

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GESTÃO E ORGANIZAÇÃO
DO CONHECIMENTO (PPGGOC)**

Adriana Aparecida Lemos Torres

**METODOLOGIA PARA A REPRESENTAÇÃO DE REGISTRO
FOTOGRAFICO DE ESCULTURAS DE ARTE SACRA**

Belo Horizonte
2019

ADRIANA APARECIDA LEMOS TORRES

**METODOLOGIA PARA A REPRESENTAÇÃO DE REGISTRO
FOTOGRAFICO DE ESCULTURAS DE ARTE SACRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Gestão e Organização do Conhecimento da Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG-GOC/ECI/UFMG), como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

Área de Concentração: Ciência da Informação

Linha de Pesquisa: Arquitetura & Organização do Conhecimento (AOC)

Orientadora: Prof^a Dr^a Benildes Coura
Moreira dos Santos Maculan

T693m	<p>Torres, Adriana Aparecida Lemos.</p> <p>Metodologia para a representação de registro fotográfico de esculturas de arte sacra [recurso eletrônico] / Adriana Aparecida Lemos Torres. – 2019. 1 recurso online (205 f. : il. color; graf., tab.) : pdf.</p> <p>Orientadora: Benildes Coura Moreira dos Santos Maculan Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Ciência da Informação. Referências: f. 179-191. Apêndices: f. 192-205. Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.</p> <p>1. Ciência da informação – Teses. 2. Representação do conhecimento (Teoria da informação) – Teses. 3. Fotografias - Teses 4. Arte sacra – Teses. 5. Arte. 6. Patrimônio histórico. 7. Patrimônio cultural. I. Título. II. Maculan, Benildes Coura Moreira dos Santos. III. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Ciência da Informação.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 004.82:7</p>
-------	--

Ficha catalográfica: Biblioteca Prof^a Etelvina Lima, Escola de Ciência da Informação da UFMG.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GESTÃO E ORGANIZAÇÃO DO
CONHECIMENTO



FOLHA DE APROVAÇÃO

METODOLOGIA PARA A REPRESENTAÇÃO DE REGISTRO FOTOGRÁFICO DE
ESCULTURAS DE ARTE SACRA

ADRIANA APARECIDA LEMOS TORRES

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em GESTÃO E ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO, como requisito para obtenção do grau de Mestre em GESTÃO E ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO, área de concentração CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, linha de pesquisa Arquitetura e Organização do Conhecimento.

Aprovada em 17 de janeiro de 2019, pela banca constituída pelos membros:

Prof(a). Benildes Coura Moreira dos Santos Maculan (Orientadora)
ECI/UFMG [por videoconferência]

Prof(a). Beatriz Valadares Cendón
Aposentada/UFMG

Prof(a). Renata Maria Abrantes Baracho Porto
EA/UFMG

Prof(a). Celia da Consolação Dias
ECI/UFMG

Prof(a). Etsângela Cristina Aganette
ECI/UFMG

Belo Horizonte, 17 de janeiro de 2019.



ATA DA DEFESA DA DISSERTAÇÃO DA ALUNA ADRIANA APARECIDA LEMOS TORRES

Realizou-se, no dia 17 de janeiro de 2019, às 14:00 horas, Sala 1000 - ECI/UFMG, da Universidade Federal de Minas Gerais, a defesa de dissertação, intitulada *METODOLOGIA PARA A REPRESENTAÇÃO DE REGISTRO FOTOGRÁFICO DE ESCULTURAS DE ARTE SACRA*, apresentada por ADRIANA APARECIDA LEMOS TORRES, número de registro 2016712087, graduada no curso de HISTÓRIA, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em GESTÃO E ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO, à seguinte Comissão Examinadora: Prof(a). Benildes Coura Moreira dos Santos Maculan - ECI/UFMG (Orientadora) [por videoconferência], Prof(a). Beatriz Valadares Cendón - Aposentada/UFMG, Prof(a). Renata Maria Abrantes Baracho Porto - EA/UFMG, Prof(a). Celia da Consolação Dias - ECI/UFMG, Prof(a). Elisângela Cristina Aganette - ECI/UFMG.

A Comissão considerou a dissertação:

Aprovada

Reprovada

Finalizados os trabalhos, lavrei a presente ata que, lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos membros da Comissão.

Belo Horizonte, 17 de janeiro de 2019.

Prof(a). Benildes Coura Moreira dos Santos Maculan

Prof(a). Beatriz Valadares Cendón

Prof(a). Renata Maria Abrantes Baracho Porto

Prof(a). Celia da Consolação Dias

Prof(a). Elisângela Cristina Aganette

AGRADECIMENTOS

Como uma fotografia, que constitui um recorte espacial e temporal e retrata um fragmento escolhido para ser registrado e recordado, faço aqui um recorte de tempos e espaços, pessoas e situações que são parte deste estudo. Comparado a uma fotografia, este texto registra meu reconhecimento e manifesta minha gratidão a pessoas especiais que contribuíram para a realização deste trabalho.

Ao meu Deus, onipotente, onipresente e onisciente, autor da minha vida e da minha história. À Mãe Santíssima, que caminha comigo e me ensina a viver.

À minha mãe, exemplo de vida, de dedicação e de amor. Pessoa, que, sem dúvida, não mediu esforços para me dar uma vida digna, incentivando-me em todas as minhas boas escolhas, principalmente as relacionadas aos estudos.

Ao meu pai (*in memoriam*, mas sempre presente), pelo exemplo de vida, de fé e de dignidade; por ter-me ensinado a importância da memória e o amor pela fotografia, e por ter despertado em mim o desejo de conhecimento.

À professora Dr^a Benildes Maculan, minha orientadora, o meu agradecimento especial. Por ter escolhido me orientar e por ter acreditado nesta pesquisa. Por tanta dedicação e brilhantismo como orientadora, fazendo-se sempre presente e tão envolvida, enriquecendo o texto e dando-me retorno com correções em curtos espaços de tempo – processo que, com certeza, custou-lhe sacrifícios. Agradeço a ela pela compreensão e apoio nos muitos momentos difíceis durante o percurso do mestrado, sempre se mostrando generosa, paciente e, claro, preservando seu profissionalismo. Sem você, Benildes, talvez não tivesse chegado até aqui!

Ao meu esposo, Gilberto, minha escolha e meu companheiro de vida, grande incentivador dos meus projetos, principalmente dos estudos. Por todo apoio e cuidado no cotidiano, que me permitiram dedicar-me a esta pesquisa.

Aos meus irmãos, Anderson, Aline e Aracele, presentes de Deus em minha vida, amigos e companheiros, com quem conto em todas as circunstâncias e para quem quero ser a melhor irmã e amiga!

Ao meu sobrinho Allef, a quem dedico minhas orações e esforços para que possa fazer boas escolhas e ter uma vida melhor.

À minha família – vovó Nair, vovô Zeferino (este, *in memoriam*, mas sempre presente), tias, tios, primas e primos, sogro e sogra, sobrinhos de coração, cunhadas e cunhados e afilhados, por fazerem parte da minha história e por darem sentido à minha vida e aos meus esforços.

