia de uma metodologia específica a determinado tipo de imagem em outras formas de manifestações, faz-se necessário a realização de estudos que a comprove.

Partindo dessa premissa, utilizaremos uma metodologia inicialmente desenvolvida para a indexação de imagens fotográficas para a análise de obras de arte, visando perceber se, de fato, ela pode ser aplicada apenas a fotografias ou também outras manifestações. Neste

capítulo analisaremos duas metodologias recorrentes na literatura brasileira: a de Miriam Paula Manini (2002) e a de Ricardo Crisafulli Rodrigues (2007; 2011), a fim de identificar a que melhor se adequa à proposta da presente pesquisa. Porém, antes de adentrarmos nas metodologias propostas pelos autores mencionados, analisaremos a metodologia proposta por Erwin Panofsky (2004), por servir de base às pesquisas não apenas destes autores, mas também de outros estudiosos como Smit (1996) e Rafferty (2011), evidenciando a sua importância nos estudos sobre imagem.

#### 4.1 Erwin Panofsky e os conceitos de Iconografia e Iconologia

Erwin Panofsky ficou conhecido como um renomado historiador da arte. No entanto, sua forma de encarar as questões relacionadas à análise conceitual de imagens acabou tornando-o uma importante referência, que vem sendo a base de muitos estudos entre os profissionais da informação, já que seu pensamento pôde ser adaptado e aplicado a praticamente qualquer forma de apresentação de imagem, apesar de sua intenção ser a representação conceitual de pinturas e obras de arte em formato visual.

Admitindo que toda forma de arte sempre traz consigo algum sentido oculto, Panofsky (1979) apresenta a imagem artística por meio de seus aspectos temáticos, e formula os conceitos de *iconografia* e *iconologia*, onde o primeiro se refere ao estudo do tema ou assunto apresentado, e o segundo aos seus significados intrínsecos. Com base nesses conceitos, Panofsky defende que a análise de uma obra de arte deve ser fundamentada em três níveis, baseados na *descrição*, na *identificação* e na *compreensão* da imagem.

Segundo o autor, a análise temática deve ser iniciada através da descrição visual do objeto artístico. Esta descrição corresponde ao primeiro nível de análise, o qual ele batizou de *pré-iconográfico*. Nesse nível, identificamos as formas puras, ou seja, exatamente aquilo que a imagem mostra. É a partir dessa perspectiva que identificaremos os objetos, as formas, bem como as cores apresentadas. Percebemos que aqui não é exigido pelo autor qualquer conhecimento sobre a obra ou o contexto cultural no qual o observador ou a própria obra está inserido. Dessa forma, em *Mona Lisa*, de Leonardo Da Vinci, identificaríamos apenas a imagem de uma mulher aparentemente sorrindo, por exemplo.

Já o segundo nível de análise é baseado na identificação dos elementos que compõem as imagens, sendo batizado de *iconográfico*. Nesse nível, identificamos todo o contexto em

que os objetos apresentados estão inseridos, o que inclui nomes, histórias, locais, e toda forma de identificação possível. Aqui, ao contrário do primeiro nível, se faz necessário um conhecimento prévio daquilo que está sendo observado, e dessa forma o exemplo anterior poderia ser identificado como sendo efetivamente uma representação de *Mona Lisa*, de Leonardo Da Vinci.

Por sua vez, o terceiro nível de análise preocupa-se com os significados intrínsecos de uma imagem, o qual Panofsky batizou de *iconológico*. Este nível vai requerer, acima de qualquer coisa, a capacidade de interpretação do observador, e vai se fundamentar nos dois níveis de análise que o antecede. É neste nível de análise que um observador vai reconhecer o que a imagem lhe *transmite*, e não apenas mostra.

Através dos três níveis de análise propostos, Panofsky preocupa-se em compreender as formas objetivas e subjetivas que podem ser expressas numa imagem. Seus conceitos de iconografia e iconologia nitidamente representam, respectivamente, tais preocupações. O primeiro está relacionado ao que se *vê*, enquanto o segundo está relacionado ao que se *percebe*.

Para uma melhor visualização e entendimento, optamos por transpor a metodologia de Panofsky numa tabela, onde estão descritos além dos níveis de análise propostos pelo autor, uma breve descrição de cada um deles. A transposição para a tabela é importante pois facilitará uma melhor visualização tanto da metodologia em si, quanto dos resultados obtidos a partir da sua utilização. Segue, então, a metodologia de Panofsky:

**Quadro 1** – Proposta de metodologia para indexação de imagens

<b>Pré-iconográfico</b>	<b>Iconográfico</b>	<b>Iconológico</b>
<i>(Descrição dos elementos mostrados)</i>	<i>(Identificação dos elementos mostrados)</i>	<i>(Compreensão ou análise conceitual da imagem, considerando os elementos identificados nos níveis anteriores)</i>

**Fonte:** Adaptado de Panofsky (2004)

Mesmo sendo uma metodologia relativamente simples, é essencial compreendê-la já que, como dito, foi a base de estudos posteriores sobre as formas de analisar e indexar imagens, dentre os quais analisaremos aqui o de Manini (2002) e o de Rodrigues (2007; 2011). Lancaster (2004), referindo-se a este modelo proposto por Panofsky, cita uma pesquisa realizada por Enser, na qual constatou que uma imagem, ao ser indexada livremente, teria termos inseridos em todos os três níveis de análise. Segundo Lancaster, Enser reuniu um grupo de 18 pessoas de antecedentes variados, e solicitou que os participantes atribuíssem termos às imagens que lhes fossem apresentadas. Lancaster ainda cita um exemplo de como a quantidade de termos atribuídos a uma mesma imagem pode ser absurdo: na pesquisa, uma mesma imagem da torre Eiffel recebeu dos 18 voluntários o total de 101 termos diferentes de indexação.

Para demonstrar a usabilidade da metodologia proposta por Panofsky, optamos por utilizar uma imagem que representasse o mesmo objeto utilizado na pesquisa mencionada por Lancaster, visando obter um contraponto entre os resultados descritos pelo autor numa indexação livre, e a abrangência da metodologia de Panofsky. Dessa forma, apresentamos a seguir uma imagem da Torre Eiffel e, em seguida, os resultados da análise realizada através dos níveis de análise anteriormente citados:

**Figura 6** – Torre Eiffel



**Fonte:** Ponto de Vista (2011?).

Vale ressaltar que, para a análise, foram desconsiderados os contextos nos quais a imagem foi encontrada, bem como os textos associados a esta. Dessa forma, a análise foi realizada considerando apenas a imagem, o que ela *apresenta* e o que ela *representa*. Aplicando a metodologia proposta por Panofsky, poderíamos descrever a imagem do seguinte modo:

**Quadro 2** – Aplicação da metodologia de Panofsky (2004)

<b>Pré-iconográfico</b>	<b>Iconográfico</b>	<b>Iconológico</b>
Torre;  Rio;	Torre Eiffel;  Rio Sena;  Paris;	Férias;  Romance;  Liberdade;

**Fonte:** o autor

É possível deduzir que no nível iconológico um parisiense, que convive com a Torre Eiffel todos os dias, talvez não atribuisse os mesmos termos, já que as ideias transpostas aqui indicam uma distância geográfica do local onde se localiza a torre. A atribuição de termos nesse nível é, como se vê, praticamente infinita, pois vai depender necessariamente do conhecimento empírico daquele que indexa. Essa conclusão nos remete aos resultados da pesquisa de Enser descritas por Panofsky, levando a crer que, caso o número de voluntários fosse maior, o número de termos atribuídos à imagem possivelmente aumentaria.

Percebendo as dimensões alcançadas pela metodologia de Panofsky, podemos analisar as metodologias propostas por Manini (2002) e Rodrigues (2007; 2011), autores nacionais que apresentam propostas de análise imagética, especificamente fotografias, sendo seus estudos recorrentes na literatura científica acerca do tema. A seguir, trabalharemos a proposta de Rodrigues.

#### **4.2 Ricardo Crisafulli Rodrigues e o conceito de Tematização**

Rodrigues (2007; 2011), do mesmo modo que Manini (2002), busca por uma metodologia que atenda especificamente as necessidades relativas à indexação de imagens

fotográficas, e para tal, ele recorre a conceitos que considera importantes numa fotografia. Na sua proposta, Rodrigues apresenta e explora o conceito de *tematização*, e estabelece que, numa imagem, podem ser identificados também os seus sentidos denotativos e conotativos. Para entender a tematização, é importante compreender primeiramente os sentidos denotativos e conotativos de uma imagem

O sentido denotativo de uma imagem, segundo o autor, refere-se ao DE que trata a imagem, e é responsável pela descrição do referente tal qual ele se apresenta, fundamentando-se claramente em Shatford (1994) e Kossoy (2002) para desenvolver o conceito. O sentido conotativo, por sua vez, refere-se aos elementos abstratos identificados, trabalhando com SOBRE o que a imagem trata. No sentido conotativo da imagem, percebemos mais uma vez a problemática identificada no nível iconológico de Panofsky no que se refere à infinidade de termos possíveis numa análise, uma vez que, como o próprio Rodrigues (2011, p. 107) exemplifica, “uma foto pode, por exemplo, ser DE uma criança chorando e ser SOBRE crianças famintas, crianças abandonadas, doenças infantis, medo, tristeza e tantas outras interpretações feitas por aqueles que veem a foto”. O autor ainda defende a ideia de dois sentidos conotativos: um concreto e um abstrato. No sentido conotativo concreto, serão consideradas aquelas interpretações fundamentadas nos elementos denotativos apresentados, exigindo identificações dos objetos mostrados, algo que se aproxima ao nível iconográfico proposto por Panofsky. Já no sentido conotativo abstrato, estão inseridas aquelas interpretações relacionadas às sensações transmitidas pela imagem, o que mais uma vez se aproxima de Panofsky através do seu nível iconológico.

É se baseando nesses conceitos que Rodrigues (2011, p. 112) propõe a tematização da imagem, onde o observador irá “[...] contextualizar *a priori* seus sentidos conotativos permitindo o seu uso em diferentes assuntos e matérias, para diferentes interpretações e finalidades, direcionando e delimitando a abrangência de seu discurso temático”.

Dessa forma, a tematização está relacionada a uma interpretação em que ambos os sentidos denotativo e conotativo vão ser explorados, muito embora o resultado de uma tematização esteja inserida em seu sentido conotativo. Assim, existe uma intenção clara de delimitar até que ponto é possível se fundamentar em interpretações para atribuir termos a uma imagem, limitando, dessa maneira, a quantidade de termos adequados possíveis. Rodrigues (2007, p. 68) exemplifica como a tematização seria possível:

a tematização de uma imagem não deve ser confundida com a indexação ou classificação dessa imagem. Uma foto de uma criança chorando sozinha numa praia, por exemplo, pode ser indexada por CRIANÇA, CHORO, PRAIA, MAR etc. Todavia essa foto pode ser contextualizada (tematizada) para ilustrar matérias de diferentes conteúdos temáticos como, por exemplo, CRIANÇAS ABANDONADAS, FOME, CRIANÇAS MANHOSAS, ACIDENTES INFANTIS etc. Qualquer que seja a tematização os termos de indexação serão sempre os mesmos. Na base de dados, sob a expressão tematizada CRIANÇAS ABANDONADAS poderão vir centenas de termos que indexam outras fotos de assuntos os mais diversos, mas que podem ilustrar o tema CRIANÇAS ABANDONADAS como, por exemplo, ORFANATOS, MENDIGOS, FLANELINHAS etc.

Existe aí uma quase imperceptível diferença entre os conceitos de indexação e tematização. Na indexação, sob esta ótica, descrevemos basicamente aquilo que vemos e identificamos numa imagem. Porém, a indexação não vai referir-se exclusivamente aos elementos denotativos ilustrados. No exemplo dado pelo próprio autor, percebe-se que ele considera o termo CHORO na sua indexação. O ‘choro’, no entanto, não pode ser considerado um objeto, mas uma condição de um dos referentes, no caso, a criança.

Ao tematizar a mesma imagem, remetemos os elementos mostrados a um contexto que corresponde aos elementos denotativos apresentados, mas que não necessariamente está representado. O termo TRISTEZA, por exemplo, poderia ser utilizado para conceituar a imagem descrita pelo autor, mas não representaria uma *tematização*, e sim uma interpretação feita através de um sentido conotativo identificado na imagem. Esta interpretação é exclusivamente pessoal, já que ilustra um sentimento que pode não representar o mesmo para outro receptor. Mas, considerando o mesmo receptor, se a imagem representasse um adulto chorando nas mesmas circunstâncias da criança, o sentimento transposto provavelmente seria o mesmo: tristeza. Por outro lado, esta nova e hipotética imagem jamais poderia corresponder à temática CRIANÇAS ABANDONADAS. Percebe-se, assim, que apenas a mudança de um elemento foi suficiente para distorcer completamente a temática da imagem. E é esta a grande diferença na tematização: os sentidos conotativos devem *necessariamente* corresponder ao seu sentido denotativo.

Embora tenha como foco os aspectos subjetivos de uma imagem, o autor não descarta outros de seus elementos mais palpáveis, mas ainda sim importantes. Rodrigues (2007, p.75) afirma que “a maneira de analisar uma imagem é concebida de formas distintas por vários autores [...] Há, porém, um senso comum que nomeia alguns aspectos que podem interferir diretamente no significado de uma imagem e que, por isso, precisam ser identificados”.

Assim, ele estabelece que, além da tematização, é necessário identificar outras características relevantes, fundamentando a sua metodologia nos seguintes pontos:

- *descrição física*, que corresponderia ao “formato e tamanho da imagem fotográfica, tipo de suporte, transformações ocorridas a partir do original etc.” (p.75);
- *composição*, que seria, entre outros, “tipo de luz, cores, nível de nitidez dos assuntos, ponto de vista do fotógrafo, profundidade de campo e hierarquia das figuras, enquadramento etc.” (p.75);
- *contexto arquivístico*, ou os locais e fatos, históricos ou não, correspondentes àquela fotografia;
- *sentidos denotativos e conotativos*, que, como já foi visto, correspondem ao que imagem mostra e ao que ela representa, respectivamente;

Da mesma forma que Panofsky, podemos transpor a metodologia de Rodrigues para uma tabela, visando uma melhor visualização. Dessa forma teremos:

**Quadro 3** – Proposta de metodologia para representação de imagens fotográficas

<b>DESCRIÇÃO FÍSICA</b>	<b>COMPOSIÇÃO</b>	<b>CONTEXTO ARQUIVÍSTICO</b>
<b>SENTIDO DENOTATIVO</b>	<b>SENTIDOS CONOTATIVOS</b>	<b>TEMATIZAÇÃO</b>

**Fonte:** adaptado de Rodrigues (2007, p.75)

Apesar de destacar outros aspectos, Rodrigues desenvolve seu estudo prioritariamente em torno dos três últimos (sentido denotativo, sentidos conotativos e tematização), considerando os três primeiros (descrição física, composição e contexto arquivístico) unicamente por perceber sua importância através das análises de outros estudiosos. Nota-se, desse modo, que, para Rodrigues, a análise da imagem pode ser realizada mesmo que o indexador não tenha acesso às informações técnica precedentes.

Para demonstrar a sua aplicabilidade, utilizaremos uma representação da obra “Futebol”, de Cândido Portinari, para percebermos as peculiaridades que a metodologia pode apresentar na análise de imagens fora do contexto fotográfico. Na imagem é possível identificar crianças jogando futebol, enquanto animais caminham pelas proximidades numa comunidade aparentemente simples.

**Figura 7** – Futebol



**Fonte:** Portinari (1932).

Utilizando a metodologia de Rodrigues (2007; 2011), obtemos os seguintes resultados:

**Quadro 4** – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011)

<b>DESCRIÇÃO FÍSICA</b>	<b>COMPOSIÇÃO</b>	<b>CONTEXTO ARQUIVÍSTICO</b>
97 x 130 cm	Grande plano geral	--
<b>SENTIDO DENOTATIVO</b>	<b>SENTIDOS CONOTATIVOS</b>	<b>TEMATIZAÇÃO</b>
Crianças; Animais; Cemitério; Bola	Diversão; Alegria	Entretenimento; Cultura brasileira

**Fonte:** o autor

Através da metodologia de Rodrigues atribuímos dez termos a esta imagem, que abrangem desde a sua descrição, com as medidas da obra original, até a sua tematização. Como não foi possível identificar o local retratado na imagem, tornou-se impossível preencher o Contexto Arquivístico da tabela, visto que na proposta de Rodrigues (2007; 2011) esse campo visa determinar a localidade exata que está sendo retratada. Devemos ainda considerar que o local retratado pode ser meramente a representação da imaginação do pintor, o que, de fato, impossibilita esse preenchimento de acordo com as orientações da proposta do autor. No entanto, percebemos que a metodologia pode apresentar resultados satisfatórios para a análise, englobando elementos distintos. É importante salientar que a metodologia de Rodrigues (2007; 2011) originalmente direciona-se de modo enfático às fotografias, e que, apesar de se fundamentar em alguns dos atributos descritos por Shatford (que se preocupa na análise de imagens num sentido mais amplo), se tentarmos imaginar a sua aplicabilidade em uma pintura abstrata, possivelmente serão encontrados problemas para identificar alguns destes elementos.

Como já mencionado anteriormente, a autora Manini (2002), assim como Rodrigues (2007; 2011), também foca-se na análise de fotografias em sua proposta metodológica. No entanto, ao analisarmos a sua proposta, perceberemos diferenças com a metodologia proposta

por Rodrigues (2007; 2011). Dessa forma, analisaremos a seguir a metodologia proposta por Manini.

### 4.3 Miriam Paula Manini e a ênfase no referente

Os autores que propuseram metodologias para indexação de imagens, o fizeram por sentir a necessidade de um modelo padrão que oriente a análise. Manini (2001, p. 1), seguindo a mesma tendência destes, propõe em seu artigo *Análise Documentária de Imagens* o que, em suas próprias palavras, seria “[...] uma metodologia de análise documentária de imagens que se enquadre nas definições e conceitos já tradicionalmente reconhecidos”. Sua proposta, entretanto, enfatiza o referente da imagem de modo bastante peculiar.