A todos os amigos que contribuíram com momentos de alento, distração, motivações e conselhos nos momentos difíceis. Meu agradecimento especial à Patrícia Cardoso, Rosilaine Rosa (Tuty), Wagner Lopes e Frei Henrique Siqueira.

Aos professores Dr^a. Célia da Consolação Dias, Dr^a. Elisângela Cristina Aganette e Dr. Magno Moraes Mello, pelas contribuições no percurso da pesquisa, principalmente durante a qualificação. À minha banca de defesa – Professoras Dr^a Beatriz Valadares Cendón, Dr^a Célia da Consolação Dias, Dr^a Elisângela Cristina Aganette, Dr^a Renata Maria Abrantes Baracho Porto, o meu agradecimento por todas e relevantes contribuições e a minha admiração e respeito.

Aos professores Dr^a. Marlene Oliveira, Dr. Maurício Barcelos, Dr^a. Renata Baracho, Dr^a Cíntia de Azevedo Lourenço, Dr^a. Benildes Maculan, Dr^a. Célia Dias e Dr^a Dalgiza Andrade, pelos ensinamentos e contribuições acadêmicas proporcionados pelas disciplinas ministradas durante o mestrado.

Ao Professor Dagobert Soerguel, pelas dicas e contribuições.

Ao artista escultor Hélio Petrus Viana e ao historiador Dr. Magno Moraes Mello, pela gentileza e confiança no meu trabalho, demonstradas ao ceder-me as fotografias e informações que fizeram parte da amostra desta pesquisa.

Ao historiador Luis Gustavo Molinari Mundim do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico, Iepha-MG, meu agradecimento por toda contribuição e material cedido.

À Litza Libero do Museu Mineiro, pela acolhida, contribuição e apresentação documentação das esculturas de arte sacra e do trabalho realizado pela equipe.

Ao Frei Frei Fabiano Alcides Pereira, OCD, pároco da Paróquia Nossa Senhora Auxiliadora - Belo Horizonte, pela acolhida, apresentação das esculturas sacras e permissão para registro fotográfico. Ao Frei Luiz Eduardo Coutinho Cardoso, pela acolhida e pela contribuição com os registros fotográficos.

À Escola de Ciência da Informação da UFMG, aos seus gestores e funcionários. Meu agradecimento especial aos profissionais técnicos administrativos da Secretaria do PPGGOC, Gisele e Gildenara; da Biblioteca Prof.^a Etelvina Lima, representada por Elaine Diamantino; ao Roberto da Seção de Ensino; ao Célio do Colegiado da Biblioteconomia; à Lucimary Souto do Departamento de Organização e Tratamento da Informação – DOTI/ECI; e aos profissionais da Seção de Serviços Gerais por todo apoio!.

À Pâmela e Ana Carolina pelas contribuições na pré-qualificação. À minha mãe e à Aracele, pelas contribuições na pré-qualificação. À Raquel Braga, pela contribuição na apresentação da qualificação.

Aos alunos da disciplina “Representação Temática de Imagens”, ministrada com a colega Gislene Rodrigues, na disciplina Estágio Docente, pelo aprendizado e partilha de conhecimento.

À equipe do Xerox da Faculdade de Ciências Econômicas – Adriana Vieira, Grasielle Stephane, Isabelle Cristina e Keilliany Meira - por todo carinho e presteza nos serviços durante a jornada do mestrado.

À Gislene, colega de mestrado, com quem compartilhei a mesma temática de pesquisa e o estágio docente. Grata pela troca de informações, pelos momentos de desafios, superações, aprendizado e, claro, pela manifestação de amizade!

Aos colegas mestrandos e doutorandos, com quem partilhei aprendizado, conhecimentos, experiências de vida e de pesquisa, boas conversas e cafés. Agradecimento especial ao Willimar, pelas valiosas dicas desde o início mestrado; às colegas Kelly, Nina, Patrícia Lopes e Viviane, com quem compartilhei bibliografias e bons momentos; aos colegas Ana Carolina, Clausi, Cleide, Elaine, Fernanda, Graciane, Grazielle, Josiana, Jeanne, Marcos, Maria Elizabeth, Mayara, Michela, Rosy, por me trazerem contribuições e bons momentos.

A todos os professores que fizeram parte do meu percurso de estudante e que contribuíram para o meu aprendizado até o início do mestrado e/ou durante o seu percurso, com

destaque para alguns: à tia Cláudia, meu eterno carinho pela alfabetização; à professora Andréa Rosa Motta, por ter reforçado em mim o amor pela leitura; à professora Dr^a Maria Aparecida Moura, pela parceria em projetos e amizade; ao professor Dr. Alexandre Leão, pela parceria em projetos e pela contribuição inicial que serviu como insumo para esta pesquisa; às professoras Lurdinha e Carla, pelas contribuições no Curso Elaboração de Projetos para Mestrado e Doutorado e pelo estímulo para o mestrado.

A todos os ambientes de trabalho e aos profissionais que contribuíram para a minha atuação na área da fotografia/imagens e acervos fotográficos: à Paróquia São José e São Gabriel Passionista; ao Centro de Memória da Medicina – UFMG; à Memória do Judiciário Mineiro – Mejud –; ao Centro de Memória e Pesquisa da Superintendência de Limpeza Urbana (SLU) – Prefeitura de Belo Horizonte; ao Centro de Comunicação - Cedecom da UFMG, com destaque para o Projeto Repositório de Comunicação e Projeto Imagens do Conhecimento. De maneira especial, a todos os profissionais e bolsistas / estagiários do Núcleo de Divulgação Científica - NDC do Cedecom, com quem trabalhei, aprendi e partilhei bons momentos. Em especial, ao Leonardo Chalub, à Gláucia Faria, à Cristiana Klimsa, à Débora Goulart e à Raquel Garcia, com quem dividi trabalhos, projetos e sonhos.

Aos meus colegas de trabalho da Faculdade de Ciências Econômicas, com quem divido o cotidiano profissional e que participaram desse percurso do mestrado. Em especial, agradeço às colegas do Centro de Graduação – Amanda, Jane, Luciana, Raquel e Roseli - pelas parcerias, colaborações e bons momentos de convívio e à Fátima Graça, pelo apoio, orações e bons conselhos.

À Cecília Lima, pela revisão de português; ao Lucas Vilaça, pela tradução; à Danielle Rioga, pela revisão de inglês, e ao Jorge Santa Anna, pela valiosa participação no processo de normalização. Ao Felipe Assunção e ao Leonardo Chalub pelas valiosas contribuições e incentivos. Enfim, a todos os que contribuíram, direta ou indiretamente, para esta dissertação, pois ela é o resultado do meu trabalho com a ajuda de muitas pessoas! Estou feliz por mais esta conquista e o fechamento de um ciclo! Que venham outras!

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha mãe e ao meu pai (*in memoriam*, mas sempre presente); ao meu esposo, Gilberto; aos meus irmãos, Anderson, Aline e Aracele; ao meu sobrinho Allef; à amiga Ione de Oliveira Rodrigues.