Rodrigues (2007, p.71), como já mencionado anteriormente, aponta para a existência de duas realidades no mundo da representação imagética: a primeira corresponde ao próprio referente; a segunda diz respeito à imagem propriamente dita, como “[...] resultado do registro da primeira realidade.” O indexador, portanto, vai representar uma informação existente nesta segunda realidade, já que a primeira, o referente, provavelmente não mais estará acessível para análise. No ambiente fotográfico, o documento imagético vai se apresentar como o fruto da captura e registro do referente, reproduzido num outro suporte, enquanto uma pintura pode ter como referente uma imagem mental puramente abstrata. Mas ainda assim, mesmo uma fotografia ou até mesmo uma tela em branco pode representar algo além do que está visível, utilizando-se o autor de artifícios técnicos ou não. Logo, o referente será identificado numa imagem, mas consistirá em apenas um de seus elementos. Outros contextos deverão ser considerados e analisados.

Para Manini (2001, p.2, grifo nosso), “[...] o objetivo do profissional da informação deve ser analisar *exclusivamente* a imagem e seu referente”. No entanto, considerando o nível de subjetividade existente numa imagem, é impossível para o profissional da informação dedicar-se unicamente ao seu referente. A autora ainda afirma que ao profissional da informação não cabe o contexto histórico de uma imagem. Porém, ao indexador caberá, acima de tudo, conhecer a necessidade do usuário a que se propõe atender e, dessa forma o contexto histórico pode, sim, vir a ser essencial no momento da análise. A força do referente é, como diz a autora, grande e incontestável. Manini (2001, p. 2) defende que “[...] só falta mesmo dizer que a fotografia é o referente, ou vice-versa”, considerando que o principal objetivo dos

estudiosos é indicar um modelo analítico padrão, mas não necessariamente simplista, pois é preciso sempre considerar o alto grau de complexidade existente nesta atividade.

É dessa forma que, em 2002, a autora parece rever alguns destes conceitos, e em sua tese de doutorado propõe um modelo para indexação de imagens fotográficas. Manini, em sua proposta, passa a considerar os elementos subjetivos da imagem, tal qual diversos outros autores o fizeram. É importante destacar isso, pois enfatizamos o fato de que é provavelmente impossível ao indexador descartar qualquer subjetividade detectada em uma análise, a não ser que essa subjetividade não interesse ao usuário a que se está atendendo.

Em seu trabalho, encontraremos uma nítida fundamentação em Shatford, quando a autora estabelece os atributos de uma imagem. Em Shatford veremos a noção de que uma imagem vai tratar **genericamente de** algo, **especificamente de** algo, e **sobre** algo. Vale ressaltar aqui que é possível fazer uma aproximação teórica desses três aspectos com os níveis pré-iconográfico, iconográfico e iconológico propostos por Panofsky, visto que as intenções dos autores são aparentemente as mesmas. Shatford, no entanto, considera que estas abordagens podem ser feitas sobre certas facetas identificadas numa imagem, a saber: tempo, espaço, atividade ou eventos e objetos.

Manini, da mesma forma que Shatford, considera as quatro facetas (apresentadas como: quem/o que, onde, quando e como) e as abordagens genéricas, específicas e sobre o que está sendo apresentado. No entanto, Manini (2002, p. 87) vai agregar a estes aspectos o conceito de Dimensão Expressiva, “[...] algo ligado à forma da imagem, que se encontra em justaposição ao seu conteúdo intelectual”. A autora defende que o que vai determinar a escolha de uma determinada imagem por parte do usuário não se refere apenas ao que a imagem mostra, mas também ao modo como a imagem apresenta o seu referente. É importante destacar que esse conceito já tinha sido anteriormente abordado por Smit (1996), que o chamava de Expressão Fotográfica. Com a Dimensão Expressiva de Manini, no entanto, esse conceito retira a fotografia como elemento essencial para a sua existência, o que amplia a sua abordagem. Vale salientar também que Manini (2002) não estabelece os termos autorizados nesse campo, o que nos permite concluir que com a Dimensão Expressiva a autora se refere aos planos e enquadramentos utilizados no universo fotográfico, onde, com base em Freeman (2012), destacamos alguns exemplos, a saber: Plano Geral, Primeiro Plano, *Close-up*, dentre outros.

Manini ainda aborda em seu estudo a questão do *Studium* e do *Punctum*<sup>12</sup>, onde o primeiro refere-se a tudo aquilo que se pode conhecer de uma imagem, seja através dos elementos mostrados ou por fontes de informações externas, enquanto o segundo trata daquele aspecto particular que vai despertar uma atenção especial a um observador, mas que raramente será percebido da mesma forma por outro. Trata-se de um detalhe presente na imagem, que poderá transformar totalmente a percepção do observador sobre o todo apresentado, devido ao seu aspecto marcante e, acima de tudo, idiossincrático. Não é possível prever a existência do *Punctum*, mas ao percebê-lo, o indexador deve ter cuidado ao considerá-lo em uma análise.

De forma geral, Manini (2002) considera importante destacar os seguintes aspectos numa análise:

- O *referente*, suas características e a forma como se apresenta;
- A *ação* ou a *situação* representada na fotografia;
- A *temática* abordada na imagem ou o que ela *transmite*;
- A *forma de apresentação* da imagem em seu suporte físico, ou a sua *Dimensão Expressiva*.

A autora não trabalha de forma aprofundada as questões relacionadas ao SOBRE, apenas admitindo a sua importância e considerando esse elemento na análise. Manini (2002) preocupa-se mais em se aprofundar nos aspectos objetivos da imagem, embora entendendo que a subjetividade de uma imagem deve ser considerada na análise. Em sua tese, Manini apresenta a sua proposta metodológica através do quadro a seguir:

---

<sup>12</sup> Conceito trabalhado por Roland Barthes (1984).

**Quadro 5** - Proposta de metodologia para indexação de imagens

	CONTEÚDO INFORMACIONAL		DIMENSÃO EXPRESSIVA
	DE	SOBRE	
CATEGORIA	Genérico	Específico	
Quem/O Que			
Onde			
Quando			
Como			

Fonte: Manini (2002, p. 105)

Diferentemente de Shatford, Manini (2002) prefere desconsiderar o SOBRE cada uma das facetas propostas, o que reforça a sua preocupação com os aspectos objetivos, e em alguma medida mensuráveis, de uma imagem. Essa característica torna a sua metodologia e aquela proposta por Rodrigues (2007; 2011) bem peculiares, pois enquanto uma enfatiza os elementos subjetivos de uma imagem, a outra evidencia os seus aspectos objetivos. E em ambas, percebemos as influências daquela metodologia proposta por Panofsky.

Da mesma forma que aplicamos a metodologia de Rodrigues (2007; 2011), analisaremos uma representação de uma obra de Portinari utilizando a proposta metodológica de Manini (2002), objetivando perceber o modo como ela vai apresentar seus resultados. Desse modo, a análise vai nos permitir uma primeira observação de como ela se comportará no *corpus* da presente pesquisa. Para o exemplo, utilizaremos uma representação da obra “Padre Anchieta” (Figura 8).

**Figura 8** – Padre Anchieta



**Fonte:** Portinari (1954)

Utilizando a metodologia de Manini (2002), obteremos os resultados apresentados no quadro a seguir:

Quadro 6 – Aplicação da metodologia de Manini (2002)

	CONTEÚDO INFORMACIONAL		DIMENSÃO EXPRESSIVA <sup>13</sup>
	DE	SOBRE	
CATEGORIA	Genérico	Específico	Serenidade; Tranquilidade;  Plano geral
Quem/O Que	Homem	Padre Anchieta	
Onde	Praia	--	
Quando	--	--	
Como	Em pé	Apoiado em uma vara; Olhando para baixo	

Fonte: o autor

A tabela pôde ser preenchida quase em sua totalidade, e diversos termos puderam ser retirados através desta análise. O termo PLANO GERAL, adotado na Dimensão Expressiva, refere-se ao enquadramento com que o personagem retratado se apresenta, onde podemos identificar parte do ambiente em que se encontra, e ao mesmo tem uma ênfase no personagem na figura humana. Como demonstrado anteriormente, não apenas os elementos apresentados podem ser importantes para o usuário, mas também o modo como os elementos são apresentados. Ao mesmo tempo, observamos que o termo HOMEM pode proporcionar um índice de precisão abaixo do esperado, já que é um termo suficientemente genérico e que poderia vir a desviar o foco da pesquisa para *Antropologia*, por exemplo.

Observando estas metodologias, podemos destacar alguns aspectos sobre a análise de imagens. Parece que um deles está torna dos sentidos omissos na imagem, e que embora seja consenso que as características técnicas da imagem devam ser consideradas na sua análise, nem todas as imagens trarão consigo tais informações e, portanto, não será possível identificar

<sup>13</sup> Para a identificação da Dimensão Expressiva das imagens analisadas na presente pesquisa, foram consideradas apenas os elementos identificáveis na reprodução eletrônica das imagens, visto que as obras foram consultadas através do catálogo eletrônico do MASP, como será visto mais a frente neste trabalho.

e considerar tais características em todas elas. No entanto, Manini demonstra que ainda assim é possível dar uma atenção especial aos elementos objetivos de uma imagem, e muito embora seu método não descarte os aspectos subjetivos de uma imagem, ela não chega a desconsiderá-los.

Em suma, observamos que a metodologia de Panofsky (1979), admite aparentemente poucos elementos, porém são considerados complexos no momento da análise e que naturalmente vieram a ser incrementados pelos estudiosos subsequentes.

Já Rodrigues (2007; 2011) considera os elementos técnicos que podem acompanhar uma imagem, porém foca-se prioritariamente em seus sentidos implícitos. O grande diferencial desta metodologia é que o autor admite duas formas de atribuir significados intrínsecos, tanto por parte dos sentidos conotativos quanto pela sua tematização. Entender que (adotando o exemplo utilizado para aplicar a sua proposta) os termos DIVERSÃO e CULTURA BRASILEIRA, apesar de referirem-se a uma análise claramente conotativa, possuem diferenças que podem remeter a interesses completamente distantes, mostra que o autor entende o elemento subjetivo como sendo essencial para a sua conceituação.

Manini (2002), por sua vez, introduz um grande e completo estudo em torno do referente da fotografia, que, segundo a própria autora, é a chave de sua análise. Entretanto os aspectos considerados por Manini em torno do referente acabam por ofuscar a importância da subjetividade imagética, e tornam a análise excessivamente focada nos elementos denotativos e técnicos. Apesar de acrescentar posteriormente a coluna SOBRE em sua metodologia, entendendo que naturalmente não é possível analisar uma fotografia considerando exclusivamente o que está sendo apresentado, a discussão em torno deste elemento não é desenvolvido pela autora, e os significados que podem ser atribuídos pelo indexador podem ficar vagos.

No entanto, por mais que a autora trabalhe com o foco das imagens fotográficas, a intenção de Manini é, em alguma medida, elaborar uma metodologia que atenda a qualquer tipo de imagem, desde pinturas a fotografias. É nesse sentido que Maimone e Gracioso (2007) utilizam sua metodologia para indexar obras de Salvador Dali, com o intuito de avaliar a sua eficácia. A justificativa das autoras para utilizar o estudo de Manini é exatamente pelo mesmo fator percebido aqui: ela abarca muitos dos elementos que podem ser percebidos e parece ser a mais completa dentre as metodologias escolhidas para análise.

Assim como Maimone e Gracioso (2007), percebemos que existe a possibilidade de trabalhar a tanto a metodologia Manini (2002) como a de Rodrigues (2007; 2011) em obras de arte, visto que ambos os autores se fundamentam prioritariamente nos pressupostos teóricos apresentados por Shatford (1986), os quais a autora afirma serem atributos inerentes a qualquer tipo de imagem. Do mesmo modo, ao transformar a Expressão Fotográfica de Smit (1996) em Dimensão Expressiva, a autora implicitamente admite que este conceito não está necessariamente atrelado às imagens fotográficas, podendo ser aplicado também em obras de arte. É dessa forma que adotaremos para a presente pesquisa as metodologias propostas por Manini (2002) e Rodrigues (2007; 2011), com base em todo o arcabouço teórico utilizado pelos autores.

## 5 MÉTODO

Através desta pesquisa, buscamos aprofundar o estudo sobre as modalidades de indexação imagética, visando observar a aplicabilidade de métodos desenvolvidos para fins fotográficos em outras manifestações da imagem. Para tal, desenvolvemos o que Gil (2009, p.27) define como uma pesquisa exploratória, descrita por ele como aquela que visa proporcionar visão geral, de tipo aproximativo, acerca de determinado fato. Este tipo de pesquisa é realizado especialmente quando o tema escolhido é pouco explorado e torna-se difícil sobre ele formular hipóteses precisas e operacionalizáveis, o que corresponde com a proposta do presente trabalho, visto que a análise de obras de arte não é um tema amplamente discutido no âmbito da organização do conhecimento. Realizaremos, nesta pesquisa, uma observação sistemática, que segundo Lakatos e Marconi (2010, p. 176), consiste num método utilizado em “[...] condições controladas, para responder a propósitos pré-estabelecidos”. As autoras estabelecem que vários instrumentos podem ser utilizados nesse método, e no nosso caso os instrumentos utilizados serão as propostas elaboradas por Manini (2002) e Rodrigues (2007; 2011) para realizar a análise documental. Visando permitir a viabilidade da pesquisa, delimitamos o estudo para as obras de arte, admitindo que existe uma demanda de uso considerável para este tipo de documento imagético, que pode ser observada principalmente nos museus e galerias de arte.

### 5.1 *Corpus* da pesquisa: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)

De acordo com seu *site* oficial, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, popularmente conhecido como MASP, tem como objetivo o incentivo, divulgação e amparo das artes de um modo geral e, especialmente as artes visuais, preocupando-se com o desenvolvimento cultural do povo brasileiro.

O MASP foi idealizado pelo empresário e jornalista Assis Chateaubriand, e pelo também jornalista Pietro Maria Bardi, italiano que se destacou ainda como crítico de arte. O museu, fundado em 1947, foi inicialmente instalado no prédio dos Diários Associados, edifício de propriedade de Chateaubriand que também sediava outros de seus negócios. O MASP foi transferido para o seu endereço atual na Av. Paulista em 1968, em um edifício com 11.000 metros<sup>2</sup>, tombado em 1982 pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico,

Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado e em 2003 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

O acervo do MASP é tombado pelo IPHAN desde 1969, e possuindo atualmente, segundo as informações disponibilizadas na sua página oficial, cerca de 8.000 peças, que incluem coleções de esculturas, pinturas, gravuras, fotografias, desenhos, tapeçaria, dentre outros, possuindo um catálogo *online* que pode ser acessado a qualquer momento, não havendo nenhum tipo de restrição que dificulte ou mesmo impeça o acesso às obras.

O MASP disponibiliza em seu *site* oficial (<http://masp.art.br/>) todas as informações relativas à instituição, o que inclui a sua história, a localização do edifício que abriga atualmente o museu e eventos. Na página também encontramos a aba ‘acervo’, através da qual o museu permite o acesso às obras através de imagens digitalizadas. Nessa área, o *site* permite 4 formas de consulta: por título, por autor, por categoria (arte brasileira, italiana, francesa, dentre outros) e por tipo (o que inclui, por exemplo, pinturas, fotografias e esculturas), destacando o fato de que não é possível combinar as consultas visando obter um maior refinamento. Logo, se o usuário resolve realizar a sua pesquisa através do campo ‘título’, não será possível determinar que só sejam recuperadas esculturas com o título pesquisado, por exemplo, através de uma combinação dos campos ‘título’ e ‘tipo’.

Os resultados são apresentados em forma de lista, com a miniatura da imagem recuperada, bem como seu título e autor. Cada resultado é acompanhado de um *link* intitulado ‘Saiba mais’, que leva a uma página onde são apresentados a imagem (em um tamanho maior) e os seus dados descritivos, o que inclui tipo, categoria, autor, dados biográficos, dimensões da imagem original, técnica utilizada, dentre outros. Esses fatores devem ser ressaltados, pois terão importância na coleta dos dados.

## **5.2 Procedimentos metodológicos**

Objetivando compreender melhor os mecanismos de análise, tratamento e recuperação da informação imagética e preservação da memória no campo da Ciência da Informação e da Organização do Conhecimento, este estudo tem como foco de pesquisa a análise das pinturas contidas no acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, popularmente conhecido como MASP, por possuir seu acervo disponibilizado em catálogo *online*, o que permite o rápido acesso às obras, independentemente da localização geográfica

do pesquisador. A coleção de Cândido Portinari foi escolhida devido à abrangência de sua obra, o que pode dar à pesquisa uma dimensão maior para servir de base a pesquisas futuras acerca do tema. Desta forma, a seleção da amostra é do tipo definido por Lakatos e Marconi (2010, p.45) como por conglomerados ou grupos. Segundo as autoras, “o nome conglomerados ou grupos deriva do fato de os conglomerados serem considerados grupos formados e/ou cadastrados da população”. Lakatos e Marconi (2010, p.46) complementam sua definição, ao afirmarem que:

A amostragem por conglomerados ou grupos é rápida, barata e eficiente, e a unidade de amostragem não é mais o indivíduo, mas um conjunto, facilmente encontrado e identificado, cujos elementos já estão ou podem ser rapidamente cadastrados.

Dessa forma, delimitamos o *corpus* da pesquisa para um ambiente que possui número significativo, tornando a pesquisa viável e ao mesmo tempo relevante para contribuir nos estudos relacionados à questão da análise de documentos imagéticos. Assim, o grupo será determinado pelas obras relacionadas mais adiante, que estão disponíveis no MASP, através da *internet*.

### **5.3 Coleta e análise dos dados**

A coleta dos dados foi realizada através da área ‘acervo’, através do endereço [http://masp.art.br/masp2010/acervo\\_sobre\\_o\\_acervo\\_do\\_masp.php](http://masp.art.br/masp2010/acervo_sobre_o_acervo_do_masp.php). Considerando o fato de que os campos disponíveis para a consulta não podem ser combinados no momento da pesquisa, optamos em fazer uma busca pelo termo CÂNDIDO PORTINARI através do campo ‘autor’. Dos resultados obtidos na pesquisa, foram considerados apenas aqueles classificados pelo museu como pinturas, descartando quaisquer outros tipos de materiais que possam ser recuperados, tais como esculturas, retratos, dentre outros. Dessa forma, foram recuperadas 18 obras, sendo que uma delas está classificada como retrato, o que descaracteriza o seu valor na presente pesquisa. Nesse sentido, foram coletadas 17 pinturas de Cândido Portinari, inseridas no acervo do MASP, como demonstrado no quadro 6.

**Figura 9** – Área de consulta ao acervo do MASP

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND

Newsletter | Mapa do Site | Fale Conosco

Twitter Facebook MASP

## ACERVO | A Coleção do MASP

- | A | +

A coleção do MASP

O MASP pelo mundo – Intercâmbio

Conservação e Restauração

Pesquisar Acervo

Autor:

 OK

Título:

 OK

Categoria da obra:

Escolha a categoria

Tipo de obra:

Escolha o tipo

Pesquisar autor por ordem alfabética

A	B	C	D	E	F	G	H	I
J	K	L	M	N	O	P	Q	R
S	T	U	V	W	X	Y	Z	

Imagem da Galeria Georges Wildenstein, no 2º andar do MASP

O MASP é considerado hoje o mais importante museu de arte do Hemisfério Sul, por possuir o mais rico e abrangente acervo. São cerca de 8.000 peças, em sua grande maioria de arte ocidental, desde o século IV a.C. aos dias de hoje.

São destaques da Coleção do MASP as obras de Rafael, Bellini, Andrea Mantegna e Ticiano, na Escola Italiana.

Os retratos das filhas de Luiz XV, pintados por Nattier, as Alegorias das Quatro Estações de Delacroix e as pinturas de Renoir, Monet, Manet, Cézanne, Toulouse-Lautrec e também as de Van Gogh, Gauguin e Modigliani registram a importância da arte produzida na França, presentes na Coleção.

O MASP também possui a coleção completa de 73 esculturas de Edgar Degas, além de 3 pinturas do artista. A Arte Espanhola está representada por El Greco, Goya, Velázquez, e a Arte Inglesa por Gainsborough, Reynolds, Constable e Turner, entre outros. Dentre os flamengos, citamos Rembrandt, Frans Hals, Cranach e Memling e o tríptico de autoria de Jan Van Dornicke.

**MASP** ACERVO EXPOSIÇÕES SOBRE O MASP VISITE O MUSEU by:

**Fonte:** Museu de Arte de São Paulo (2009)

Os dados coletados foram submetidos à análise através da metodologia proposta por Manini (2002) e Rodrigues (2007; 2011), conforme quadros 7 e 8, respectivamente, considerando que, embora tenham como objetivo a análise de imagens fotográficas, os métodos utilizam como aporte teórico conceitos aplicáveis aparentemente a outras manifestações da imagem enquanto documento.

**Quadro 7** – Pinturas de Cândido Portinari coletadas no acervo do MASP.

1) O Lavrador de Café	10) O Pranto de Jeremias
2) O Senhor Queiroz Lima	11) O Sacrifício de Abraão
3) Retrato de Ináh Prudente de Moraes	12) O Massacre dos Inocentes
4) A Senhora Aimée	13) As Trombetas de Jericó
5) Busto do Poeta Felipe Daudt d'Oliveira	14) A Justiça de Salomão
6) Criança Morta	15) O Último Baluarte – A Ira das Mães
7) Enterro na Rede	16) São Francisco
8) Retirantes	17) Jó
9) A Ressureição de Lázaro	--

**Fonte:** Museu de Arte de São Paulo (2009)

**Quadro 8** - Proposta de metodologia para indexação de imagens

	CONTEÚDO INFORMACIONAL		DIMENSÃO EXPRESSIVA
	DE	SOBRE	
CATEGORIA	Genérico	Específico	
Quem/O Que			
Onde			
Quando			
Como			

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

**Quadro 9** – Proposta de metodologia para representação de imagens fotográficas

<b>DESCRIÇÃO FÍSICA</b>	<b>COMPOSIÇÃO</b>	<b>CONTEXTO ARQUIVÍSTICO</b>
<b>SENTIDO DENOTATIVO</b>	<b>SENTIDOS CONOTATIVOS</b>	<b>TEMATIZAÇÃO</b>

**Fonte:** Adaptado de Rodrigues (2007; 2011)

Dessa forma, será utilizada a tabela elaborada por Manini (2002) em sua proposta metodológica, visando obter, através do preenchimento de seus campos, os subsídios necessários à análise, e da mesma maneira com Rodrigues (2007; 2011). Após o processo, utilizaremos um quadro comparativo a fim de que possamos ter um panorama mais preciso dos resultados das análises. Assim, contabilizaremos quantos e quais dos campos propostos pelos autores em suas metodologias que puderam ser preenchidos com sucesso, além de percebermos a existência de possíveis padrões durante a análise.

**Quadro 10** – quadro comparativo entre as metodologias de Manini (2002) e Rodrigues (2007; 2011)

<b>Título da obra:</b>			
<b>Metodologia de Manini (2002)</b>		<b>Metodologia de Rodrigues (2007; 2011)</b>	
<b>Quem/O que (Genérico)</b>		<b>Descrição Física</b>	
<b>Quem/O que (Específico)</b>		<b>Composição</b>	
<b>Onde (Genérico)</b>		<b>Contexto Arquivístico</b>	
<b>Onde (Específico)</b>		<b>Sentido Denotativo</b>	
<b>Quando (Genérico)</b>		<b>Sentidos Conotativos</b>	
<b>Quando (Específico)</b>		<b>Tematização</b>	
<b>Como (Genérico)</b>		--	
<b>Como (Específico)</b>		--	
<b>Sobre</b>		--	
<b>Dimensão Expressiva</b>		--	
<b>Total de termos obtidos</b>		<b>Total de termos obtidos</b>	
<b>Total de campos preenchidos</b>		<b>Total de campos preenchidos</b>	
<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>		<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	
<b>Termos equivalentes:</b>			
<b>Total de termos distintos:</b>			

A partir disso, poderemos ter um olhar preciso sobre os aspectos que podem ser descritos por cada uma das metodologias, e perceber em que medida os métodos podem ser considerados adequados para análise de obras de arte.

## 6 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Nesta seção são apresentadas as análises das imagens utilizadas na pesquisa, bem como a comparação dos termos obtidos através das duas metodologias, caracterizando uma abordagem qualitativa e indutiva. Os termos obtidos a partir das duas metodologias foram comparados entre si, no intuito de observar suas convergências e diferenças, a fim de obter um panorama melhor definido. Logo em seguida, fez-se uma análise para identificar eventuais problemas nesse processo de transposição de metodologias desenvolvidas originalmente dentro de um contexto fotográfico para a análise de pinturas, tendo como base a literatura apresentada na pesquisa.

### 6.1 Análise da obra “O Lavrador de Café”

**Quadro 11** – Aplicação da metodologia de Manini (2002)

	CONTEÚDO INFORMACIONAL		DIMENSÃO EXPRESSIVA
	DE	SOBRE	
CATEGORIA	Genérico	Específico	Trabalho braçal; Agricultura  Plano médio
Quem/O Que	Homem negro	Trabalhador rural	
Onde	Campo aberto	Plantação de café	
Quando	Dia	--	
Como	Parado		

Quadro 12 – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011)

<b>DESCRIÇÃO FÍSICA</b>	<b>COMPOSIÇÃO</b>	<b>CONTEXTO ARQUIVÍSTICO</b>
100 x 81 cm	Plano médio	--
<b>SENTIDO DENOTATIVO</b>	<b>SENTIDOS CONOTATIVOS</b>	<b>TEMATIZAÇÃO</b>
Homem negro; Plantação de café	Trabalho braçal	Agricultura; Cultivo de café

## 6.2 Análise da obra “O Senhor Queiroz Lima”

Quadro 13 – Aplicação da metodologia de Manini (2002)

<b>CATEGORIA</b>	<b>CONTEÚDO INFORMACIONAL</b>		<b>DIMENSÃO EXPRESSIVA</b>
	<b>DE</b>	<b>SOBRE</b>	
<b>Quem/O Que</b>	Genérico Homem idoso	Específico Queiroz Lima	Imponência; Autoridade  <i>Close-up</i>
<b>Onde</b>	--	--	
<b>Quando</b>	--	--	
<b>Como</b>	Parado	--	

**Quadro 14** – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011)

<b>DESCRIÇÃO FÍSICA</b>	<b>COMPOSIÇÃO</b>	<b>CONTEXTO ARQUIVÍSTICO</b>
46 x 38 cm	<i>Close-up</i> ; Vermelho	--
<b>SENTIDO DENOTATIVO</b>	<b>SENTIDOS CONOTATIVOS</b>	<b>TEMATIZAÇÃO</b>
Homem idoso	Imponência; Autoridade	--

### 6.3 Análise da obra “Retrato de Ináh Prudente de Moraes”

**Quadro 15** – Aplicação da metodologia de Manini (2002)

	<b>CONTEÚDO INFORMACIONAL</b>		<b>DIMENSÃO EXPRESSIVA</b>
	<b>DE</b>	<b>SOBRE</b>	
<b>CATEGORIA</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	Imparcialidade Primeiro plano
<b>Quem/O Que</b>	Mulher de meia-idade	Ináh Prudente de Moraes	
<b>Onde</b>	--	--	
<b>Quando</b>	--	--	
<b>Como</b>	Parada	--	

**Quadro 16** – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011)

<b>DESCRIÇÃO FÍSICA</b>	<b>COMPOSIÇÃO</b>	<b>CONTEXTO ARQUIVÍSTICO</b>
73,5 x 60 cm	Primeiro plano	--
<b>SENTIDO DENOTATIVO</b>	<b>SENTIDOS CONOTATIVOS</b>	<b>TEMATIZAÇÃO</b>
Mulher de meia-idade	Imparcialidade	--

#### 6.4 Análise da obra “A Senhora Aimée”

**Quadro 17** – Aplicação da metodologia de Manini (2002)

	<b>CONTEÚDO INFORMACIONAL</b>		<b>DIMENSÃO EXPRESSIVA</b>
	<b>DE</b>	<b>SOBRE</b>	
<b>CATEGORIA</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	Autoridade <i>Close-up</i>
<b>Quem/O Que</b>	Mulher jovem	Aimée	
<b>Onde</b>	--	--	
<b>Quando</b>	--	--	
<b>Como</b>	Parada	--	

Quadro 18 – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011)

<b>DESCRIÇÃO FÍSICA</b>	<b>COMPOSIÇÃO</b>	<b>CONTEXTO ARQUIVÍSTICO</b>
73 x 60 cm	<i>Close-up</i>	--
<b>SENTIDO DENOTATIVO</b>	<b>SENTIDOS CONOTATIVOS</b>	<b>TEMATIZAÇÃO</b>
Mulher jovem	Autoridade	--

### 6.5 Análise da obra “Busto do Poeta Felipe Daudt d’Oliveira”

Quadro 19 – Aplicação da metodologia de Manini (2002)

	<b>CONTEÚDO INFORMACIONAL</b>		<b>DIMENSÃO EXPRESSIVA</b>
	<b>DE</b>	<b>SOBRE</b>	
<b>CATEGORIA</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	Serenidade <i>Close up</i>
<b>Quem/O Que</b>	Homem jovem	Felipe Daudt d’Oliveira	
<b>Onde</b>	--	--	
<b>Quando</b>	--	--	
<b>Como</b>	Parado	--	

**Quadro 20** – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011)

<b>DESCRIÇÃO FÍSICA</b>	<b>COMPOSIÇÃO</b>	<b>CONTEXTO ARQUIVÍSTICO</b>
74 x 59,5 cm	<i>Close-up</i> ; Azul	--
<b>SENTIDO DENOTATIVO</b>	<b>SENTIDOS CONOTATIVOS</b>	<b>TEMATIZAÇÃO</b>
Homem jovem	Serenidade	--

### 6.6 Análise da obra “Criança Morta”

**Quadro 21** – Aplicação da metodologia de Manini (2002)

<b>CATEGORIA</b>	<b>CONTEÚDO INFORMACIONAL</b>		<b>DIMENSÃO EXPRESSIVA</b>
	<b>DE</b>	<b>SOBRE</b>	
	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	
<b>Quem/O Que</b>	Homens; Mulheres; Crianças	--	Tristeza; Lamentação; Morte  Plano de conjunto
<b>Onde</b>	Campo aberto	--	
<b>Quando</b>	--	--	
<b>Como</b>	Parados	Chorando	

**Quadro 22** – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011)

<b>DESCRIÇÃO FÍSICA</b>	<b>COMPOSIÇÃO</b>	<b>CONTEXTO ARQUIVÍSTICO</b>
182 x 190 cm	Plano de conjunto	--
<b>SENTIDO DENOTATIVO</b>	<b>SENTIDOS CONOTATIVOS</b>	<b>TEMATIZAÇÃO</b>
Homens; Mulheres; Crianças	Tristeza; Lamentação; Morte	Pobreza; Miséria

### 6.7 Análise da obra “Enterro na Rede”

**Quadro 23** – Aplicação da metodologia de Manini (2002)

<b>CATEGORIA</b>	<b>CONTEÚDO INFORMACIONAL</b>		<b>DIMENSÃO EXPRESSIVA</b>
	<b>DE</b>	<b>SOBRE</b>	
<b>Quem/O Que</b>	Genérico Homens; Mulheres	Específico	Tristeza; Lamentação; Morte  Plano de conjunto
<b>Onde</b>	--	--	
<b>Quando</b>	--	--	
<b>Como</b>	--	Homens carregando um corpo; Mulheres ajoelhadas	

**Quadro 24** – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011)

<b>DESCRIÇÃO FÍSICA</b>	<b>COMPOSIÇÃO</b>	<b>CONTEXTO ARQUIVÍSTICO</b>
180 x 220 cm	Plano de conjunto	--
<b>SENTIDO DENOTATIVO</b>	<b>SENTIDOS CONOTATIVOS</b>	<b>TEMATIZAÇÃO</b>
Homens carregando um corpo; Mulheres ajoelhadas	Tristeza; Morte; Lamentação	Pobreza

### 6.8 Análise da obra “Retirantes”

**Quadro 25** – Aplicação da metodologia de Manini (2002)

<b>CATEGORIA</b>	<b>CONTEÚDO INFORMACIONAL</b>		<b>DIMENSÃO EXPRESSIVA</b>
	<b>DE</b>	<b>SOBRE</b>	
<b>Quem/O Que</b>	Genérico Homem jovem; Homem idoso; Mulheres; Crianças; Pássaros	Específico Retirantes	Pobreza; Miséria; Tristeza  Plano de conjunto
<b>Onde</b>	Campo aberto	--	
<b>Quando</b>	--	--	
<b>Como</b>	Caminhando	--	

Quadro 26 – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011)

<b>DESCRIÇÃO FÍSICA</b>	<b>COMPOSIÇÃO</b>	<b>CONTEXTO ARQUIVÍSTICO</b>
192 x 181 cm	Plano de conjunto	--
<b>SENTIDO DENOTATIVO</b>	<b>SENTIDOS CONOTATIVOS</b>	<b>TEMATIZAÇÃO</b>
Homem jovem; Homem idoso; Mulheres; Crianças; Pássaros	Tristeza	Pobreza; Miséria; Seca; Retirantes

### 6.9 Análise da obra “A Ressurreição de Lázaro”

Quadro 27 – Aplicação da metodologia de Manini (2002)

	<b>CONTEÚDO INFORMACIONAL</b>		<b>DIMENSÃO EXPRESSIVA</b>
	<b>DE</b>	<b>SOBRE</b>	
<b>CATEGORIA</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	Ressurreição; Fé  Plano de conjunto
<b>Quem/O Que</b>	Homens; Mulher	Lázaro	
<b>Onde</b>	--	--	
<b>Quando</b>	--	--	
<b>Como</b>	--	Homem se levantando; Homem e mulher ajoelhados	

**Quadro 28**– Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011)

<b>DESCRIÇÃO FÍSICA</b>	<b>COMPOSIÇÃO</b>	<b>CONTEXTO ARQUIVÍSTICO</b>
150 x 301 cm	Plano de conjunto; Preto e branco	--
<b>SENTIDO DENOTATIVO</b>	<b>SENTIDOS CONOTATIVOS</b>	<b>TEMATIZAÇÃO</b>
Homem se levantando; Homem e mulher ajoelhados	Fé; Emoção	Ressurreição

### 6.10 Análise da obra “O Pranto de Jeremias”

**Quadro 29** – Aplicação da metodologia de Manini (2002)

	<b>CONTEÚDO INFORMACIONAL</b>		<b>DIMENSÃO EXPRESSIVA</b>
	<b>DE</b>	<b>SOBRE</b>	
<b>CATEGORIA</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	Desespero Primeiro plano
<b>Quem/O Que</b>	Homem idoso	Jeremias	
<b>Onde</b>	--	--	
<b>Quando</b>	--	--	
<b>Como</b>	Sentado	Mão erguida; Chorando	

**Quadro 30** – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011)

<b>DESCRIÇÃO FÍSICA</b>	<b>COMPOSIÇÃO</b>	<b>CONTEXTO ARQUIVÍSTICO</b>
190 x 180 cm	Primeiro plano; Preto e branco	--
<b>SENTIDO DENOTATIVO</b>	<b>SENTIDOS CONOTATIVOS</b>	<b>TEMATIZAÇÃO</b>
Homem idoso	Desespero	--