“Ninguém é suficientemente perfeito, que não possa aprender com o outro, e ninguém é totalmente destituído de valores que não possa ensinar algo ao seu próximo.” (São Francisco de Assis)

RESUMO

A fotografia constitui um tipo de documento iconográfico, que deve ser analisado levando-se em conta o componente autoral (fotógrafo) e documental (fonte de informação). Pode, assim, desempenhar diversas funções: no campo das artes, a fotografia pode atuar como obra ou registro da obra; nas instituições de memória, tem papel documental e contribui para o registro de um domínio. A fotografia de arte sacra contém informações acerca das obras retratadas, possibilitando a sua divulgação e a disseminação da história e cultura. Os acervos de fotografias em repositórios físicos ou virtuais demandam organização e representação para que sejam destacados os conteúdos relevantes, alinhados à proposta do repositório, o que possibilita uma recuperação da informação mais eficiente. Pesquisas vêm propondo metodologias específicas para a representação de fotografias, que têm atributos distintos dos registros de textos verbais. Na literatura não foi encontrada uma metodologia que englobasse todos os aspectos relevantes na representação de fotografias de esculturas de arte sacras: dos aspectos biográficos e visuais aos interpretativos e simbólicos. Em razão dessa lacuna, como objetivo geral propõe-se uma metodologia para a representação de documento iconográfico do tipo fotografia e escultura, com vistas à recuperação das informações contidas nos registros fotográficos de esculturas de arte sacras, com base em seus aspectos intrínsecos e extrínsecos, e levando em consideração os atributos da fotografia e da obra retratada. O referencial teórico incluiu o estudo e narrativas sobre a fotografia como bem do Patrimônio Histórico e Cultural, o documento iconográfico, histórico, características e atributos de fotografias, e alguns padrões de metadados de representação de imagens. Para a construção da proposta, foram examinadas as metodologias relacionadas à representação de registros fotográficos que pudessem atender às especificidades das fotografias de esculturas de arte sacras, considerando-se os métodos de diferentes autores (PANOFSKY, 1979; BLÉRY, 1981; SHATFORD LAYNE, 1986; SMIT, 1996; ALVES, VALERIO, 1998; MANINI, 2002). Com base na revisão da literatura, verificou-se que essas metodologias enfocam tanto a representação temática quanto a descritiva. Em geral, elas não se excluem; algumas se sobrepõem, e outras, em certa medida, complementam-se, para favorecer uma representação mais abrangente. Na validação da metodologia proposta, trabalhou-se com uma amostra de quatro imagens de arte sacra oriundas de dois acervos: acervo fotográfico de artista e acervo fotográfico de especialista em História da Arte. As análises dos resultados obtidos indicam que os elementos da representação temática devem ser complementados com elementos da representação descritiva, já que estes podem ser considerados pontos de acesso relevantes para uma eficiente recuperação da informação. Ressaltar a importância do compartilhamento das informações sobre a arte sacra como forma de devolver para a sociedade o patrimônio, o legado histórico e cultural que a ela pertence é uma das contribuições desta pesquisa. Especificamente para a área da Ciência da Informação, a proposta de uma metodologia, apresentada neste estudo, pode atender a distintas demandas reais de representação de informação em acervos de imagens, físicos e virtuais. Finalmente, para a linha de pesquisa em Arquitetura e Organização do Conhecimento, este trabalho possibilita um avanço na construção do conhecimento sobre a representação de documentos iconográficos.

Palavras-chave: Representação do Conhecimento e da Informação; Representação de documento iconográfico; Representação temática; Representação descritiva; Fotografia; Fotografia de imagens sacras; Patrimônio Histórico e Cultural.

ABSTRACT

The photograph constitutes a type of iconographic document, that must be analyzed considering the author element (photographer) and the documental (information source) components. So, it can perform different functions; such as in the field of arts, the photograph can act as a work or as a record of a work. At the memory institutions, it holds a documental role and contributes to the register of a domain. The religious art photography keeps information about the portrayed work available, allowing their disclosure and the dissemination of the History and Culture. The photography collections in either physical or virtual repositories require organization and representation for the relevant content to be highlighted, and aligned to the repository's purpose, enabling a more efficient information retrieval. Lately, some researches have been proposing specific methodologies for the representation of photographs, since these ones have attributes that are distinct from the verbal text record ones. Although, there wasn't found any methodology that was able to encompass all of the aspects that are considered relevant to the representation of photographs of religious art sculptures on the literature, when taking into account the biographical and visual aspects to the interpretative and symbolic ones. As a result of this lack, the general objective of this research proposes a methodology for the representation of iconographic documents of the photograph type, especially of religious art sculptures, in order to allow the treatment of this type of documents, aiming the recovery of information contained in them, based on their intrinsic and extrinsic aspects, and taking into consideration the attributes of the work portrayed in the photograph. The theoretical basis for the construction of this unified methodology included the specialized literature methodologies that cover thematic and descriptive representation about photographs as part of the Historical and Cultural Heritage, the iconographic document, history, characteristics and attributes of photographs, and some metadata patterns of image representation. For the development of this proposal, there were examined the methodologies related to the representation of photographic records that could meet the specificities of the photographs of sacred art sculptures, considering the methods of different authors (PANOFISKY, 1979; BLÉRY, 1981; SHATFORD LAYNE, 1986; SMIT, 1996; ALVES, VALERIO, 1998; MANINI, 2002). Based on the literature review, it was verified that both methodologies focus on thematic and descriptive representation. In general, the methodologies don't null each other out, some of them overlap each other, and others yet, are complementary, to a certain extent, to benefit a wider representation. For the validation of the proposed methodology, four religious art sacred images were used as a sample from two collections: an artist photographic collection and a photographic collection of a specialist in History of Art. The obtained analysis of the results presented indicate that the thematic representation elements must be complemented by the descriptive representation elements, since they can be considered relevant access points for an efficient information retrieval. One of the contributions of this research is to emphasize that sharing religious art information can be a way to return to the society the heritage, cultural and historical legacies that belong to them. Specifically, for the Information Science area, the unified methodology proposal shown in this study can satisfy different and real information representation demands from both physical and virtual image collections. Finally, for the Architecture Knowledge Organization research area, this work enables an advancement on the construction of knowledge about the representation of iconographic documents.

Keywords: Knowledge and Information Representation; Iconographic document representation; Thematic representation; Descriptive representation; Photograph; Religious images photograph; Historical and Cultural Heritage.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Representação Documentária segundo Dodebei (2002)	29
FIGURA 2 – Elementos do Dublin Core no acervo histórico cultural da Unesp	57
FIGURA 3 – Categorias, subcategorias e atributos do VRA Core 4.0	59
FIGURA 4 – Exemplo de descrição do VRA Core 4.0.....	60
FIGURA 5 – Crânio de Luzia	100
FIGURA 6 – Fotografia do Grand Hotel Nobile – Itália	106
FIGURA 7 – Exemplo de representação de assunto principal e secundário	108
FIGURA 8 – Mãe Migrante (1936), de Dorothea Lange	123