### 6.11 Análise da obra “O Sacrifício de Abrahão”

**Quadro 31** – Aplicação da metodologia de Manini (2002)

<b>CATEGORIA</b>	<b>CONTEÚDO INFORMACIONAL</b>		<b>DIMENSÃO EXPRESSIVA</b>
	<b>DE</b>	<b>SOBRE</b>	
	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	Sacrifício; Fé; Temor  Plano de conjunto
<b>Quem/O Que</b>	Homem idoso; Criança; Punhal	Abrahão	
<b>Onde</b>	--	--	
<b>Quando</b>	--	--	
<b>Como</b>	Ajoelhados	Homem erguendo um punhal; Criança com olhos fechados	

Quadro 32 – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011)

<b>DESCRIÇÃO FÍSICA</b>	<b>COMPOSIÇÃO</b>	<b>CONTEXTO ARQUIVÍSTICO</b>
201 x 151cm	Plano de conjunto; Preto e branco	--
<b>SENTIDO DENOTATIVO</b>	<b>SENTIDOS CONOTATIVOS</b>	<b>TEMATIZAÇÃO</b>
Homem erguendo um punhal; Criança com olhos fechados	Fé; Temor	Sacrifício humano

### 6.12 Análise da obra “O Massacre dos Inocentes”

Quadro 33 – Aplicação da metodologia de Manini (2002)

	<b>CONTEÚDO INFORMACIONAL</b>		<b>DIMENSÃO EXPRESSIVA</b>
	<b>DE</b>	<b>SOBRE</b>	
<b>CATEGORIA</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	Alegria; Assassinato; Chacina; Contradição  Plano de conjunto
<b>Quem/O Que</b>	Homem; Crianças	--	
<b>Onde</b>	--	--	
<b>Quando</b>	--	--	
<b>Como</b>	Homem em pé; Partes de crianças pelo chão	Homem com braços erguidos; Crianças sorridentes	

**Quadro 34** – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011)

<b>DESCRIÇÃO FÍSICA</b>	<b>COMPOSIÇÃO</b>	<b>CONTEXTO ARQUIVÍSTICO</b>
149 x 149 cm	Plano de conjunto; Preto e branco	--
<b>SENTIDO DENOTATIVO</b>	<b>SENTIDOS CONOTATIVOS</b>	<b>TEMATIZAÇÃO</b>
Homem sorrindo com braços erguidos; Partes de crianças sorridentes pelo chão	Alegria; Contradição	Assassinato; Chacina; Infanticídio

### 6.13 Análise da obra “As trombetas de Jericó”

**Quadro 35** – Aplicação da metodologia de Manini (2002)

	<b>CONTEÚDO INFORMACIONAL</b>		<b>DIMENSÃO EXPRESSIVA</b>
	<b>DE</b>	<b>SOBRE</b>	
<b>CATEGORIA</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	Fé  Plano de conjunto
<b>Quem/O Que</b>	Homens	Jericó	
<b>Onde</b>	--	--	
<b>Quando</b>	--	--	
<b>Como</b>	Homem ajoelhado; Homens em pé	Homens tocando trombetas	

**Quadro 36** – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011)

<b>DESCRIÇÃO FÍSICA</b>	<b>COMPOSIÇÃO</b>	<b>CONTEXTO ARQUIVÍSTICO</b>
180 x 91 cm	Plano de conjunto; Preto e branco	--
<b>SENTIDO DENOTATIVO</b>	<b>SENTIDOS CONOTATIVOS</b>	<b>TEMATIZAÇÃO</b>
Homens tocando trombetas	Fé	Religiosidade

#### 6.14 Análise da obra “A Justiça de Salomão”

**Quadro 37** – Aplicação da metodologia de Manini (2002)

	<b>CONTEÚDO INFORMACIONAL</b>		<b>DIMENSÃO EXPRESSIVA</b>
	<b>DE</b>	<b>SOBRE</b>	
<b>CATEGORIA</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	Ameaça; Súplica; Indiferença; Maternidade; Desespero  Plano de conjunto
<b>Quem/O Que</b>	Homem; Mulheres; Criança	Salomão	
<b>Onde</b>	--	--	
<b>Quando</b>	--	--	
<b>Como</b>	Homem sentado; Mulher ajoelhada; Mulher indiferente	Salomão ameaçando uma criança com um punhal; Mulher suplicando	

**Quadro 38** – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011)

<b>DESCRIÇÃO FÍSICA</b>	<b>COMPOSIÇÃO</b>	<b>CONTEXTO ARQUIVÍSTICO</b>
179 x 191 cm	Plano de conjunto; Preto e branco	--
<b>SENTIDO DENOTATIVO</b>	<b>SENTIDOS CONOTATIVOS</b>	<b>TEMATIZAÇÃO</b>
Homem ameaçando uma criança com um punhal; Mulher suplicando	Ameaça; Súplica; Indiferença; Maternidade; Desespero	Instinto maternal

### 6.15 Análise da obra “O Último Baluarte – A Ira das Mães”

**Quadro 39** – Aplicação da metodologia de Manini (2002)

<b>CATEGORIA</b>	<b>CONTEÚDO INFORMACIONAL</b>		<b>DIMENSÃO EXPRESSIVA</b>
	<b>DE</b>	<b>SOBRE</b>	
<b>Quem/O Que</b>	Genérico Mulheres; Crianças	Específico --	Instinto maternal; Medo; Ira  Plano de conjunto
<b>Onde</b>	--	--	
<b>Quando</b>	--	--	
<b>Como</b>	Mulheres ajoelhadas	Mulheres protegendo crianças	

**Quadro 40** – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011)

<b>DESCRIÇÃO FÍSICA</b>	<b>COMPOSIÇÃO</b>	<b>CONTEXTO ARQUIVÍSTICO</b>
198 x 297 cm	Plano de conjunto; Preto e branco	--
<b>SENTIDO DENOTATIVO</b>	<b>SENTIDOS CONOTATIVOS</b>	<b>TEMATIZAÇÃO</b>
Mulheres protegendo crianças	Medo; Ira	Instinto maternal

### 6.16 Análise da obra “São Francisco”

**Quadro 41** – Aplicação da metodologia de Manini (2002)

	<b>CONTEÚDO INFORMACIONAL</b>			<b>DIMENSÃO EXPRESSIVA</b>
	<b>DE</b>	<b>SOBRE</b>		
<b>CATEGORIA</b>	<b>Genérico</b>	<b>Específico</b>	Serenidade	<i>Close-up</i>
<b>Quem/O Que</b>	Homem; Pássaro	São Francisco		
<b>Onde</b>	--	--		
<b>Quando</b>	--	--		
<b>Como</b>	Homem parado	São Francisco segurando um pássaro		

Quadro 42 – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011)

<b>DESCRIÇÃO FÍSICA</b>	<b>COMPOSIÇÃO</b>	<b>CONTEXTO ARQUIVÍSTICO</b>
73 x 60 cm	<i>Close-up</i> ; Marrom	--
<b>SENTIDO DENOTATIVO</b>	<b>SENTIDOS CONOTATIVOS</b>	<b>TEMATIZAÇÃO</b>
Homem segurando um pássaro	Serenidade	Religiosidade

### 6.17 Análise da obra “Jó”

Quadro 43 – Aplicação da metodologia de Manini (2002)

<b>CATEGORIA</b>	<b>CONTEÚDO INFORMACIONAL</b>		<b>DIMENSÃO EXPRESSIVA</b>
	<b>DE</b>	<b>SOBRE</b>	
<b>Quem/O Que</b>	<b>Genérico</b> Homem idoso	<b>Específico</b> Jó	Pobreza; Tristeza  Plano médio
<b>Onde</b>	--	--	
<b>Quando</b>	--	--	
<b>Como</b>	Sentado	Braço levantado	

**Quadro 44** – Aplicação da metodologia de Rodrigues (2007; 2011)

<b>DESCRIÇÃO FÍSICA</b>	<b>COMPOSIÇÃO</b>	<b>CONTEXTO ARQUIVÍSTICO</b>
219 x 179 cm	Plano médio; Preto e branco	--
<b>SENTIDO DENOTATIVO</b>	<b>SENTIDOS CONOTATIVOS</b>	<b>TEMATIZAÇÃO</b>
Homem erguendo o braço	Tristeza	Pobreza

### **6.18 Termos obtidos na análise e comparação dos resultados**

A partir das análises das obras, foram obtidos um total de 263 termos para descrever as 17 imagens, sendo que 150 desses termos foram extraídos a partir da metodologia proposta por Manini (2002), enquanto os 113 restantes são resultado da análise realizada com a metodologia proposta por Rodrigues (2007; 2011). Estes números representam uma visão global, onde foi desconsiderada a incidência de descritores que apareceram nas duas metodologias aplicadas sob uma mesma imagem, e servem para traçar um primeiro comparativo sobre a capacidade que cada método teve de extrair termos durante a análise. Para uma observação mais detalhada sobre os campos preenchidos em cada metodologia, agrupamos todos os termos no quadro 43, a fim de facilitar uma melhor percepção das principais diferenças observadas entre os resultados obtidos a partir das duas metodologias. Dessa forma, temos o seguinte panorama:

**Quadro 45** – comparativo entre os resultados obtidos a partir das metodologias de Manini (2002) e Rodrigues (2007; 2011)

<b>Título da obra: O Lavrador de Café</b>			
<b>Metodologia de Manini (2002)</b>		<b>Metodologia de Rodrigues (2007; 2011)</b>	
<b>Quem/O que (Genérico)</b>	Homem negro	<b>Descrição Física</b>	100 x 81 cm
<b>Quem/O que (Específico)</b>	Trabalhador rural	<b>Composição</b>	Plano médio
<b>Onde (Genérico)</b>	Campo aberto	<b>Contexto Arquivístico</b>	--
<b>Onde (Específico)</b>	Plantação de café	<b>Sentido Denotativo</b>	Homem negro; Plantação de café
<b>Quando (Genérico)</b>	Dia	<b>Sentidos Conotativos</b>	Trabalho braçal
<b>Quando (Específico)</b>	--	<b>Tematização</b>	Agricultura; Cultivo de café
<b>Como (Genérico)</b>	Parado	--	--
<b>Como (Específico)</b>	--	--	--
<b>Sobre</b>	Trabalho braçal; Agricultura	--	--
<b>Dimensão Expressiva</b>	Plano médio	--	--
<b>Total de termos obtidos</b>	<b>9</b>	<b>Total de termos obtidos</b>	<b>6</b>
<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>8</b>	<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>5</b>
<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>80%</b>	<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>83,3%</b>
<b>Termos equivalentes: 5</b>			
<b>Total de termos distintos: 10</b>			
<b>Título da obra: O Senhor Queiroz Lima</b>			
<b>Metodologia de Manini (2002)</b>		<b>Metodologia de Rodrigues (2007; 2011)</b>	
<b>Quem/O que (Genérico)</b>	Homem idoso	<b>Descrição Física</b>	46 x 38 cm
<b>Quem/O que (Específico)</b>	Queiroz Lima	<b>Composição</b>	<i>Close-up</i> ; Vermelho
<b>Onde (Genérico)</b>	--	<b>Contexto Arquivístico</b>	--
<b>Onde (Específico)</b>	--	<b>Sentido Denotativo</b>	Homem idoso
<b>Quando (Genérico)</b>	--	<b>Sentidos Conotativos</b>	Imponência; Autoridade
<b>Quando (Específico)</b>	--	<b>Tematização</b>	--
<b>Como (Genérico)</b>	Parado	--	--
<b>Como (Específico)</b>	--	--	--
<b>Sobre</b>	Imponência; Autoridade	--	--
<b>Dimensão Expressiva</b>	<i>Close-up</i>	--	--
<b>Total de termos obtidos</b>	<b>6</b>	<b>Total de termos obtidos</b>	<b>6</b>
<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>5</b>	<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>4</b>
<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>50%</b>	<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>66,6%</b>

<b>Termos equivalentes: 4</b>			
<b>Total de termos distintos: 8</b>			
<b>Título da obra: Retrato de Ináh Prudente de Moraes</b>			
<b>Metodologia de Manini (2002)</b>		<b>Metodologia de Rodrigues (2007; 2011)</b>	
<b>Quem/O que (Genérico)</b>	Mulher de meia-idade	<b>Descrição Física</b>	73,5 x 60 cm
<b>Quem/O que (Específico)</b>	Ináh Prudente de Moraes	<b>Composição</b>	Primeiro plano
<b>Onde (Genérico)</b>	--	<b>Contexto Arquivístico</b>	--
<b>Onde (Específico)</b>	--	<b>Sentido Denotativo</b>	Mulher de meia-idade
<b>Quando (Genérico)</b>	--	<b>Sentidos Conotativos</b>	Imparcialidade
<b>Quando (Específico)</b>	--	<b>Tematização</b>	--
<b>Como (Genérico)</b>	Parada	--	--
<b>Como (Específico)</b>	--	--	--
<b>Sobre</b>	Imparcialidade	--	--
<b>Dimensão Expressiva</b>	Primeiro plano	--	--
<b>Total de termos obtidos</b>	<b>5</b>	<b>Total de termos obtidos</b>	<b>4</b>
<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>5</b>	<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>4</b>
<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>50%</b>	<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>66,6%</b>
<b>Termos equivalentes: 3</b>			
<b>Total de termos distintos: 6</b>			
<b>Título da obra: A Senhora Aimée</b>			
<b>Metodologia de Manini (2002)</b>		<b>Metodologia de Rodrigues (2007; 2011)</b>	
<b>Quem/O que (Genérico)</b>	Mulher jovem	<b>Descrição Física</b>	73 x 60 cm
<b>Quem/O que (Específico)</b>	Aimée	<b>Composição</b>	<i>Close-up</i>
<b>Onde (Genérico)</b>	--	<b>Contexto Arquivístico</b>	--
<b>Onde (Específico)</b>	--	<b>Sentido Denotativo</b>	Mulher jovem
<b>Quando (Genérico)</b>	--	<b>Sentidos Conotativos</b>	Autoridade
<b>Quando (Específico)</b>	--	<b>Tematização</b>	--
<b>Como (Genérico)</b>	Parada	--	--
<b>Como (Específico)</b>	--	--	--
<b>Sobre</b>	Autoridade	--	--
<b>Dimensão Expressiva</b>	<i>Close-up</i>	--	--
<b>Total de termos obtidos</b>	<b>5</b>	<b>Total de termos obtidos</b>	<b>4</b>
<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>5</b>	<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>4</b>
<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>50%</b>	<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>66,6%</b>
<b>Termos equivalentes: 3</b>			
<b>Total de termos distintos: 6</b>			

<b>Título da obra: Busto do Poeta Felipe Dandt d'Oliveira</b>			
<b>Metodologia de Manini (2002)</b>		<b>Metodologia de Rodrigues (2007; 2011)</b>	
<b>Quem/O que (Genérico)</b>	Homem jovem	<b>Descrição Física</b>	74 x 59,5 cm
<b>Quem/O que (Específico)</b>	Felipe Dandt d'Oliveira	<b>Composição</b>	<i>Close-up</i> ; Azul
<b>Onde (Genérico)</b>	--	<b>Contexto Arquivístico</b>	--
<b>Onde (Específico)</b>	--	<b>Sentido Denotativo</b>	Homem jovem
<b>Quando (Genérico)</b>	--	<b>Sentidos Conotativos</b>	Serenidade
<b>Quando (Específico)</b>	--	<b>Tematização</b>	--
<b>Como (Genérico)</b>	Parado	--	--
<b>Como (Específico)</b>	--	--	--
<b>Sobre</b>	Serenidade	--	--
<b>Dimensão Expressiva</b>	<i>Close-up</i>	--	--
<b>Total de termos obtidos</b>	<b>5</b>	<b>Total de termos obtidos</b>	<b>5</b>
<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>5</b>	<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>4</b>
<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>50%</b>	<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>66,6%</b>
<b>Termos equivalentes: 3</b>			
<b>Total de termos distintos: 7</b>			
<b>Título da obra: Criança Morta</b>			
<b>Metodologia de Manini (2002)</b>		<b>Metodologia de Rodrigues (2007; 2011)</b>	
<b>Quem/O que (Genérico)</b>	Homens; Mulheres; Crianças	<b>Descrição Física</b>	182 x 190 cm
<b>Quem/O que (Específico)</b>	--	<b>Composição</b>	Plano de conjunto
<b>Onde (Genérico)</b>	Campo aberto	<b>Contexto Arquivístico</b>	--
<b>Onde (Específico)</b>	--	<b>Sentido Denotativo</b>	Homens; Mulheres; Crianças
<b>Quando (Genérico)</b>	--	<b>Sentidos Conotativos</b>	Tristeza; Lamentação; Morte
<b>Quando (Específico)</b>	--	<b>Tematização</b>	Pobreza; Miséria
<b>Como (Genérico)</b>	Parados	--	--
<b>Como (Específico)</b>	Chorando	--	--
<b>Sobre</b>	Tristeza; Lamentação; Morte	--	--
<b>Dimensão Expressiva</b>	Plano de conjunto	--	--
<b>Total de termos obtidos</b>	<b>10</b>	<b>Total de termos obtidos</b>	<b>10</b>
<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>6</b>	<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>5</b>
<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>60%</b>	<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>83,3%</b>
<b>Termos equivalentes: 7</b>			
<b>Total de termos distintos: 13</b>			