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Correlação entre os níveis de informação de Buckland e a fotografia	26
QUADRO 2 – Recursos técnicos e dimensões expressivas/expressões fotográficas	45
QUADRO 3 – Elementos da linguagem fotográfica.....	46
QUADRO 4 – Retrospectiva sobre a fotografia segundo Dubois (1998)	51
QUADRO 5 – Síntese acerca de características e concepções da fotografia	52
QUADRO 6 – Registros fotográficos de obras de arte	64
QUADRO 7 – Identificação e citação de autorias.....	65
QUADRO 8 – Identificação e citação de datas	66
QUADRO 9 – Identificação de procedência	67
QUADRO 10 – Relação entre materiais e técnicas.....	69
QUADRO 11 – Valores da escultura segundo Pietroforte (2018).....	71
QUADRO 12 – Exemplos de esculturas conforme os valores.....	72
QUADRO 13 – Hábito e escapulário carmelitas nas representações de Nossa Senhora do Carmo.....	75
QUADRO 14 – Instrumentos de representação descritiva de fotografias de esculturas de arte sacra em diferentes contextos	78
QUADRO 15 – Fichas descritivas do Museu Mineiro	80
QUADRO 16 – Ficha técnica de Restauração de Escultura.....	87
QUADRO 17 – Ficha de inventário	88
QUADRO 18 – Ficha de catálogo de exposição	89
QUADRO 19 – Ficha de catálogo da exposição sem indicação elementos de descrição.....	90
QUADRO 20 – Ficha de identificação em repositório virtual de imagens	91
QUADRO 21 – Comparativo entre os modelos de instrumentos de representação	93
QUADRO 22 – Síntese das características e concepções acerca das esculturas.....	94
QUADRO 23 – Tipos de valores relacionados a esculturas sacras como bens culturais patrimoniais	96
QUADRO 24 – Fragmento do Modelo de esquema classificatório para acervos museológicos	99
QUADRO 25 – Fragmento do Modelo de esquema classificatório para acervos museológicos	99
QUADRO 26 – Fragmento do Modelo de esquema classificatório para acervos museológicos	101
QUADRO 27 – Categorias de Ginette Bléry de representação das imagens	105
QUADRO 28 – Representação de fotografias na Biblioteca Nacional.....	109
QUADRO 29 – Níveis de análise de Panofsky.....	113
QUADRO 30 – Níveis de Panofsky e etapas e planos de Agustín Lacruz.....	114
QUADRO 31 – Categorias DE e SOBRE correlacionadas com dois níveis de Panofsky ...	116
QUADRO 32 – Equivalências dos níveis de significados de Panofsky e Shatford Layne ...	118
QUADRO 33 – Classificação facetada dos assuntos de imagens.....	119
QUADRO 34 – Modelo de Classificação facetada proposto por Shatford Layne (1986)	120
QUADRO 35 – Aspectos para a representação de fotografias.....	124
QUADRO 36 – Categorias e variáveis propostas por Smit para a expressão fotográfica...	126
QUADRO 37 – Grade de representação de fotografias segundo a proposta de Smit (1996)	127
QUADRO 38 – Recursos técnicos e variáveis de Manini (2002) para a Dimensão Expressiva	128
QUADRO 39 – Grade de representação de imagens segundo Manini (2002)	129
QUADRO 40 – Expressões da estratégia de busca para a pesquisa bibliográfica	134
QUADRO 41 – Relação das unidades de análise: UC e UR.....	139
QUADRO 42 – Metodologias de representação de imagens	139
QUADRO 43 – Atributos das imagens fotográficas.....	140
QUADRO 44 – Atributos das esculturas de arte sacras	141
QUADRO 45 – Comparativo entre atributos da fotografia e da escultura.....	142

QUADRO 46 – Fotografias de esculturas de arte sacra utilizadas na busca no <i>Google Image</i>	144
QUADRO 47 – Informações textuais recuperadas nimagem pela imagem	145
QUADRO 48 – Amostra de imagens recuperadas – <i>Google Image</i>	147
QUADRO 49 – Objetivos <i>versus</i> Temáticas <i>versus</i> Subcapítulos e Seções	149
QUADRO 50 – Comparativo entre as metodologias de representação	152
QUADRO 51 – Proposta de metodologia de Representação (parte 1).....	155
QUADRO 52 – Proposta de metodologia de Representação (parte 2).....	158
QUADRO 53 – Comparativo entre elementos da proposta e dos padrões DC e VRA Core.....	159
QUADRO 54 – Proposta de metodologia para a representação de registros fotográficos de esculturas de arte sacra.....	161
QUADRO 55 – Proposta de ficha para a representação de registros fotográficos de esculturas de arte sacra.....	162
QUADRO 56 – Fotografias de esculturas de arte sacras da amostra de aplicação da metodologia proposta	164
QUADRO 57 – Aplicação da metodologia de representação no Registro A.....	165
QUADRO 58 – Aplicação da metodologia de representação no Registro B.....	167
QUADRO 59 – Aplicação da metodologia de representação no Registro C.....	168
QUADRO 60 – Aplicação da metodologia de representação no Registro D.....	170

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

AACR2	Código de Catalogação Anglo-Americano
BNF	Biblioteca Nacional da França
BRAPCI	Base de Dados Referenciais de Artigos de Periódicos em Ciência da Informação
BDTD	Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações
CCO	Cataloguing Cultural Objects
CDWA	Categories for the Description of Works of Art
Cecor	Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
CI	Ciência da Informação
Cemp	Centro de Memória e Pesquisa
DC	Dublin Core
DCMI	Dublin Core Metadata Initiative
Embrapa	Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária
IBICT	Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia
Iepha	Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPTC	International Press Communications Council
MARC	Machine Readable Cataloging
Mejud	Memória do Judiciário Mineiro
MIX	Metadata for Digital Still Images Standards Committee
MODS	Metadata Object Description Schema
OC	Organização do Conhecimento
PERI	Base de Dados Referencial na área de Ciência da Informação
PLUS	Picture Licensing Universal System
SLU	Superintendência de Limpeza Urbana
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UC	Unidades de Contexto
UR	Unidades de Registro
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
VRA Core	Visual Resource Association
XMP	Extensible Metadata Platform

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	18
1.1 MOTIVAÇÃO, PROBLEMA E JUSTIFICATIVAS	19
1.2 OBJETIVOS.....	22
1.2.1 Objetivo geral.....	22
1.2.2 Objetivos específicos	22
1.3 ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO.....	23
2 FUNDAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS	25
2.1 INFORMAÇÃO, DOCUMENTO E REPRESENTAÇÃO DA INFORMAÇÃO.....	25
2.2 DOCUMENTOS ICONOGRÁFICOS	30
2.3 FOTOGRAFIA: BREVE HISTÓRICO, CARACTERÍSTICAS E ELEMENTOS PARA REPRESENTAÇÃO.....	33
2.3.1 Características da fotografia	37
2.3.2 Elementos considerados para a representação da fotografia.....	39
2.3.2.1 <i>Aspectos da teoria peirciana na representação de fotografias</i>	48
2.3.3 Padrões de representação: Dublin Core, VRA Core e Cataloguing Cultural Objects...	54
2.4 A FOTOGRAFIA COMO ARTE, AS OBRAS DE ARTE E SEUS REGISTROS FOTOGRÁFICOS	63
2.4.1 As esculturas de arte: características e elementos de representação	67
2.4.1.1 <i>A escultura de arte sacra</i>	72
2.5 O PATRIMÔNIO HISTÓRICO E CULTURAL E A FOTOGRAFIA	96
2.5.1 A fotografia como bem cultural.....	100
2.6 MODELOS DE REPRESENTAÇÃO DE DOCUMENTOS ICONOGRÁFICOS	103
2.6.1 Categorias Quem, Onde, Quando, Como e O quê.....	104
2.6.2 Modelo de Panofsky: Método Iconológico	111
2.6.3 Modelo de Shatford Layne: DE genérico, DE específico e SOBRE.....	114
2.6.4 Modelos de Expressão Fotográfica e Dimensão Expressiva	124
2.6.4.1 <i>Concepção de Smit (1996)</i>	124
2.6.4.2 <i>Concepção de Manini (2002)</i>	127
3 METODOLOGIA.....	131
3.1 CARACTERIZAÇÃO DA PESQUISA	131
3.2 O UNIVERSO DA PESQUISA	131
3.3 MÉTODO E PROCEDIMENTOS APLICADOS	132
4 RESULTADOS E ANÁLISES.....	138