<b>Título da obra: Enterro na rede</b>			
<b>Metodologia de Manini (2002)</b>		<b>Metodologia de Rodrigues (2007; 2011)</b>	
<b>Quem/O que (Genérico)</b>	Homens; Mulheres	<b>Descrição Física</b>	180 x 220 cm
<b>Quem/O que (Específico)</b>	--	<b>Composição</b>	Plano de conjunto
<b>Onde (Genérico)</b>	--	<b>Contexto Arquivístico</b>	--
<b>Onde (Específico)</b>	--	<b>Sentido Denotativo</b>	Homens carregando um corpo; Mulheres ajoelhadas
<b>Quando (Genérico)</b>	--	<b>Sentidos Conotativos</b>	Tristeza; Morte; Lamentação
<b>Quando (Específico)</b>	--	<b>Tematização</b>	Pobreza
<b>Como (Genérico)</b>	--	--	--
<b>Como (Específico)</b>	Homens carregando um corpo; Mulheres ajoelhadas	--	--
<b>Sobre</b>	Tristeza; Lamentação; Morte	--	--
<b>Dimensão Expressiva</b>	Plano de conjunto	--	--
<b>Total de termos obtidos</b>	<b>8</b>	<b>Total de termos obtidos</b>	<b>8</b>
<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>4</b>	<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>5</b>
<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>40%</b>	<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>83,3%</b>
<b>Termos equivalentes: 6</b>			
<b>Total de termos distintos: 10</b>			
<b>Título da obra: Retirantes</b>			
<b>Metodologia de Manini (2002)</b>		<b>Metodologia de Rodrigues (2007; 2011)</b>	
<b>Quem/O que (Genérico)</b>	Homem jovem; Homem idoso; Mulheres; Crianças; Pássaros	<b>Descrição Física</b>	192 x 181 cm
<b>Quem/O que (Específico)</b>	Retirantes	<b>Composição</b>	Plano de conjunto
<b>Onde (Genérico)</b>	Campo aberto	<b>Contexto Arquivístico</b>	--
<b>Onde (Específico)</b>	--	<b>Sentido Denotativo</b>	Homem jovem; Homem idoso; Mulheres; Crianças; Pássaros
<b>Quando (Genérico)</b>	--	<b>Sentidos Conotativos</b>	Tristeza
<b>Quando (Específico)</b>	--	<b>Tematização</b>	Pobreza; Miséria; Seca; Retirantes
<b>Como (Genérico)</b>	Caminhando	--	--
<b>Como (Específico)</b>	--	--	--
<b>Sobre</b>	Pobreza; Miséria; Tristeza	--	--
<b>Dimensão Expressiva</b>	Plano de conjunto	--	--
<b>Total de termos</b>	<b>12</b>	<b>Total de termos</b>	<b>12</b>

<b>obtidos</b>		<b>obtidos</b>	
<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>6</b>	<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>5</b>
<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>60%</b>	<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>83,3%</b>
<b>Termos equivalentes: 10</b>			
<b>Total de termos distintos: 14</b>			
<b>Título da obra: A Ressurreição de Lázaro</b>			
<b>Metodologia de Manini (2002)</b>		<b>Metodologia de Rodrigues (2007; 2011)</b>	
<b>Quem/O que (Genérico)</b>	Homens; Mulher	<b>Descrição Física</b>	150 x 301 cm
<b>Quem/O que (Específico)</b>	Lázaro	<b>Composição</b>	Plano de conjunto; Preto e branco
<b>Onde (Genérico)</b>	--	<b>Contexto Arquivístico</b>	--
<b>Onde (Específico)</b>	--	<b>Sentido Denotativo</b>	Homem se levantando; Homem e mulher ajoelhados
<b>Quando (Genérico)</b>	--	<b>Sentidos Conotativos</b>	Emoção
<b>Quando (Específico)</b>	--	<b>Tematização</b>	Fé; Ressurreição
<b>Como (Genérico)</b>	--	--	--
<b>Como (Específico)</b>	Homem se levantando; Homem e mulher ajoelhados	--	--
<b>Sobre</b>	Ressurreição; Fé	--	--
<b>Dimensão Expressiva</b>	Plano de conjunto	--	--
<b>Total de termos obtidos</b>	<b>8</b>	<b>Total de termos obtidos</b>	<b>8</b>
<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>5</b>	<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>5</b>
<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>50%</b>	<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>83,3%</b>
<b>Termos equivalentes: 5</b>			
<b>Total de termos distintos: 11</b>			
<b>Título da obra: O Pranto de Jeremias</b>			
<b>Metodologia de Manini (2002)</b>		<b>Metodologia de Rodrigues (2007; 2011)</b>	
<b>Quem/O que (Genérico)</b>	Homem idoso	<b>Descrição Física</b>	190 x 180 cm
<b>Quem/O que (Específico)</b>	Jeremias	<b>Composição</b>	Primeiro plano; Preto e branco
<b>Onde (Genérico)</b>	--	<b>Contexto Arquivístico</b>	--
<b>Onde (Específico)</b>	--	<b>Sentido Denotativo</b>	Homem idoso
<b>Quando (Genérico)</b>	--	<b>Sentidos Conotativos</b>	Desespero
<b>Quando (Específico)</b>	--	<b>Tematização</b>	--
<b>Como (Genérico)</b>	Sentado	--	--
<b>Como (Específico)</b>	Mão erguida; Chorando	--	--
<b>Sobre</b>	Desespero	--	--
<b>Dimensão Expressiva</b>	Primeiro plano	--	--
<b>Total de termos</b>	<b>7</b>	<b>Total de termos</b>	<b>5</b>

<b>obtidos</b>		<b>obtidos</b>	
<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>6</b>	<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>4</b>
<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>60%</b>	<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>66,6%</b>
<b>Termos equivalentes: 3</b>			
<b>Total de termos distintos: 9</b>			
<b>Título da obra: O Sacrifício de Abraão</b>			
<b>Metodologia de Manini (2002)</b>		<b>Metodologia de Rodrigues (2007; 2011)</b>	
<b>Quem/O que (Genérico)</b>	Homem idoso; Criança; Punhal	<b>Descrição Física</b>	201 x 151 cm
<b>Quem/O que (Específico)</b>	Abraão	<b>Composição</b>	Plano de conjunto; Preto e branco
<b>Onde (Genérico)</b>	--	<b>Contexto Arquivístico</b>	--
<b>Onde (Específico)</b>	--	<b>Sentido Denotativo</b>	Homem erguendo um punhal; Criança com olhos fechados
<b>Quando (Genérico)</b>	--	<b>Sentidos Conotativos</b>	Temor
<b>Quando (Específico)</b>	--	<b>Tematização</b>	Fé; Sacrifício humano
<b>Como (Genérico)</b>	Ajoelhados	--	--
<b>Como (Específico)</b>	Homem erguendo um punhal; Criança com olhos fechados	--	--
<b>Sobre</b>	Sacrifício; Fé; Temor	--	--
<b>Dimensão Expressiva</b>	Plano de conjunto	--	--
<b>Total de termos obtidos</b>	<b>11</b>	<b>Total de termos obtidos</b>	<b>8</b>
<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>6</b>	<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>5</b>
<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>60%</b>	<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>83,3%</b>
<b>Termos equivalentes: 5</b>			
<b>Total de termos distintos: 14</b>			
<b>Título da obra: O Massacre dos Inocentes</b>			
<b>Metodologia de Manini (2002)</b>		<b>Metodologia de Rodrigues (2007; 2011)</b>	
<b>Quem/O que (Genérico)</b>	Homem; Crianças	<b>Descrição Física</b>	149 x 149 cm
<b>Quem/O que (Específico)</b>	--	<b>Composição</b>	Plano de conjunto; Preto e branco
<b>Onde (Genérico)</b>	--	<b>Contexto Arquivístico</b>	--
<b>Onde (Específico)</b>	--	<b>Sentido Denotativo</b>	Homem sorrindo com braços erguidos; Partes de crianças sorridentes pelo chão
<b>Quando (Genérico)</b>	--	<b>Sentidos Conotativos</b>	Alegria; Contradição
<b>Quando (Específico)</b>	--	<b>Tematização</b>	Assassinato; Chacina; Infanticídio
<b>Como (Genérico)</b>	Homem em pé; Partes de crianças pelo chão	--	--

<b>Como (Específico)</b>	Homem sorrindo com braços erguidos; Partes de crianças sorridentes pelo chão	--	--
<b>Sobre</b>	Alegria; Assassinato; Chacina; Contradição	--	--
<b>Dimensão Expressiva</b>	Plano de conjunto	--	--
<b>Total de termos obtidos</b>	<b>11</b>	<b>Total de termos obtidos</b>	<b>10</b>
<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>5</b>	<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>5</b>
<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>50%</b>	<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>83,3%</b>
<b>Termos equivalentes: 7</b>			
<b>Total de termos distintos: 14</b>			
<b>Título da obra: As Trombetas de Jericó</b>			
<b>Metodologia de Manini (2002)</b>		<b>Metodologia de Rodrigues (2007; 2011)</b>	
<b>Quem/O que (Genérico)</b>	Homens	<b>Descrição Física</b>	180 x 91 cm
<b>Quem/O que (Específico)</b>	Jericó	<b>Composição</b>	Plano de conjunto; Preto e branco
<b>Onde (Genérico)</b>	--	<b>Contexto Arquivístico</b>	--
<b>Onde (Específico)</b>	--	<b>Sentido Denotativo</b>	Homens tocando trombetas
<b>Quando (Genérico)</b>	--	<b>Sentidos Conotativos</b>	Fé
<b>Quando (Específico)</b>	--	<b>Tematização</b>	Religiosidade
<b>Como (Genérico)</b>	Homem ajoelhado; Homens em pé	--	--
<b>Como (Específico)</b>	Homens tocando trombetas	--	--
<b>Sobre</b>	Fé	--	--
<b>Dimensão Expressiva</b>	Plano de conjunto	--	--
<b>Total de termos obtidos</b>	<b>7</b>	<b>Total de termos obtidos</b>	<b>6</b>
<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>6</b>	<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>5</b>
<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>60%</b>	<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>83,3%</b>
<b>Termos equivalentes: 3</b>			
<b>Total de termos distintos: 10</b>			
<b>Título da obra: A Justiça de Salomão</b>			
<b>Metodologia de Manini (2002)</b>		<b>Metodologia de Rodrigues (2007; 2011)</b>	
<b>Quem/O que (Genérico)</b>	Homem; Mulheres; Criança	<b>Descrição Física</b>	179 x 191 cm
<b>Quem/O que (Específico)</b>	Salomão	<b>Composição</b>	Plano de conjunto; Preto e branco
<b>Onde (Genérico)</b>	--	<b>Contexto Arquivístico</b>	--
<b>Onde (Específico)</b>	--	<b>Sentido Denotativo</b>	Homem ameaçando uma criança com um

			punhal; Mulher suplicando
<b>Quando (Genérico)</b>	--	<b>Sentidos Conotativos</b>	Ameaça; Súplica; Indiferença; Maternidade; Desespero
<b>Quando (Específico)</b>	--	<b>Tematização</b>	Instinto maternal
<b>Como (Genérico)</b>	Homem sentado; Mulher ajoelhada; Mulher indiferente	--	--
<b>Como (Específico)</b>	Salomão ameaçando uma criança com um punhal; Mulher suplicando	--	--
<b>Sobre</b>	Ameaça; Súplica; Indiferença; Maternidade; Desespero	--	--
<b>Dimensão Expressiva</b>	Plano de conjunto	--	--
<b>Total de termos obtidos</b>	<b>15</b>	<b>Total de termos obtidos</b>	<b>11</b>
<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>5</b>	<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>5</b>
<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>50%</b>	<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>83,3%</b>
<b>Termos equivalentes: 7</b>			
<b>Total de termos distintos: 19</b>			
<b>Título da obra: O Último Baluarte – A Ira das Mães</b>			
<b>Metodologia de Manini (2002)</b>		<b>Metodologia de Rodrigues (2007; 2011)</b>	
<b>Quem/O que (Genérico)</b>	Mulheres; Crianças	<b>Descrição Física</b>	198 x 297 cm
<b>Quem/O que (Específico)</b>	--	<b>Composição</b>	Plano de conjunto; Preto e branco
<b>Onde (Genérico)</b>	--	<b>Contexto Arquivístico</b>	--
<b>Onde (Específico)</b>	--	<b>Sentido Denotativo</b>	Mulheres protegendo crianças
<b>Quando (Genérico)</b>	--	<b>Sentidos Conotativos</b>	Medo; Ira; Proteção
<b>Quando (Específico)</b>	--	<b>Tematização</b>	Instinto maternal
<b>Como (Genérico)</b>	Mulheres ajoelhadas	--	--
<b>Como (Específico)</b>	Mulheres protegendo crianças	--	--
<b>Sobre</b>	Instinto maternal; Medo; Ira; Proteção	--	--
<b>Dimensão Expressiva</b>	Plano de conjunto	--	--
<b>Total de termos obtidos</b>	<b>9</b>	<b>Total de termos obtidos</b>	<b>8</b>
<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>5</b>	<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>5</b>
<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>50%</b>	<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>83,3%</b>
<b>Termos equivalentes: 5</b>			

<b>Total de termos distintos: 12</b>			
<b>Título da obra: São Francisco</b>			
<b>Metodologia de Manini (2002)</b>		<b>Metodologia de Rodrigues (2007; 2011)</b>	
<b>Quem/O que (Genérico)</b>	Homem; Pássaro	<b>Descrição Física</b>	73 x 60 cm
<b>Quem/O que (Específico)</b>	São Francisco	<b>Composição</b>	<i>Close-up</i> ; Marrom
<b>Onde (Genérico)</b>	--	<b>Contexto Arquivístico</b>	--
<b>Onde (Específico)</b>	--	<b>Sentido Denotativo</b>	Homem segurando um pássaro
<b>Quando (Genérico)</b>	--	<b>Sentidos Conotativos</b>	Serenidade
<b>Quando (Específico)</b>	--	<b>Tematização</b>	Religiosidade
<b>Como (Genérico)</b>	Homem parado	--	--
<b>Como (Específico)</b>	São Francisco segurando um pássaro	--	--
<b>Sobre</b>	Serenidade	--	--
<b>Dimensão Expressiva</b>	<i>Close-up</i>	--	--
<b>Total de termos obtidos</b>	<b>7</b>	<b>Total de termos obtidos</b>	<b>6</b>
<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>6</b>	<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>5</b>
<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>60%</b>	<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>83,3%</b>
<b>Termos equivalentes: 2</b>			
<b>Total de termos distintos: 11</b>			
<b>Título da obra: Jó</b>			
<b>Metodologia de Manini (2002)</b>		<b>Metodologia de Rodrigues (2007; 2011)</b>	
<b>Quem/O que (Genérico)</b>	Homem idoso	<b>Descrição Física</b>	219 x 179 cm
<b>Quem/O que (Específico)</b>	Jó	<b>Composição</b>	Plano médio; Preto e branco
<b>Onde (Genérico)</b>	--	<b>Contexto Arquivístico</b>	--
<b>Onde (Específico)</b>	--	<b>Sentido Denotativo</b>	Homem erguendo o braço
<b>Quando (Genérico)</b>	--	<b>Sentidos Conotativos</b>	Tristeza
<b>Quando (Específico)</b>	--	<b>Tematização</b>	Pobreza
<b>Como (Genérico)</b>	Sentado	--	--
<b>Como (Específico)</b>	Braço levantado	--	--
<b>Sobre</b>	Pobreza; Tristeza	--	--
<b>Dimensão Expressiva</b>	Plano médio	--	--
<b>Total de termos obtidos</b>	<b>7</b>	<b>Total de termos obtidos</b>	<b>6</b>
<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>6</b>	<b>Total de campos preenchidos</b>	<b>5</b>
<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>60%</b>	<b>Porcentagem de campos preenchidos</b>	<b>83,3%</b>
<b>Termos equivalentes: 3</b>			
<b>Total de termos distintos: 10</b>			

A partir do quadro comparativo, é possível verificar que a metodologia de Manini (2002) foi a que conseguiu extrair uma maior quantidade de termos quando comparada com a de Rodrigues (2007; 2011). Apenas nas obras “O Senhor Queiroz Lima”, “Busto do Poeta Felipe Dandt d’Oliveira”, “Criança Morta”, “Enterro na Rede”, “Retirantes” e “A Ressurreição de Lázaro” podemos observar um equilíbrio entre o número de termos analisados. Este fato pode estar relacionado ao número de campos oferecidos em cada uma das metodologias, pois enquanto em Manini (2002) temos um total de 10 campos, em Rodrigues (2007; 2011) encontramos 6 campos.

Nesse sentido, é importante destacar que, como já vimos, Manini (2002) evidencia uma ênfase nos elementos objetivos da imagem, e esse fator acaba tornando a metodologia da autora mais detalhada sobre o modo como vemos os objetos apresentados numa imagem. Dessa forma, ao se fundamentar em Shatford (1994) para estabelecer uma descrição sobre QUEM/ O QUE, QUANDO, ONDE e COMO o referente é mostrado, tanto numa perspectiva genérica quanto específica, vemos um aumento considerável no número de campos a serem preenchidos. Quando somamos isso à Dimensão Expressiva, que se refere ao enquadramento dado na elaboração da imagem, essa ênfase no referente se torna mais evidente, totalizando nove campos apenas para a descrição do referente.

Por sua vez, Rodrigues (2007; 2011) preocupa-se com as questões subjetivas da imagem, propondo uma observação mais direcionada aos sentidos que podem ser atribuídos a esta. Dessa forma, vemos dois campos ligados a essa subjetividade, o SENTIDOS CONOTATIVOS e TEMATIZAÇÃO, ao passo que o referente é tratado nos campos COMPOSIÇÃO, CONTEXTO ARQUIVÍSTICO e SENTIDO DENOTATIVO, totalizando três campos para esse fim.

No entanto, vale ressaltar que nem Manini (2002) vai descartar os elementos subjetivos da imagem, e nem Rodrigues (2007; 2011) vai descartar seus elementos objetivos. Apenas a ênfase dada por ambos a cada um desses elementos é que se diferencia. Assim, por permitir uma descrição mais detalhada do referente, a metodologia de Manini (2002) acaba oferecendo uma maior possibilidade de extrair termos, o que pode explicar o número maior de descritores quando comparada com a de Rodrigues (2007; 2011).