4.1 ETAPA DE PRÉ-ANÁLISE.....	138
4.2 ETAPA DE EXPLORAÇÃO DO MATERIAL.....	138
4.3 ETAPA DE TRATAMENTO DOS RESULTADOS, INFERÊNCIA E INTERPRETAÇÃO	143
4.4 A PROPOSTA DE METODOLOGIA	154
4.5 APLICAÇÃO DA METODOLOGIA PROPOSTA EM REGISTROS FOTOGRÁFICOS .	163
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	173
REFERÊNCIAS	179
APÊNDICE A – Manual de aplicação da metodologia	192
APÊNDICE B – Autorizações para uso de fotografias	197

1 INTRODUÇÃO

De diferentes maneiras, o ser humano busca conhecer e representar o mundo, assim como registrar o conhecimento adquirido. O registro do conhecimento pelos homens já ocorre desde a Pré-história, por meio do que se denomina hoje arte rupestre, aquela produzida em peles de animais, cascas de árvores e/ou paredes de cavernas. Posteriormente, o surgimento da escrita propiciou nova possibilidade de registro.

Na contemporaneidade, o conhecimento é registrado de diversas maneiras e em diferentes tipos documentais textuais (livros, periódicos, leis, patentes, entre outros) e não textuais (iconográficos, sonoros, audiovisuais, entre outros). O compartilhamento desses registros torna-se necessário para que não se perca todo o conhecimento neles contido, sendo fundamental a organização e a representação da informação contida nesses registros para possibilitar a sua eficiente recuperação. Esta representação é um processo que envolve a descrição dos atributos extrínsecos e intrínsecos dos diferentes tipos documentais.

Os documentos do tipo iconográfico são registros originais ou reproduções, como uma obra de arte, uma fotografia, um desenho técnico, uma transparência, entre outros. A fotografia é uma importante tipologia documental iconográfica, dotada de linguagem própria, e desempenha múltiplas funções, conforme o contexto em que está inserida: informação, registro, documentação, memória, arte, pesquisa, comunicação, construção e promoção de valores, entre outras.

No campo das artes, a fotografia pode atuar como obra ou registro da obra, uma vez que se têm dois objetos imagéticos distintos: a fotografia da obra e a obra em si. Nas instituições de memória, a fotografia é o recorte de um objeto no tempo e no espaço, e, nos arquivos, é elemento de documentação e contribui para o registro de ações e informações que pode integrar a massa documental ou ser utilizado isoladamente.

O enfoque deste trabalho recai sobre as fotografias de esculturas de arte sacras – componentes do Patrimônio Histórico e Cultural – que é o conjunto das manifestações que derivam da sociedade, abrangendo elementos como artes, em geral, edificações, praças e celebrações. Nessa perspectiva, esse tipo de fotografia disponibiliza informações acerca das obras retratadas, possibilitando a sua divulgação e a disseminação da cultura e da história de uma sociedade.

Os acervos de fotografias em repositórios físicos ou virtuais demandam organização e representação para que sejam destacados os seus conteúdos relevantes, alinhados à proposta do repositório, o que possibilita uma recuperação da informação mais eficiente. A representação de fotografias é um processo em que ocorre a identificação de seus conteúdos significativos e das suas características físicas com vistas à sua recuperação.

O uso de metodologias desenvolvidas para a representação de documentos textuais em documentos iconográficos tem sido contestado (SMIT, 1996; MANINI, 2004; BOCCATO; FUJITA, 2006; SIMIONATO et al., 2015), pelo fato de os registros escritos e os iconográficos possuírem diferentes atributos¹. Nesta pesquisa considera-se que há diferenças entre os documentos iconográficos e os documentos textuais, por isso, busca-se uma metodologia adequada para a representação de fotografias. Para esse tipo documental, por exemplo, é importante considerar os atributos técnicos (expressão fotográfica), e, em se tratando de fotografias de arte sacra, que é o foco deste trabalho, devem-se considerar também os atributos das esculturas retratadas na fotografia.

Com base nessa constatação, vêm sendo propostas metodologias específicas para a representação de documentos iconográficos de diferentes tipos, tais como as propostas por Panofsky (1979), Bléry (1981), Shatford Layne² (1986), Smit (1996), Alves e Valerio (1998) e Manini (2002), e algumas perpassam as áreas da História e das Artes. Acredita-se que existem demandas reais advindas de repositórios físicos e virtuais de fotografias para a representação documental relacionada a fotografias de arte sacra, de forma a possibilitar a recuperação da informação nelas contida, segundo atesta a experiência profissional da autora desta pesquisa.

1.1 MOTIVAÇÃO, PROBLEMA E JUSTIFICATIVAS

A motivação inicial para este estudo advém da formação acadêmica em História da proponente. As questões relacionadas à organização do conhecimento e da informação sempre estiveram associadas, em maior ou menor grau, com as atividades desenvolvidas pela proponente, sobretudo em seu percurso profissional em acervos fotográficos. Isso se tornou mais evidente durante a criação de um repositório institucional de fotografias de bens históricos e artísticos do Estado de Minas Gerais³. Esse repositório seria composto de fotografias de bens móveis, como esculturas, quadros, mobiliários, alfaias, documentos, talhas, entre outros objetos, que deveriam ter seus elementos de identificação descritos para facilitar a sua recuperação. Nesta pesquisa considera-se que foi possível conciliar os

¹ Boccato e Fujita (2006) apresentam o conceito de atributo: “Um ‘atributo’ é definido como sendo algum tipo de característica, de componente, ou de propriedade de um estímulo que possa ser representado por um sistema de processamento de informação. Os atributos não são limitados às características puramente visuais, mas incluem outras respostas cognitivas, afetivas ou interpretativas de uma imagem” (BOCCATO; FUJITA, 2006, p. 99).

² A autora possui artigos com os sobrenomes Shatford e Shatford Layne. Nesta pesquisa, será padronizado e adotado o sobrenome Shatford Layne.

³ A criação de um repositório virtual de fotografias de bens móveis que compõem o patrimônio cultural de Minas Gerais, a princípio, seria um projeto dentro de um Programa que incluiria diversas outras ações relacionadas a fotografia, memória, preservação e disseminação da cultura e da História de Minas Gerais. Esta pesquisa partiu então desta demanda real, que ainda não se efetivou em razão de questões relacionadas a financiamento e políticas públicas.

interesses sobre temáticas advindas do campo da História com as reflexões e ações relacionadas à organização da informação com vistas à sua recuperação, preocupações inerentes ao campo da Ciência da Informação, dando um caráter interdisciplinar ou, pelo menos, multidisciplinar para esta pesquisa.