Essa diferença na ênfase dada por cada autor nas suas propostas acaba refletindo nos termos que foram obtidos em cada obra. Observando primeiramente a obra “O Lavrador de

Café”, temos o termo TRABALHADOR RURAL obtido através da metodologia de Manini (2002) no campo QUEM/O QUE (ESPECÍFICO), e ausente na metodologia de Rodrigues (2007; 2011). Isso ocorreu porque, como vimos, a autora estabelece na sua metodologia dois níveis de observação, um genérico (que trata do que imediatamente se vê na imagem) e um específico (que oferece uma pequena margem para interpretação para a identificação daquilo que se vê). De imediato vemos um homem negro, que, a partir do contexto em que está inserido, podemos inferir, num nível específico, que se trata de um trabalhador rural. Essa margem não está presente na metodologia de Rodrigues (2007; 2011), onde o seu SENTIDO DENOTATIVO está mais relacionado ao que se vê, de modo que está diretamente relacionado ao nível genérico de observação do referente. Dessa forma, Manini (2002) nos permite descrever um HOMEM NEGRO e um TRABALHADOR RURAL, enquanto Rodrigues (2007; 2011) permite apenas a observação do HOMEM NEGRO.

Em contrapartida, na metodologia de Rodrigues (2007; 2011) temos os termos CULTIVO DE CAFÉ e AGRICULTURA que, de modo semelhante ao caso anterior, não estão presentes na metodologia de Manini (2002). Esse fato se dá devido a necessidade de um enquadramento mais especializado em áreas de estudo consolidadas para uma devida tematização da imagem, algo inexistente na proposta de Manini (2002). A autora aborda o seu campo SOBRE de modo bastante genérico, o que pode impelir o analista à conclusões pouco aprofundadas sobre contextos em que a imagem pode ser inserida, onde percebemos que este campo se equipara aos SENTIDOS CONOTATIVOS propostos por Rodrigues (2007; 2011).

Ao continuarmos a análise desta primeira obra, percebemos que o detalhe mais evidente entre as duas propostas está nos campos ONDE (GENÉRICO), ONDE (ESPECÍFICO), QUANDO (GENÉRICO) e QUANDO (ESPECÍFICO) de Manini (2002), e no CONTEXTO ARQUIVÍSTICO de Rodrigues (2007; 2011). Estes campos, em ambas as metodologias, estão relacionadas ao local e ao tempo retratado na imagem, e são, possivelmente, os que proporcionam uma maior dificuldade na sua aplicação em pinturas. Para compreendermos esse detalhe, é importante lembrar que os dois métodos foram desenvolvidos para a análise de fotografias, e estas necessariamente precisam de um referente concreto para existir. Logo, se numa fotografia está retratada uma pessoa e/ou um lugar, estes existem ou existiram em algum momento, e o indexador pode chegar a identifica-los com uma pesquisa mais aprofundada. No caso das pinturas, o referente não precisa necessariamente ter existido de modo concreto, podendo ser meramente fruto da abstração do pintor.

Desse modo, percebemos que as duas propostas consideraram a existência concreta de um referente, fator esse que implica diretamente no momento em que as utilizamos para analisar pinturas, já que esse tipo de documento proporciona certa dificuldade em determinar a existência concreta da localidade retratada. Em contrapartida, os campos ONDE (GENÉRICO) e ONDE (ESPECÍFICO) da proposta de Manini (2002) permitem que o indexador ao menos descreva a localidade retratada a partir do que está sendo apresentado, de modo a situar o observador. No caso da obra “O Lavrador de Café”, não podemos determinar uma posição geográfica, mas podemos identificar um CAMPO ABERTO, e a partir do título da obra e da situação retratada, inferir uma PLANTACÃO DE CAFÉ. Já quando recorremos à metodologia de Rodrigues (2007; 2011) torna-se impossível essa descrição, visto que a proposta se foca na localização geográfica apresentada na imagem em seu CONTEXTO ARQUIVÍSTICO.

Da mesma forma, o QUANDO (GENÉRICO) de Manini (2002) nos permite descrever que a situação retratada se passa durante o DIA, muito embora seja impossível determinar com precisão um tempo exato, como data, mês, ano, ou mesmo um contexto histórico, em seu QUANDO (ESPECÍFICO). Já em Rodrigues (2007; 2011), não encontramos espaço para essa descrição, mesmo que num nível mais genérico. Esses fatores demonstram que a ênfase dada ao referente por Manini (2002) em sua proposta proporciona uma análise mais precisa das pinturas, visto que a partir dela nos são oferecidos níveis de descrição diferentes. Assim, na medida em que não se faz possível um detalhamento que torne a análise mais precisa, é possível recorrer a um nível mais genérico, mas que ainda assim pode ser relevante.

Nesse sentido, a partir da análise das obras “O Senhor Queiroz Lima”, “Retrato de Ináh Prudente de Moraes”, “A Senhora Aimée” e “Busto do Poeta Felipe Dandt d’Oliveira”, encontramos mais características das metodologias que devem ser destacadas. Nas quatro obras existe um foco nas personalidades retratadas, e não no contexto em que elas se apresentam. Dessa forma, não é possível determinar nem descrever características do ambiente, bem como aspectos temporais, com nenhuma das metodologias utilizadas.

Entretanto, a metodologia de Manini (2002) nos permite descrever, a partir da informação fornecida pelo próprio pintor nos títulos das obras, os nomes exatos das pessoas retratadas através do campo QUEM/O QUE (ESPECÍFICO). Por sua vez, a metodologia de Rodrigues (2007; 2011) permite apenas uma descrição genérica a partir dos seus SENTIDOS DENOTATIVOS, e não encontramos espaço para uma identificação mais precisa daqueles

que estão sendo retratados. Assim, em “O Senhor Queiroz Lima” temos os termos **HOMEM IDOSO** e **QUEIROZ LIMA** extraídos a partir da metodologia de Manini (2002), e **HOMEM IDOSO** ao utilizarmos a proposta de Rodrigues (2007; 2011). Consideramos que a ausência do termo **QUEIROZ LIMA** pode proporcionar problemas na recuperação dessa imagem, já que ele representa exatamente aquele que está sendo retratado na imagem. O mesmo fato foi observado nas obras “Retrato de Ináh Prudente de Moraes”, “A Senhora Aimée”, “Busto do Poeta Felipe Dandt d’Oliveira”, “A Ressurreição de Lázaro”, “O Pranto de Jeremias”, “O Sacrifício de Abraão”, “As Trombetas de Jericó”, “A Justiça de Salomão”, “São Francisco” e “Jó”, o que significa que, das 17 obras analisadas, 11 delas, ou 64,7% do total, poderiam apresentar problemas no momento recuperação se estivessem sendo analisadas exclusivamente através da proposta de Rodrigues (2007; 2011), visto essas obras possuem foco centrado nos personagens retratados, cujos nomes não puderam ser descritos.

Essa observação nos apresenta indícios de que, na análise de pinturas, existe margem para a necessidade de que o método utilizado abarque esse tipo de informação, pois, como percebemos, mais da metade das obras presentes no *corpus* da pesquisa exigiram a existência de um campo em que houvesse espaço para a identificação do que está sendo apresentado. Esse aspecto, que inclusive foi previsto por Panofsky (2004) no seu nível iconográfico, está ausente no método de Rodrigues (2007; 2011), ao passo que foi devidamente contemplado no campo **QUEM/O QUE (ESPECÍFICO)** de Manini (2002).

Um outro ponto que merece destaque sobre o método de Rodrigues (2007;2011) pôde ser observado através da análise das obras “O Senhor Queiroz Lima”, “Retrato de Ináh Prudente de Moraes”, “A Senhora Aimée”, “Busto do Poeta Felipe Dandt d’Oliveira” e “O Pranto de Jeremias”, onde não foi possível determinar uma tematização. Nas quatro primeiras obras citadas estamos diante de retratos das personalidades representadas, o que pode explicar a ausência de um contexto temático, enquanto na última existe uma situação representada, mas que não foi possível determinar com exatidão um tema, apenas um sentido representado pelo termo **DESESPERO**. No entanto, esse fato não tira a importância da proposta, já que nas doze imagens restantes observamos uma boa aplicabilidade do campo, especialmente nas obras “O Lavrador de Café”, “O Sacrifício de Abraão”, “O Massacre dos Inocentes” e “As Trombetas de Jericó”, onde os termos extraídos a partir da necessidade de uma contextualização temática não aparecerem no campo **SOBRE** de Manini (2002), que, como vimos, aborda os aspectos subjetivos da imagem de uma maneira mais genérica.

A metodologia de Rodrigues (2007; 2011) ainda nos apresenta um outro diferencial, que pode ser observado no campo COMPOSIÇÃO. O autor determina que, nesse campo, devem estar descritas informações relacionadas ao enquadramento, cores, tipo de luz, dentre outros, enquanto Manini (2002), em sua Dimensão Expressiva, foca-se mais no modo *como* o referente é apresentado, o que pode ser considerado equivalente, em termos técnicos, ao enquadramento dado pelo autor da imagem. Quando consideramos que, no contexto da pintura, as cores utilizadas pelo pintor podem representar uma importância significativa para o observador tanto quanto na fotografia, o fato de Rodrigues (2007; 2011) nos permitir esse tipo de descrição enriquece consideravelmente a análise, o que podemos observar nas obras “O Senhor Queiroz Lima”, “Busto do Poeta Felipe Dandt d’Oliveira”, “A Ressurreição de Lázaro”, “O Pranto de Jeremias”, “O Sacrifício de Abraão”, “As Trombetas de Jericó”, “O Massacre dos Inocentes”, “A Justiça de Salomão”, “O Último Baluarte – A Ira das Mães” e “Jó”, onde puderam ser destacadas as cores que se fazem visualmente mais destacadas. O enquadramento, por sua vez, pôde ser contemplado em todas as imagens nas duas metodologias, quando percebemos a possibilidade de associarmos a maneira como os referentes foram apresentados nas pinturas às técnicas de enquadramento utilizadas pelos fotógrafos. Dessa forma, tanto a DIMENSÃO EXPRESSIVA de Manini (2002) quanto a COMPOSIÇÃO de Rodrigues (2007; 2011) tiveram boas respostas, mas esta última nos oferece esse diferencial que acaba por tornar a análise mais completa. Do mesmo modo, vamos observar que a DESCRIÇÃO FÍSICA de Rodrigues (2007; 2011) não se faz presente no método de Manini (2002), de modo que as dimensões da obra acabam por serem descartadas.

No entanto, enquanto a COMPOSIÇÃO e a DESCRIÇÃO FÍSICA da metodologia de Rodrigues (2007; 2011) responderam bem às análises, não podemos assumir o mesmo posicionamento quanto ao seu campo CONTEXTO ARQUIVÍSTICO. Como destacado anteriormente, a proposta do autor com esse campo é descrever a localidade geográfica representada na imagem, o que demonstrou um nível de dificuldade elevada na sua determinação quando aplicada em pinturas, e, dessa forma, em nenhuma das imagens analisadas o campo pôde ser preenchido de acordo com a sua configuração original. É provável que, no caso das pinturas, se este fosse ampliado para descrever, de fato, o contexto arquivístico da obra original, o que poderia incluir, por exemplo, a trajetória da pintura desde sua elaboração até o seu local atual, o campo poderia ter um maior sucesso em sua aplicabilidade. Problema semelhante também foi observado no QUANDO (GENÉRICO) e

QUANDO (ESPECÍFICO) de Manini (2002), onde o primeiro só pôde ser utilizado na obra “O Lavrador de Café” e o segundo, da mesma forma que o CONTEXTO ARQUIVÍSTICO de Rodrigues (2007; 2011), não obteve sucesso em nenhuma das análises.

Nessa perspectiva, acreditamos que, dentre os três campos mencionados anteriormente, a proposta de Rodrigues (2007; 2011) seja a que melhor poderia ser adaptada para englobar tanto a sua proposta original quanto a de Manini (2002) nos seus campos QUANDO (GENÉRICO) e QUANDO (ESPECÍFICO), já que é possível perceber que os dois autores possuem intenções semelhantes nesse aspecto, além de um contexto arquivístico que se focasse na obra original. No entanto, é sempre importante considerar que não é possível determinar, com base no *corpus* analisado na presente pesquisa, uma exatidão quanto à possíveis propostas de análise adequadas para pinturas em geral, visto que existem inúmeros tipos de expressões artísticas, que podem variar quando consideramos o estilo de um pintor ao de outro, e até mesmo pela influência de diferentes épocas vividas por um mesmo pintor. Em contrapartida, é possível perceber, por exemplo, que nenhum dos dois métodos apresentou espaço para o estilo utilizado pelo pintor, e tampouco para o movimento artístico do qual fez parte, elementos que se fazem presentes no contexto das pinturas, e que, possivelmente, seria um fato percebido se uma nova pesquisa fosse realizada utilizando-se das obras de um artista diferente para compor o seu *corpus*.

Antes de encerrarmos a análise, apontaremos o número de ocorrência de cada um dos campos das duas metodologias, para que, dessa forma, possamos ter um panorama do comportamento das propostas quando aplicadas no *corpus* da presente pesquisa:

**Quadro 46** – ocorrência de campos utilizados na análise das 17 obras

Metodologia de Manini (2002)		Metodologia de Rodrigues (2007; 2011)	
Quem/O que (Genérico)	17	Descrição Física	17
Quem/O que (Específico)	13	Composição	17
Onde (Genérico)	3	Contexto Arquivístico	0
Onde (Específico)	1	Sentido Denotativo	17
Quando (Genérico)	1	Sentidos Conotativos	17
Quando (Específico)	0	Tematização	12
Como (Genérico)	15	--	--
Como (Específico)	11	--	--
Sobre	17	--	--
Dimensão Expressiva	17	--	--

Fonte: o autor

A partir do quadro 46, podemos perceber que os campos ONDE (GENÉRICO), ONDE (ESPECÍFICO) e QUANDO (GENÉRICO) de Manini (2002) tiveram pouca efetividade na análise das obras, enquanto os campos QUANDO (ESPECÍFICO) da mesma autora e o CONTEXTO ARQUIVÍSTICO de Rodrigues (2007; 2011) não obtiveram nenhuma ocorrência, reforçando a constatação anteriormente citada sobre a dificuldade de determinação de um tempo e localização geográfica em pinturas. Entretanto, todos os outros campos de ambas as metodologias puderam ser aplicadas em mais de 50% do *corpus* analisado, destacando o fato de que vários destes chegaram a alcançar um índice de 100% de aplicabilidade.

Numa visão geral, avaliamos como positivo o comportamento das duas metodologias, principalmente quando consideramos que ambas não foram desenvolvidas para esse fim. É possível perceber também que, embora Manini (2002) tenha conseguido extrair uma quantidade maior de termos que Rodrigues (2007; 2011), o percentual de campos preenchidos da primeira foi menor que o da segunda, o que, naturalmente, é um reflexo da diferença entre o número de campos oferecidos por cada uma delas. Dessa forma, percebemos a existência de um equilíbrio entre as duas propostas, de modo que, onde uma não se aprofunda, a outra acaba por compensar. Esse fato só reforça a ênfase, já mencionada, que cada autor evidencia em sua respectiva proposta.

Nesse sentido, esta análise fornece indícios do que pode ser trabalhado e ajustado em cada metodologia para que seja possível considerá-las plenamente aptas à utilização em documentos imagéticos alheios ao contexto fotográfico. Assim, apontamos para a possibilidade de adaptação dos campos que oferecem poucas respostas efetivas, algo que só poderá ser confirmado com a realização de novas pesquisas direcionadas para esse fim.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propor um modelo para a representação de documentos imagéticos, independente da modalidade de apresentação da imagem ou do contexto em que estes documentos estão inseridos, é um desafio para autores e estudiosos do tema. Por ser uma forma de armazenamento de informações diferente do tradicional documento textual, o olhar necessário para a extração de conceitos ali contidos requer uma perspectiva diferenciada do analista, o que pode apresentar uma dificuldade inicial devido à característica essencialmente polissêmica das imagens.

Em contrapartida, imagens se configuram como valiosos instrumentos de resgate da memória, por permitirem uma visualização mais precisa de elementos de um tempo passado, o que as torna merecedoras de uma atenção especial. Além disso, quando observamos o uso cada vez mais disseminado deste tipo de documento, especialmente com o aprimoramento e popularização das tecnologias de informação e comunicação, percebemos o reconhecimento do importante papel que as imagens desempenham na troca de conhecimentos entre os indivíduos, dentro de uma sociedade cada vez mais dinâmica e em constante desenvolvimento.

No entanto, esse potencial informativo percebido nas imagens também aponta para a responsabilidade no seu uso. Na obra “1984”, escrita por George Orwell e publicada em 1948, vemos o retrato de uma sociedade comandada por um regime brutal, liderado pelo déspota conhecido como Grande Irmão. Durante a narrativa, é possível perceber como as imagens estão constantemente presentes nos instrumentos utilizados pelo governo para manter sob controle os cidadãos, como por exemplo na presença obrigatória da imagem do Grande Irmão em locais públicos e privados, reafirmando na mente dos indivíduos a ideia de onipresença do déspota, submetendo-os, assim, a um constante estado de medo. Paralelamente a isso, através do ‘Ministério da Verdade’, instituição responsável pela fabricação (no sentido literal) e veiculação de notícias que favoreçam o regime ditatorial, o governo se utiliza massivamente de imagens fotográficas para comunicar aos cidadãos os seus interesses. Apesar de se tratar de uma obra ficcional, é inevitável recordar da *Farm Security Administration* durante o governo do presidente americano Roosevelt, e seu reconhecimento do poder informativo que as imagens carregam consigo, o que nos faz refletir sobre a responsabilidade que galerias de arte,

museus, arquivos fotodocumentais, dentre outras instituições que se utilizam de documentos imagéticos no desenvolvimento de suas atividades, enquanto lugares de memória, detêm.

Nesse sentido, tais instituições possuem uma função fundamental na guarda e preservação da memória e, assim sendo, torna-se imprescindível uma atenção ao modo como o conhecimento contido nessas imagens pode ser organizado, visando tanto uma recuperação cada vez mais precisa, eficiente e ágil, como uma utilização correta desses documentos através de métodos de representação adequados. É nessa perspectiva que os estudiosos buscam propor metodologias de representação, para que possam ser utilizadas como instrumentos que auxiliem nesse processo de organização da informação.

Entretanto, é preciso considerar o caráter constantemente evolutivo da sociedade, que reflete diretamente na forma como o conhecimento científico busca encontrar meios de atender de modo efetivo novas demandas que eventualmente surgem, a fim de consolidar o papel fundamental que desempenha. Dessa forma, quando surgem pesquisas que avaliem métodos já desenvolvidos dentro da literatura científica, espera-se que novos horizontes de estudos sejam abertos, no intuito de assegurar que aquilo que já foi previamente construído não se torne obsoleto. Assim, abre-se caminho para renovações que contribuem para desenvolvimento da área, bem como para o aperfeiçoamento dos serviços oferecidos pelas instituições que visam atender as demandas informacionais da sociedade.

Como pôde ser demonstrado durante a pesquisa, as metodologias desenvolvidas para fins fotográficos possuem elementos que podem ser utilizados na análise de pinturas, principalmente quando consideramos que os métodos analisados se fundamentaram em estudos que buscaram considerar a imagem num sentido mais amplo.

Nesse sentido, foi possível observar também que as pinturas podem apresentar contextos diferentes daqueles percebidos na fotografia, onde na pintura existe uma autonomia por parte do artista quando escolhe os objetos a serem retratados. Assim, quando um ambiente é retratado na fotografia, assume-se que este, se não mais existe, um dia existiu num sentido concreto, o que não se confirma no caso das pinturas. Dessa forma, existe uma localização geográfica inerente ao ato fotográfico, algo que não é estritamente necessário em documentos pictóricos.

Na análise do *corpus* da presente pesquisa, esse elemento afetou diretamente a utilização de campos desenvolvidos para esse fim em ambas as metodologias, numa

frequência considerável. Desse modo, é possível concluir que, caso o analista pretenda utilizar estas propostas para a aplicação em pinturas, ele terá certa dificuldade neste quesito. Entretanto, não podemos considerar que esse elemento deva ser simplesmente descartado, visto que o *corpus* analisado representa uma pequena parcela do número de obras de arte, artistas e expressões artísticas existentes. Dessa forma, o que se espera é apontar indícios do que pode ser revisto e adaptado em pesquisas futuras.

Além disso, é possível apontar a questão do Contexto Arquivístico observado na proposta metodológica de Rodrigues (2007; 2011) como um elemento que pode vir a ser ampliado. Embora seja utilizado pelo autor para descrever a localização geográfica retratada na imagem, é possível considerar que este elemento talvez devesse estar relacionado à proveniência da imagem, ou seja, ao local onde foi elaborada, e não necessariamente ao ambiente que é mostrado. Isso porque, considerando que a fotografia, ao retratar determinado ambiente, abre margem para concluir que o fotógrafo necessariamente esteve presente naquele local, podemos admitir que esse Contexto Arquivístico (como o próprio nome sugere) está mais relacionado a *onde* a imagem foi elaborada, sendo a representação daquele ambiente uma mera consequência do ato fotográfico. Dessa forma, independente do fato de que a natureza das pinturas permite que o autor tenha a autonomia de retratar o ambiente que desejar, este existindo num sentido concreto ou não, o Contexto Arquivístico ainda assim poderia ser determinado.

Nesse sentido, a presente pesquisa também demonstrou a carência de campos que descrevam o nome do artista, o movimento artístico do qual fez parte, a série temática na qual determinada pintura pode estar inserida, bem como o estilo adotado pelo pintor em suas obras, o que se explica pelo fato de que estes não são elementos evidentes numa fotografia, mas que consideramos relevantes no universo artístico por serem recorrentes na caracterização desses documentos pictóricos. Sob esse prisma, consideramos a importância de um diálogo com a História da Arte e com as Artes Plásticas para uma adequada adaptação dessas metodologias, visto que estas áreas possuem os fundamentos teóricos sobre os aspectos estéticos das expressões artísticas, que podem vir a ser necessários em pesquisas futuras que visem determinar especificamente como as propostas podem ser aprimoradas.

Dessa forma, a pesquisa demonstrou a possibilidade de aplicação de metodologias desenvolvidas para documentos fotográficos em obras de arte, muito embora essa aplicabilidade, se considerarmos as metodologias do modo exato como foram concebidas, seja

parcial, o que serve para reforçar as diferenças encontradas em pinturas e fotografias. Assim, para a concretização de uma completa adaptação dessas metodologias para a construção de uma própria análise de pinturas, projeta-se a necessidade de estudos que trabalhem as lacunas identificadas durante o presente estudo, de modo a entender cada vez mais como as subjetividades encontradas nas obras de arte podem ser apreendidas e organizadas, respeitando a liberdade de expressão do artista e de interpretação do observador.

Ao consideramos as diferenças existentes entre pinturas e fotografias no momento de sua representação, é possível determinar critérios que permitam um caminho mais adequado à análise de cada uma dessas modalidades. Dessa forma, espera-se que exista, a partir desse estudo, uma reflexão sobre as potencialidades dos métodos desenvolvidos para a análise de documentos imagéticos, e o modo como um método desenvolvido para determinado fim pode auxiliar na elaboração de propostas que atendam a demandas mais específicas para outras modalidades de apresentação destes documentos.

Buscamos, através da avaliação de desempenho das metodologias para a análise de fotografias aplicadas em pinturas, desenvolver afirmações que possam ser utilizadas como referência para estudos futuros, colaborando com a sistematização de conhecimentos que sirvam para orientar e apoiar a concepção, avaliação e utilização dos métodos de análise de documentos imagéticos. Dessa forma, evidenciamos uma preocupação com a recuperação e resgate da memória preservada por instituições que trabalham com a informação em suporte imagético, reforçando a necessidade de que estes estudos devem ser frequentemente avaliados e, de acordo com as necessidades identificadas, atualizados.

## REFERÊNCIAS

- ACORSI, A.R.; BONI, P.C. A margem de interpretação e a geração de sentido no fotojornalismo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006, Brasília. **Anais...**São Paulo: Intercom, 2006.
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. 10. ed. Recife: Paulus, 1984.
- ALBRECHTSEN, Hanne. Subject analysis and indexing: from automated indexing to domain analysis. **The Indexer**, London, v.18, n. 4, p. 219-24, 1993.
- ALVARENGA, Lígia. A Teoria do Conceito Revisitada em Conexão com Ontologias e metadados no Contexto das Bibliotecas Tradicionais e Digitais. **DataGramZero**, v.2, n.6, dez. 2001.
- ARASTOOPOR, Sholen; FATTAHI, Rahmatollah. User's perception os aboutness and ofness in images: an approach to subject indexing based on Ervin Panofsky's theory and user's view. In: ADVANCES IN KNOWLEDGE ORGANIZATION, 13., 2012, Mysore, India. **Proceedings...** . Wurzburg: Ergon Verlag, 2012. p. 345 - 351.
- ARAÚJO JÚNIOR, R. H. **Precisão no processo de busca e recuperação da informação**. Brasília: Thesaurus, 2007.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 13. ed. Campinas: Papirus, 2008.
- BARITÉ, M. Organización del conocimiento: un nuevo marco teórico-conceptual en Bibliotecología y Documentación. In: CARRARA, K. (org.). **Educação, Universidade e Pesquisa**. Marília: Unesp-Marília-Publicações; São Paulo: FAPESP, 2001. p.35-60.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185p.
- BEGHTOL, Claire. Bibliographic classification theory and text linguistics: aboutness analysis, intertextuality and the cognitive act of classifying documents. **Journal of Documentation**, London, v. 42, n. 2, p. 84-113, June. 1986.
- BIGMAC. **Paisagens do Alentejo**. [2008?]. 1 fotografia, color. Disponível em: <<http://olhares.uol.com.br/paisagens-do-alentejo-foto1698352.html>>. Acesso em: 20 jun. 2013.
- BLISS, H. E. **The organization of knowledge and the system of sciences**. New York, Holz, 1929.
- BUCKLAND, M.K. Information as thing. **Journal of the American Society for Information Science (JASIS)**, v.45, n.5, p.351-360, 1991.
- BUCKLAND, M. K. What Kind of Science Can Information Science Be? **Journal of Information Science and Technology**. 2011. Disponível em: <<http://people.ischool.berkeley.edu/~buckland/whatsci.pdf>> Acesso em: 17 mai 2013.

CAMPELLO, Bernardete Santos; MAGALHÃES, Maria Helena de Andrade. **Introdução ao controle bibliográfico**. Brasília: Briquet de Lemos Livros, 1997.

CAPURRO, Rafael; HJORLAND, Birger. O conceito de informação. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 7, n. 1, p. 148-207, jan./abr. 2007.

CINTRA, A. M. M. Elementos de linguística para estudos de indexação. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 12, n. 1, p. 5-22, 1983. Disponível em: <http://revista.ibict.br/index.php/ciinf/article/view/1526/1144>. Acesso em: 01 jul. 2013.

CORDEIRO, Rosa Inês de Novais. **Informação e movimento: uma ciência da arte fílmica**. Niterói: UFF, 2000. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte. COSTA, Cristina. **Educação, imagem e mídias**. São Paulo: Cortez, 2005.

COSTA, Cristina. **Educação, imagem e mídias**. São Paulo: Cortez, 2005. 198 p.

CUNHA, Murilo Bastos da; CAVALCANTI, Cordélia Robalinho de Oliveira. **Dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia**. Brasília: Briquet de Lemos, 2008.

CUTTER, Charles A. **Rules for a dictionary catalog**. Fourth Edition, Rewritten. Washington: Government Printing Office, 1904. Disponível em: <http://archive.org/stream/rulesforadictio04cuttgoog#page/n10/mode/2up>. Acesso em: 15 mar. 2013.

DAHLBERG, Ingetraut. Current Trends in Knowledge Organization. In: GARCIA MARCO, Francisco Javier (org.) Organización del Conocimiento em sistemas de información y documentación. **Actas del I Encuentro de ISKO-España**, 1993, Madrid. Zaragoza: Librería General, 1995, p. 7-26.

DAHLBERG, Ingetraut. Knowledge Organization: its scope and possibilities. **Knowledge Organization**, Frankfurt, v. 20, n. 4, p. 211-222, 1993.

DAHLBERG, Ingetraut. Knowledge organization: a new science? **Knowledge Organization**, v. 33, n. 1, p. 11-19, 2006.

DAHLBERG, Ingetraut. Teoria do conceito. **Ciência da Informação**, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p. 101-107, jul./ dez. 1978.

DAHLBERG, Ingetraut. Teoria da classificação ontem e hoje. In: CONFERÊNCIA BRASILEIRA DE CLASSIFICAÇÃO BIBLIOGRÁFICA, 1., 1972, Rio de Janeiro. **Anais...** Brasília: IBICT/ABDF, 1979. Disponível em: [http://www.conexaorio.com/bit/dahlbergteoria/dahlberg\\_teoriam.htm#R7](http://www.conexaorio.com/bit/dahlbergteoria/dahlberg_teoriam.htm#R7). Acesso em: 16 mar. 2013.

DIAS, Cláudia. Hipertexto: evolução histórica e efeitos sociais. **Ciência da Informação**, Brasília, v.28, n.3, p. 269-277, set./ dez. 1999.

DIAS, Eduardo Wense. Análise de assunto: percepção do usuário quanto ao conteúdo de documentos. **Perspectiva em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v.9 n.2, p. 146-157, jul./dez. 2004.

DIAS, E; NAVES, M. M. L. **Análise de assunto: teoria e prática**. Brasília: Thesaurus,

2007.

DZIEKANIAK, Gisele; ROVER, Aires. Sociedade do conhecimento: características, demandas e requisitos. **Datagrama Zero**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 5, out. 2011. Disponível em: <[http://www.dgz.org.br/out11/Art\\_01.htm](http://www.dgz.org.br/out11/Art_01.htm)>. Acesso em: 24 mar. 2013.

FAVIER, Laurence; EL HADI, Widad Mustafa. From Text to Image: The Concept of Universality in Knowledge Organization Systems Designed by Paul Otlet and the International Institute of Bibliography. In: **ADVANCES IN KNOWLEDGE ORGANIZATION**, 13., 2012, Mysore, India. **Proceedings...** . Wurzburg: Ergon Verlag, 2012. p. 220 - 228.

FLORES, Laura González. **Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FREEMAN, Michael. **O Olho do Fotógrafo: composição e design para fotografias digitais incríveis.** São Paulo: Bookman, 2012.

FUJITA, Mariângela Spotti Lopes. Organização e representação do conhecimento no Brasil: análise de aspectos conceituais e da produção científica do ENANCIB no período de 2005 a 2007. **Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação**, v. 1, n. 1, 2008.

FUJITA, Mariângela Spotti Lopes; RUBI, M. P. Um modelo de leitura documentária para a indexação de artigos científicos: princípios de elaboração e uso para a formação de indexadores. **Datagramazero**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 3, out. 2006. Disponível em: <[http://www.dgz.org.br/jun06/Art\\_04.htm](http://www.dgz.org.br/jun06/Art_04.htm)>. Acesso em: 19 jun. 2013

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** 6 ed. São Paulo: Atlas, 2009.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GUEDES, Emanuel Guedson Ferreira. **O conceito de *aboutness* na organização e representação do conhecimento.** 2009. 90f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva.** São Paulo, Centauro: 2006.

HELPLINK. **Amizade.** [2009?]. 1 fotografia, color. Disponível em: <<http://www.helplink.com.br/noticias/?tag=ter-amigos-faz-bem-para-a-saude>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

HERÓDOTO. **História.** Brasília: Universidade de Brasília, 1988.

HJØRLAND, Birger. Concept theory. **Journal of the American Society for Information Science and Technology**, v. 60, n. 8, p. 1519-1536, 2009.

HJØRLAND, Birger. Concepts, paradigms and knowledge organization. In: GNOLI, C.; MAZZOCCHI, F. (Ed.). **Paradigms and conceptual systems in knowledge organization.** Rome: Ergon, 2010. P. 38-42. (Advances in Knowledge Organization, v. 12).

HJØRLAND, Birger. Fundamentals of Knowledge Organization. **Knowledge Organization**, v. 30, n. 2, p. 87-101, 2003.

HJØRLAND, Birger. **Subject**. 2007. Disponível em:  
<<http://www.iva.dk/bh/core%20concepts%20in%20lis/articles%20a-z/aboutness.htm>>.  
Acesso em: 15 mai. 2013.

HJØRLAND, Birger. Towards a theory of aboutness, subject, topicality, theme, domain, field, content. . . and relevance. **Journal of the American Society for Information Science and Technology**, v. 52, n. 9, p. 774–778, 2001.

HJORLAND, Birger; ALBRECHTSEN, Hanne. Toward a new horizon in information science: Domain-analysis. **Journal of the American Society for Information Science**, v. 46, n. 6, p. 400-425, jul. 1995.

HUTCHINS, John William. On the problem of ‘aboutness’ in document analysis. **Journal Of Informatics**, East Anglia, v. 1, n. 1, p.17-35, 1977. Disponível em:  
<[http://www.scils.rutgers.edu/~muresan/551\\_IR/Resources/Docs/jinfHutchins1977.pdf](http://www.scils.rutgers.edu/~muresan/551_IR/Resources/Docs/jinfHutchins1977.pdf)>.  
Acesso em: 20 mai. 2013.

INGWERSEN, Peter. **Information Retrieval Interaction: definitions, references & subject index**. 1992. Disponível em: <[http://pure.iva.dk/ws/files/31047349/Ingwersen\\_IRI.pdf](http://pure.iva.dk/ws/files/31047349/Ingwersen_IRI.pdf)>.  
Acesso em: 20 mai. 2013.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 1996.

JOUDREY, Daniel N. **Building puzzles and growing pearls: a qualitative exploration of determining aboutness**. 2005. 475p. Phd Thesis – School of Information Sciences, University of Pittsburgh.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 1989. 110 p.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LIMA, G. A. B. Interfaces entre a ciência cognitiva e a ciência da informação. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 32, n. 1, p. 77-87, 2003.

LIMA, Gercina Ângela Borém. O modelo simplificado para análise facetada de Spiteri a partir de Ranganathan e do Classification Research Group (CRG). **Información, Cultura y Sociedad, Buenos Aires**, n. 11, p. 57-72, 2004.

LIMA, Maria de Lourdes. **A gênese do arquivo fotográfico de Sebastião Leme: uma leitura da acumulação**. 2009. 407 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2009. Disponível em:  
<[http://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/CienciadaInformacao/Dissertacoes/lima\\_ml\\_dr\\_mar.pdf](http://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/CienciadaInformacao/Dissertacoes/lima_ml_dr_mar.pdf)>. Acesso em: 19 set. 2013.

MAIMONE, Giovana Deliberali; GRACIOSO, Luciana de Souza. Representação temática de imagens: perspectivas metodológicas. **Informação & Informação**, Londrina, v. 12, n. 1, jan./jun. 2007.

MANINI, Miriam Paula. Análise documentária de imagens. **Informação e Sociedade**. João Pessoa, v. 11, n. 1, 2001.

MANINI, Miriam Paula. **Análise documentária de fotografias**: um referencial de leitura de imagens fotográficas Para fins documentários. São Paulo, 2002. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Departamento de Biblioteconomia e Documentação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de Pesquisa**. 5.ed. São Paulo: Atlas, 2002.

MARTINS, Wilson. **A palavra escrita**: história do livro, da imprensa e da biblioteca. São Paulo: Ática, 1998.

MEDEIROS, Marisa Bräscher Basílio. Terminologia brasileira em ciência da informação: uma análise. **Revista Ciência da Informação**, Brasília, v.15, n.2, p.135-142, jul./dez., 1986.

MORAES, João Batista Ernesto de. Aboutness in fiction: methodological perspectives for knowledge organization. In: ADVANCES IN KNOWLEDGE ORGANIZATION, 13., 2012, Mysore, India. **Proceedings...** Wurzburg: Ergon Verlag, 2012. p. 242 - 248.