Outra inspiração foi a Exposição “Patrimônio Recuperado”, realizada em 2014 e promovida pelo Governo de Minas Gerais, em parceria com o Ministério Público e o Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha/MG), conforme descrição na subseção 2.4.1.1. O acervo fotográfico desse repositório virtual de fotografias seria composto das fotografias já existentes oriundas de procedências diversas (pertencentes a instituições e/ou pessoas) e por fotografias que viriam a ser produzidas.

Para a constituição desse repositório seriam considerados três contextos: da História, das Artes e da Ciência da Informação. No contexto da História e das Artes, ele iria funcionar como uma espécie de inventário⁴ de bens móveis do Patrimônio Histórico e Cultural de Minas Gerais, com base em registros fotográficos, por meio do levantamento e identificação desses bens. Um acervo fotográfico contribui para o conhecimento, a divulgação e a preservação dos bens, e devem levar em conta os atributos intrínsecos e extrínsecos da própria fotografia e das obras retratadas. Os atributos intrínsecos são deduzidos do próprio documento, pois estão relacionados com as suas características físicas. Os extrínsecos são atributos adquiridos de outras fontes, segundo Albuquerque (2015). Já no contexto da Ciência da Informação, esse projeto de repositório demandaria considerar as fotografias como um tipo de documento iconográfico, uma vez que elas cumprem diversas funções, tais como a de informar, registrar, documentar, ilustrar, auxiliar na memória, gestão e ciência. Incluem, ainda, a disponibilização do acervo fotográfico do repositório para acesso e recuperação da informação por um dado público.

O projeto do repositório não foi continuado, mas o enfoque desta pesquisa continuou direcionado para as metodologias de representação de fotografias, relacionadas ao processo de tratamento da informação para compor o acervo de um repositório de imagens. Levou-se em consideração que a fotografia de arte tem características e linguagem próprias, buscando-se metodologias específicas que indicassem procedimentos para a representação de seu conteúdo.

⁴ O termo inventário, nesta pesquisa, remete ao contexto do Patrimônio Histórico e Cultural, sendo considerado instrumento de identificação aplicado ao campo da preservação do patrimônio cultural. Segundo Motta e Rezende (2016), “os inventários estão na origem da constituição do campo da preservação do patrimônio no século XVIII no contexto da construção dos Estados Nacionais. Surgiram como modos de produzir um novo saber, por meio da coleta e sistematização de informações, obedecendo a determinado padrão e repertório de dados passíveis de análises e classificações, e se constituem até hoje instrumentos de identificação, valorização e proteção dos bens como patrimônio cultural” (MOTTA; REZENDE, 2016, p. 2).

A representação da fotografia para ser armazenada em um repositório, com caráter abrangente, estabelece a necessidade de representação de todos os aspectos do conteúdo informacional da fotografia, os intrínsecos e os extrínsecos, incluindo os aspectos técnicos. A representação do estilo artístico, por exemplo, é um ponto de acesso considerado relevante no âmbito das Artes e, portanto, deve ser incluído. Outro elemento considerado relevante é a autoria, que pode incluir diversos tipos de autorias: da fotografia (nome do fotógrafo), da obra de arte retratada (nome do escultor) e da procedência/origem (nome da instituição que tem a propriedade da fotografia e da escultura, por exemplo).

A análise das metodologias recuperadas demonstrou que, apesar da existência de metodologias específicas para a representação de fotografias, elas atendiam parcialmente aos aspectos desejados para a representação de fotografias de arte. Algumas delas contemplavam aspectos singulares e outras se sobrepunham. E embora as diversas metodologias analisadas trouxessem diferentes especificidades, percebeu-se que nenhuma, isoladamente, atendia a todos os aspectos considerados relevantes.

Dentre as fotografias de arte, como bens históricos e culturais, o foco desta pesquisa são as fotografias de esculturas de arte sacra. As esculturas sacras, sejam elas pertencentes a igrejas ou a museus, representam um amplo legado de estilos e valores artísticos bem como de registro de momentos históricos importantes para a cultura de uma nação. Embora sejam bens tangíveis, expressam valores intangíveis. Nesse sentido, história, arte e cultura estão representadas nas esculturas sacras, por meio dos “valores histórico, estético e devocional da peça” (MINAS GERAIS, 2014, p. 13).

Como contribuição, destaca-se que o compartilhamento das informações sobre a arte sacra é uma forma de devolver para a sociedade o patrimônio, a herança histórica e cultural que a ela pertence. Defende-se, então, tanto a necessidade de preservação desse Patrimônio quanto a importância de dar acesso a ele e à sua divulgação. Nessa perspectiva, esta pesquisa justifica-se por serem ainda incipientes os estudos sobre a representação de acervos iconográficos, de fotografias de arte do Patrimônio Histórico e Cultural no Brasil.

Considera-se que a metodologia aqui proposta também contribui por ser um instrumento necessário na implementação de repositórios de fotografias sobre obras de arte, que exercem importantes funções: (1) a fotografia é um registro fotográfico utilizado para registrar e inventariar o patrimônio histórico e cultural, o que contribui para a sua preservação, conservação e divulgação. (2) um repositório de fotografias de arte sacra pode disponibilizar informações acerca das obras de arte, colaborando para a divulgação de dados sobre elas, inclusive ampliando o público – desde o usuário religioso, passando pelo turista comum, até o usuário especialista – ao disponibilizar informações na internet, como o fazem os Museus Virtuais. Isso não só favorece o acesso à obra para um público impossibilitado de estar fisicamente presente no local onde ela está exposta como auxilia na

disseminação da história e da cultura refletidas nessas obras; e (3) a divulgação das obras de arte e de suas respectivas origens contribui para a guarda dos bens e, conseqüentemente, para a sua devolução em casos de furtos ou desvios, uma vez que tornará mais fácil a identificação de seus locais de procedência.

Considerando-se o exposto e tendo em vista a falta de uma metodologia que unifique os procedimentos e os elementos de representação de fotografias de arte sacra, para auxiliar na sua recuperação, propõe-se a seguinte questão: Quais os atributos que devem ser considerados na representação de documentos iconográficos do tipo fotografias de esculturas de arte sacra, para representar os aspectos intrínsecos e extrínsecos desse tipo de documento?

1.2 OBJETIVOS

Este estudo propõe atender ao objetivo geral e aos objetivos específicos descritos a seguir.

1.2.1 Objetivo geral

Propor uma metodologia para a representação de documentos iconográficos do tipo fotografias de esculturas de arte sacra, a fim de representar os aspectos intrínsecos e extrínsecos desse tipo de documento, considerado um componente do Patrimônio Histórico e Cultural.

1.2.2 Objetivos específicos

1) Mapear metodologias utilizadas na representação de fotografias com vistas a contribuir com o campo de representação de documentos iconográficos.

2) Analisar os elementos do contexto religioso expressos nas fotografias de arte sacra, tendo em vista a identificação e compreensão das especificidades desse tipo de documento iconográfico.