MORAES, J. B. E. . Perspectivas metodológicas para la identificación de la tematicidad en los textos narrativos de ficción. **Scire**, Zaragoza, v. 18, p. 57-66, 2012.

MORAES, João Batista Ernesto de; GUIMARÃES, José Augusto Chaves. Análisis documental de contenido de textos literários narrativos: em busca del diálogo entre las concepciones de aboutness/meaning y de recorrido temático/recorrido figurativo. **Scire**, Zaragoza, n. 12, p. 71-84.

MOTTA, Dilza F. **Método relacional como nova abordagem para a construção de tesouros**. Rio de Janeiro: SENAI, 1987.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. **A coleção do MASP**. 2009. Disponível em: <[http://masp.art.br/masp2010/acervo\\_sobre\\_o\\_acervo\\_do\\_masp.php](http://masp.art.br/masp2010/acervo_sobre_o_acervo_do_masp.php)>. Acesso em: 05 jul. 2013.

NONATO, Rafael dos Santos. **Teoria do conceito e hipertextos**: uma proposta para a determinação de relacionamentos em links conceituais. 2009. 122f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais.

OLSON, H. A. The power of name: representation in library catalogues. **Signs: Journal of Women in Culture and Sociey**, v. 26, n. 3, p. 639-668, 2001.

ORTEGA, Cristina Dotta. Do princípio monográfico à unidade documentária: exploração dos fundamentos da catalogação. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v.7, n.1, p. 43-60, mar. 2011.

PETTE, Julia. The Development of Authorship Entry and the Formulation of Authorship Rules as Found in the Anglo-American Code. **The Library Quarterly**, v. 6, n. 3, p. 270-290, jul. 1936.

PINHEIRO, Rodrigo Vasconcelos Rodrigues. **Os novos objetivos do catálogo de biblioteca**. 2009. 144f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Faculdade de Economia, Administração, Contabilidade e Ciência da Informação, Universidade de Brasília.

PINHO, Fábio Assis. **Fundamentos da Organização e Representação do Conhecimento**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009.

PONTO de Vista. **Torre Eiffel**. [2011?]. 1 fotografia, color. Disponível em: <<http://www.reparei.com/?p=519>>. Acesso em: 30 jun. 2013.

PORTINARI, Cândido. **Padre Anchieta**. 1954. 1 pintura, color. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/989>>. Acesso em: 23 nov. 2013.

PORTINARI, Cândido. **Futebol**. 1935. 1 pintura, color. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1127>>. Acesso em: 23 nov. 2013.

RAFFERTY, Pauline. Informative Tagging of Images: The Importance of Modality in Interpretation. **Knowledge Organization**, v. 38, n. 4, p. 283-298, 2011.

RENNER, Eric. **Pinhole Photography: from historic technique to digital application**. Amsterdam: Elsevier, 2009.

RODRIGUES, Ricardo Crisafulli. Análise e tematização da imagem fotográfica. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 36, n. 3, p. 67-76, set./dez. 2007.

RODRIGUES, Ricardo Crisafulli. **Análise e tematização da imagem fotográfica: determinação, delimitação e direcionamento dos discursos da imagem fotográfica**. Brasília, 2011. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília.

ROSENBLUM, Naomi. **A World History of Photography**. Nova York :Abbeville Press, 2007.

ROWLEY, Jeniffer; FARROW, John. **Organizing Knowledge: an introduction to managing access to information**. Aldershot: Ashgate, 2008.

SALES, Rodrigo de; GUIMARÃES, José Augusto Chaves. Los principios teóricos de Cutter, Kaiser e Ranganathan como elementos de interlocución en la organización del conocimiento. **Scire: representación y organización del conocimiento**, v. 16, n. 2, p. 21-29, 2010.

SANTAELLA, Lucia; WINFRIED, Nöth. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2009. 222 p.

SANTOS, Maria Sepúlveda dos. O pesadelo da amnésia coletiva: um estudo sobre os conceitos de memória, tradição e traços do passado. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 19, n. 19, p. 139-169, Jun. 2009. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/370/279>>. Acesso em: 04 Out. 2013.

SHATFORD, Sara. Analyzing the subject of a Picture: a theoretical approach. **Cataloging & Classification Quarterly**, v. 6, n. 1, p. 39-62, 1986.

SHATFORD, Sara. Some issues of the indexing of images. **Journal of the American Society of Information Science (JASIS)**, Los Angeles, v. 45, n. 8, p. 583-588, 1994.

SMIRAGLIA, R. P. The progress of theory in knowledge organization. **Library Trends**, Champaign, v. 50, n. 3, p. 330-349, 2002.

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

STEELE, Gary. **The wisdom of the cataloguers: LCSH, indexer inconsistencies and collective intelligence**. 2011. Disponível em:  
<<http://www.iskouk.org/conf2011/papers/steele.pdf>>. Acesso em: 20 mai. 2013.

STRAIOTO, A. C.; GUIMARÃES, J. A. C. A abordagem facetada no contexto da organização do conhecimento: elementos históricos. **Páginas a&b** (arquivos & bibliotecas), Lisboa, n. 14, p. 109-136, 2004.

TAGG, John. **The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories**. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1993. 242 p. Disponível em:  
<[http://monoskop.org/images/8/8a/Tagg\\_John\\_The\\_Burden\\_of\\_Representation\\_1988.pdf](http://monoskop.org/images/8/8a/Tagg_John_The_Burden_of_Representation_1988.pdf)>. Acesso em: 07 set. 2013.

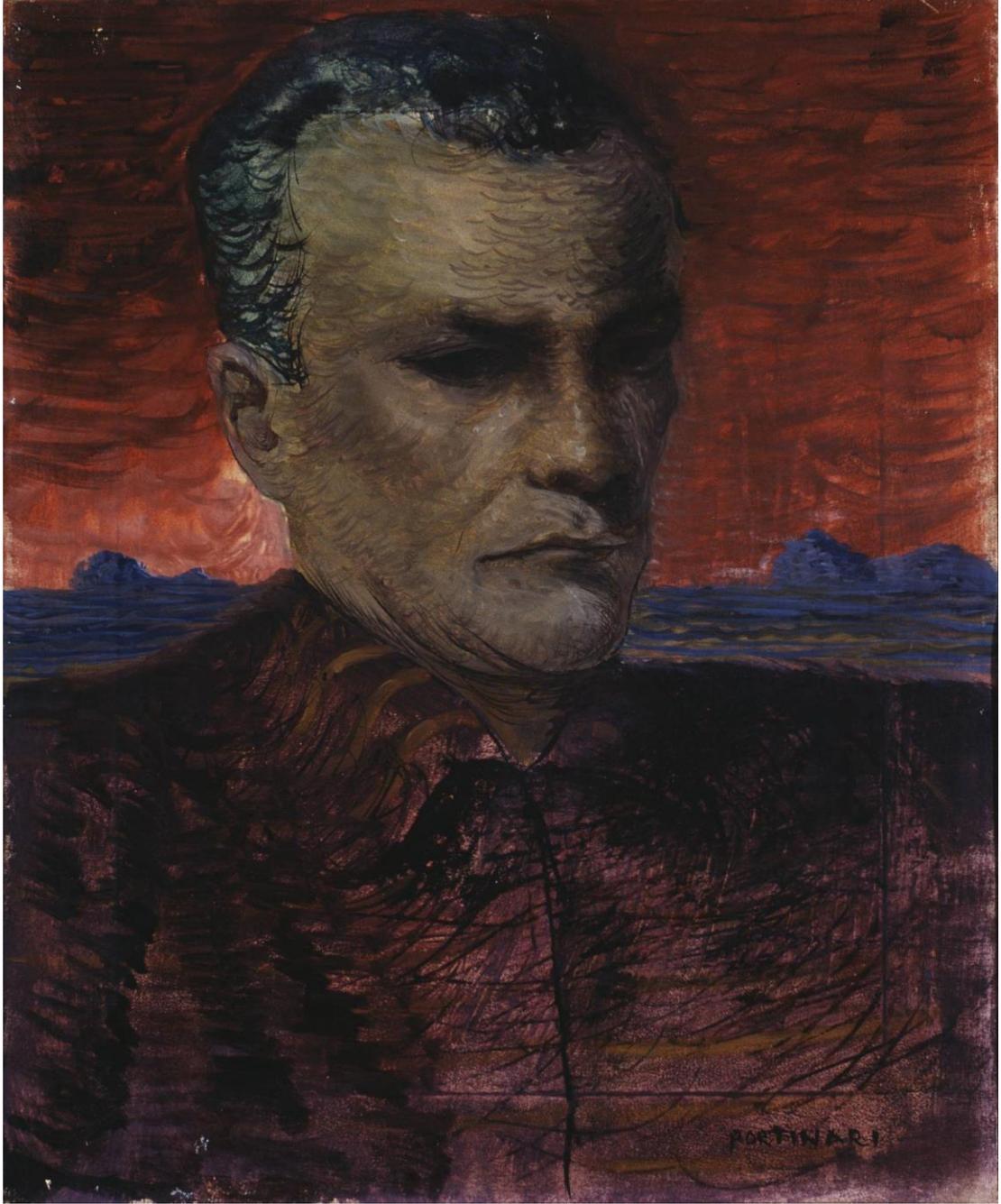
TINEM, Nelci; BORGES, Lucia. Ginzburg e o paradigma indiciário. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22., 2003, João Pessoa. **Anais...** . João Pessoa: Anpuh, 2003. p. 1 - 5. Disponível em: <<http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S22.535.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2013.

TODD, R. T. Academic indexing: what`s it all about? **The Indexer**, London, v. 18, n. 2, p. 101-104, abr. 1992.

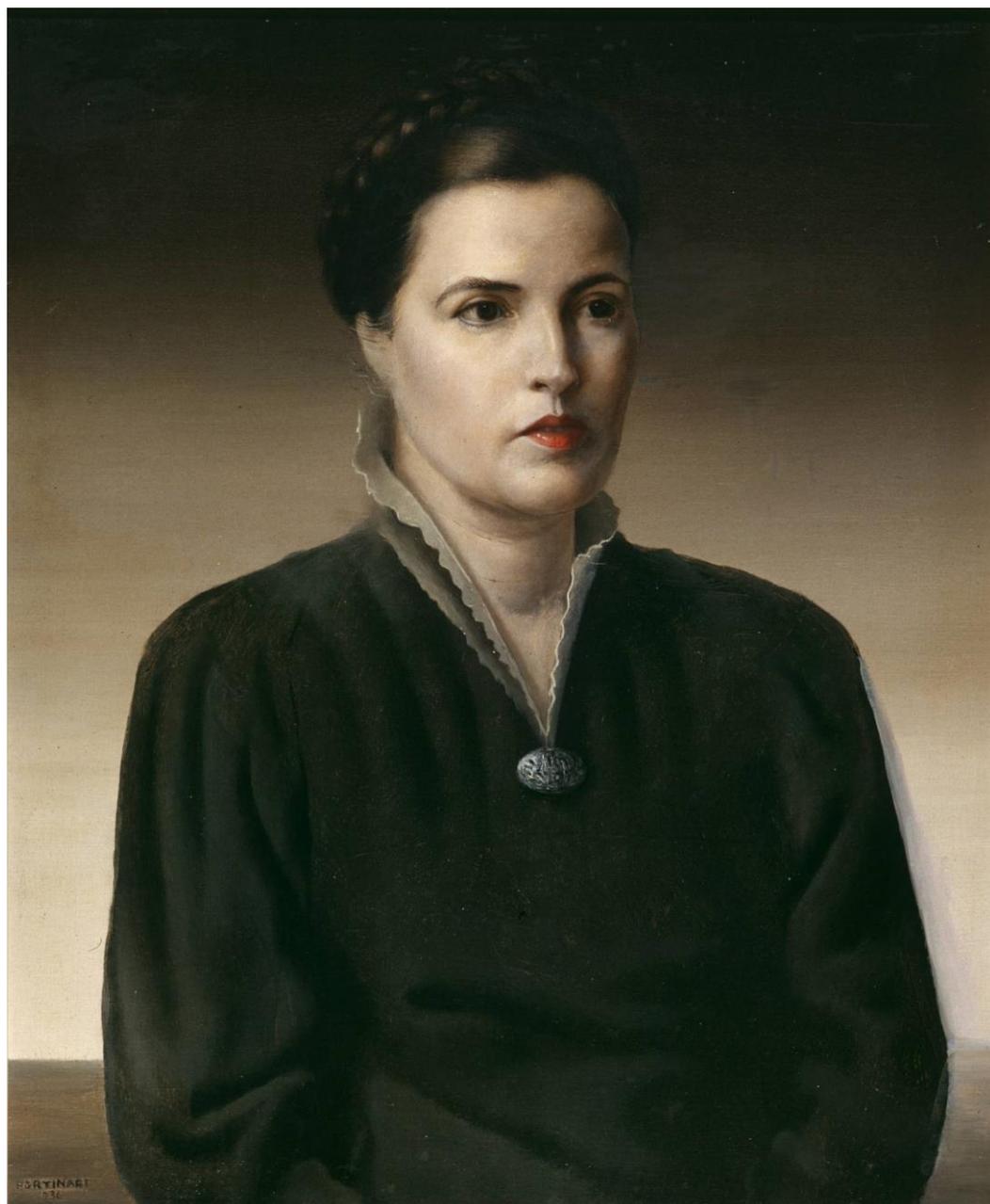
WARNER, Carl. Foodscapes. [2009?]. 1 fotografia, color. Disponível em:  
<<http://www.carlwarner.com/foodscapes/>>. Acesso em: 25 jun. 2013.

**ANEXO I – OBRAS UTILIZADAS NO *CORPUS* DA PESQUISA****O Lavrador de Café - 1934**

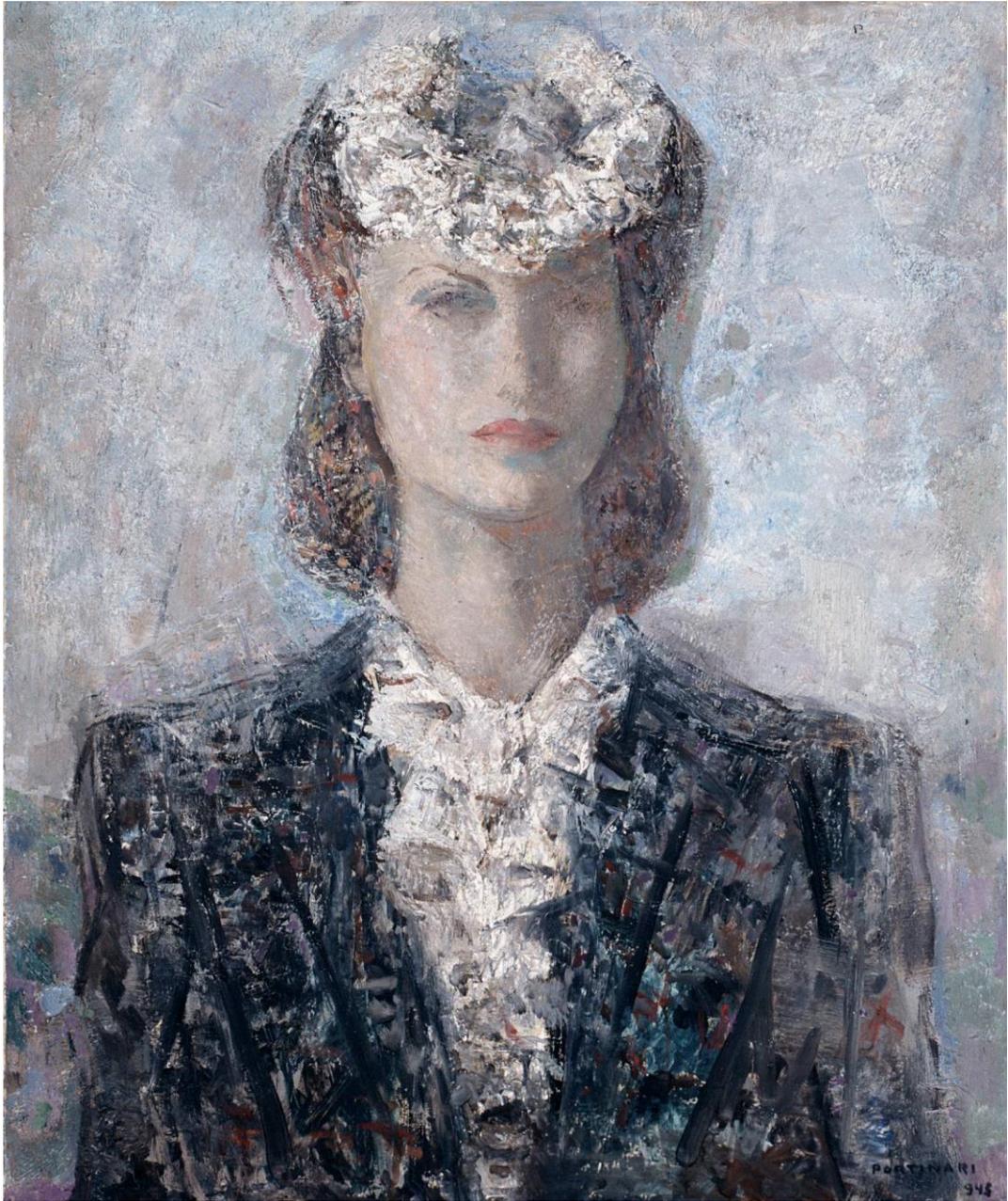
O Senhor Queiroz Lima – 1934



Retrato de Ináh Prudente de Moraes - 1936



A Senhora Aimée - 1945



**Busto do Poeta Felipe Daudt d'Oliveira – 1934**



Criança Morta – 1944



Enterro na Rede – 1944



Retirantes – 1944



**A Ressureição de Lázaro - 1943**



O Pranto de Jeremias - 1943



O Sacrifício de Abraão – 1943



O Massacre dos Inocentes – 1943



As Trombetas de Jericó – 1943



A Justiça de Salomão – 1943



O Último Baluarte – A Ira das Mães – 1942



São Francisco – 1941



J6 - 1943