3) Evidenciar os aspectos da fotografia de esculturas de arte sacra que a identificam como componente do Patrimônio Histórico e Cultural para constituir a metodologia proposta.

4) Identificar os atributos intrínsecos e extrínsecos que devem ser considerados na representação de fotografias de esculturas de arte sacra, a fim de propor um conjunto de características para a sua representação.

1.3 ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

O texto deste trabalho está estruturado em cinco capítulos. Uma introdução à pesquisa é apresentada no capítulo 1, que traça um panorama geral do desenvolvimento do trabalho, incluindo a motivação para a pesquisa, a problematização, a justificativa e os objetivos. Nessa parte, constam as fundamentações de caráter pessoal, social, cultural e científica para a realização deste estudo.

O capítulo 2 é composto dos fundamentos teórico-metodológicos. Nele são apresentados os fundamentos teóricos que perpassam a pesquisa e as bases metodológicas que serviram de insumo para o desenvolvimento da proposta final. Com base na literatura científica, foram abordados temas e subtemas relacionados ao objeto deste estudo: a fotografia de escultura sacra. Inicia-se com um quadro conceitual sobre a representação da informação em diversos tipos documentais. Em seguida, são abordados os documentos iconográficos, com enfoque na fotografia. Ao tratar desse tema, buscam-se, na literatura científica, teorias e reflexões sobre as concepções da fotografia, a sua história, natureza, suas características físicas, seus atributos, funções, e faz-se uma breve descrição dos padrões de metadados, entre outros aspectos. Atribui-se interesse particular à fotografia de esculturas sacras, bem como à relação da fotografia com o patrimônio histórico-cultural. Trata-se ainda das esculturas sacras – seus atributos, os valores e os contextos em que se inserem, bem como a sua função social e cultural. Por fim, apresentam-se as metodologias de representação de imagens que se alinham aos objetivos desta pesquisa (a representação de fotografias de esculturas de arte sacra), que serviram de insumo e orientaram a construção da proposta elaborada.

O capítulo 3 retrata os procedimentos metodológicos desta pesquisa. Inicia-se com a abordagem do método de análise adotado – o da Análise de Conteúdo, proposto por Bardin (1977) –, e com as definições das questões centrais da pesquisa, apresentando o objeto, o *corpus* de análise e o recorte de investigação. Em seguida, descreve-se a caracterização da pesquisa (exploratória, descritiva, qualitativa, aplicada, estudo de caso). Incluem-se, também, os procedimentos aplicados, empregando-se a Técnica da Análise Temática ou Categorical, sem a aplicação de indicadores quantitativos (pré-análise, exploração do material e tratamento dos resultados, inferência e interpretação).

No capítulo 4, são apresentados os resultados e as análises da aplicação dos procedimentos de cada uma das três etapas da Técnica da Análise Temática do Método da Análise de Conteúdo. No subcapítulo 4.1, discorre-se sobre a etapa de pré-análise; no subcapítulo 4.2, trata-se da exploração do material; no subcapítulo 4.3, realiza-se o tratamento dos resultados, inferência e interpretação; no subcapítulo 4.4, apresenta-se a

proposta completa, e, no subcapítulo 4.5, aplica-se a metodologia proposta na amostra de fotografias.

No capítulo 5, apresentam-se as considerações finais desta pesquisa, com reflexão sobre os resultados alcançados em relação aos objetivos estabelecidos para este estudo. Sugerem-se, ainda, as perspectivas de projeção e continuidade deste estudo e algumas questões para trabalhos futuros. Por fim, faz-se conhecer a lista de referências que foram efetivamente utilizadas na construção deste texto, e, no Apêndice A, é disponibilizado um Manual com orientações para a aplicação da metodologia de representação de registro fotográfico de esculturas de arte sacra proposta. E no Apêndice B estão dispostas as autorizações para uso de fotografias e documentos nesta pesquisa.

2 FUNDAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Neste capítulo, apresentam-se as bases teóricas e metodológicas desta pesquisa, com destaque para os autores e conceitos que dialogaram com a temática e os objetivos do estudo. Com base na literatura, apresenta-se o conceito de informação e de documento e discorre-se sobre o processo de representação da informação. São abordados, também, os documentos iconográficos, fotografia, fotografia de arte, patrimônio histórico e cultural, esculturas sacras e representação de fotografias de arte sacra.

2.1 INFORMAÇÃO, DOCUMENTO E REPRESENTAÇÃO DA INFORMAÇÃO

Desde a sua origem, no contexto da revolução científica e tecnológica após a Segunda Guerra Mundial, a CI se dedica – entre outros aspectos – ao tratamento da informação, com o intuito de recuperá-la, com vistas à sua utilização (SARACEVIC, 1996).

O conceito de informação é tema de discussões e comporta uma variedade de sentidos. Para Le Coadic (1996), informação é o “conhecimento inscrito (gravado) sob a forma escrita (impressa ou numérica), oral ou audiovisual. [...], que comporta um elemento de sentido. [...] graças a um sistema de signos (a linguagem), [...] que associa um significante a um significado [...]” (LE COADIC, 1996, p. 5). Corroborando essa ideia de que informação é o registro do conhecimento, Bräscher e Café (2008) defendem que “informação é uma forma material da existência do conhecimento” (BRÄSCHER; CAFÉ, 2008, p. 3). E as autoras ainda acrescentam que a “informação existe e exerce sua função social por meio de um suporte físico” (BRÄSCHER; CAFÉ, 2008, p. 4) ou suporte digital, uma vez que o que importa é a utilidade da informação expressa nesses suportes.

Para Buckland (1991, p. 1), a informação está relacionada a três significados que remetem aos principais usos do termo: “informação-como-processo”; “informação-como-conhecimento” e “informação-como-coisa”. O primeiro diz respeito ao “ato de informar” ou de comunicar o conhecimento; o segundo retrata o conhecimento que é comunicado/transmitido; e o último se refere a coisas que têm o caráter informativo como dados, textos, documentos, objetos e eventos (BUCKLAND, 1991, p. 1). Nessa perspectiva, o conceito de informação defendido por Le Coadic (1996) coincide com o último sentido apresentado por Buckland (1991).

Manini (2002), por sua vez, defende que se o conhecimento é algo que pode ser representado, então ele se relaciona ao conceito de informação-como-coisa, e, ao mesmo tempo, essa é a forma como se lida com a informação, podendo, inclusive, gerar mais conhecimento.

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

Quanto ao conhecimento, se ele é algo que pode ser representado através de signo, sinal, dado, texto, filme, então representações do conhecimento são Informação como Coisa. Enquanto a informação é passiva e socializável, o conhecimento é ativo e individual, além de ser elaborado a partir da informação (seja esta estocada ou não). Ou seja, enquanto a informação é algo dado, o conhecimento é a maneira como se lida com a informação, inclusive na geração de mais conhecimento. (MANINI, 2002, p. 34)

Assim, o conhecimento somente é passível de ser representado e organizado se estiver registrado em algum suporte físico ou digital, princípio que é adotado nesta pesquisa. Manini (2011) correlaciona os significados de informação de Buckland (1991) à fotografia, conforme o Quadro 1.

QUADRO 1 – Correlação entre os níveis de informação de Buckland e a fotografia

FOTOGRAFIA COMO INFORMAÇÃO SEGUNDO BUCKLAND E MANINI			
Níveis de informação segundo Buckland		Fotografia como informação de acordo com os níveis de Buckland segundo Manini	
Níveis	Conceito	Fotografia segundo a classificação de Buckland (1991)	Exemplo
Informação-como-coisa	Denota coisas que possuem o caráter informativo como dados, textos, documentos, objetos e eventos	Fotografia como Informação-como-Coisa	Objetos fotográficos (negativos de vidro e flexíveis, positivos em papel, diapositivos);
Informação-como-processo	Trata-se do “ato de informar”; ou comunicação do conhecimento; ou “novidade” acerca de fato ou ocorrência; ou ainda de ação de falar ou ter falado sobre alguma coisa	Fotografia como Informação-como-Processo	A pesquisa histórica contextualizadora da imagem e sua correlação com outros documentos – fotográficos ou textuais ou outros quaisquer – na construção e/ou amplificação de sentido da imagem;
Informação-como-conhecimento	Retrata o conhecimento que é comunicado/transmitido	Fotografia como Informação-como-conhecimento	Resultados de investigações e pesquisas de caráter comparativo entre fotografias e textos históricos.

FONTE: Elaborado pela proponente (2019), segundo Buckland (1991) e Manini (2011).

Discutindo o conceito de documento, Buckland (1991, p. 7) o considera como coisa informativa: “o termo ‘documento’ (ou ‘unidade documentária’) foi usado tanto com o sentido especializado quanto de termo genérico para denotar coisas informativas”. Essa noção de documento apresentada pelo autor é retomada por Alvarenga (2003), que indica que o termo é amplo, pois abarca uma diversidade de tipos:

Segundo Buckland, a vinculação do termo informação a um objeto que contém uma informação reporta-se a um conceito mais recente de documento. [...] [que é] designativo de coisa informativa, seria amplo o suficiente para incluir no rol dos documentos, por exemplo, objetos constantes de acervos formados de coisas da natureza, artefatos, imagens e sons (ALVARENGA, 2003, p. 20).

Percebe-se, então, que o conceito de documento compreende objetos com linguagens verbais (como livros, cartas, relatórios, artigos) e não verbais (como imagens, áudios, vídeos, esculturas, quadros, medalhas).

Também tratando do conceito de documento, Manini (2002, p. 36) afirma que “documento é a concretização de toda informação registrada (e útil, para ser guardada) – independente de qual seja o suporte desta informação – passível de transmitir conhecimento; é o testemunho da realização da atividade humana”. Observa-se que tanto a informação independe do suporte no qual é registrada quanto independe da importância de sua utilidade para que seja armazenada, com vistas à sua recuperação.

Com a crescente produção de informação presente nos diferentes tipos e suportes, com os registros do conhecimento de vários domínios, os estudos na CI deparam com o desafio de representá-los e organizá-los para dar acesso à informação, a fim de possibilitar o seu uso pelas pessoas, de acordo com seus contextos, necessidades e interesses particulares, tendo em vista a disseminação do conhecimento.

Saracevic (1996) destaca que o termo “recuperação da informação”, cunhado por Mooers (1951), tornou-se a solução bem-sucedida encontrada pela CI na sua origem e desenvolvida até os dias atuais. Desde a constatação de Saracevic (1996), a preocupação com a recuperação da informação ainda é uma questão central na CI. O autor destaca ainda uma das questões apresentadas por Mooers (1951) que é relevante para a recuperação da informação: “como descrever intelectualmente a informação?” (SARACEVIC, 1996, p. 44), com vistas à sua recuperação.

Nessa perspectiva, os estudos sobre o tema na CI englobam todo tipo e método para facilitar a recuperação da informação, incluindo os processos de representação e organização da informação tais como indexação, resumo, catalogação, classificação, gerenciamento de registros, bibliografia, criação de bases de dados textuais, entre outros (SOUZA, 2013). Bräscher e Café (2008, p. 5) informam que “o objetivo do processo de organização da informação é possibilitar o acesso ao conhecimento contido na informação”. Segundo as autoras, a organização da informação engloba a descrição física e temática dos documentos, e seu produto é a representação da informação:

A organização da informação é, portanto, um processo que envolve a descrição física e de conteúdo dos objetos informacionais. O produto desse processo descritivo é a representação da informação, entendida como um conjunto de elementos descritivos que representam os atributos de um objeto informacional específico (BRÄSCHER; CAFÉ, 2008, p. 5).

Percebe-se que as autoras consideram a representação da informação sobre o objeto como algo que reflete seus aspectos descritivos e temáticos. Os dois tipos de descrição – dos atributos físicos e temáticos – são complementares e se aplicam tanto a documentos textuais verbais quanto a documentos iconográficos.

Segundo Novellino (1996), a principal característica do processo de representação da informação é a substituição de uma entidade linguística longa e complexa (informação do documento) por sua descrição abreviada, que demonstra a essência do documento, acrescida da descrição dos seus elementos. Contudo, são exigidas metodologias de representação conforme a sua tipologia (textual ou iconográfica, por exemplo). Para a eficiente recuperação de informações contidas em documentos iconográficos, faz-se necessária a representação considerando seus atributos específicos, por meio de metodologias que abarquem todos os elementos necessários. Smit (1996) defende que não é possível transpor automaticamente os procedimentos de representação dos textos verbais para os documentos iconográficos, como a fotografia:

A representação de imagem fotográfica não pode ser pensada a partir de uma transposição automática dos procedimentos de Análise Documentária desenvolvidos para o texto, por duas razões primordiais: o estatuto da imagem fotográfica distingue-se do texto; a utilização da imagem fotográfica (e de imagem em geral) não se baliza unicamente por seu conteúdo informacional, mas também por sua expressão fotográfica (SMIT, 1996, p. 29).

Manini (2012) também argumenta que é necessário desenvolver um olhar particular e metodologias próprias para o tratamento da informação imagética: “observar o visual com olhos informacionais se torna tarefa urgente para os tratadores de informação; a visualização intensa requer uma intensa aprendizagem visual documentária” (MANINI, 2012, p. 2).

Segundo Manini (2002), existem várias particularidades na análise documentária de iconografias, mas destaca-se o fato de que termos linguísticos representam textos visuais ou imagéticos (MANINI, 2002). Existe, assim, uma transposição de elementos do código imagético para o verbal (MANINI, 2002), evocando esquemas, que são relacionadas à teoria construtivista segundo a qual o leitor organiza o mundo a partir de estruturas cognitivas.

Com base no apontamento de Manini (2002), destaca-se a existência de dois tipos de indexação: indexação baseada em conceitos e indexação baseada em conteúdo. O primeiro tipo refere-se ao processo feito por profissionais da informação, que definem o nível de análise da imagem e de descrição de seu conteúdo, configurando-se, portanto, como um processo intelectual (ou manual). Esse é o tipo de indexação indicado por Manini (2002) e retratado neste trabalho. O segundo, da indexação por conteúdo, relaciona-se com o processo em geral automatizado em que a imagem é representada por seus atributos visuais (cor, forma, textura) (BOCCATO; FUJITA, 2006; PATO, 2015), com uso de

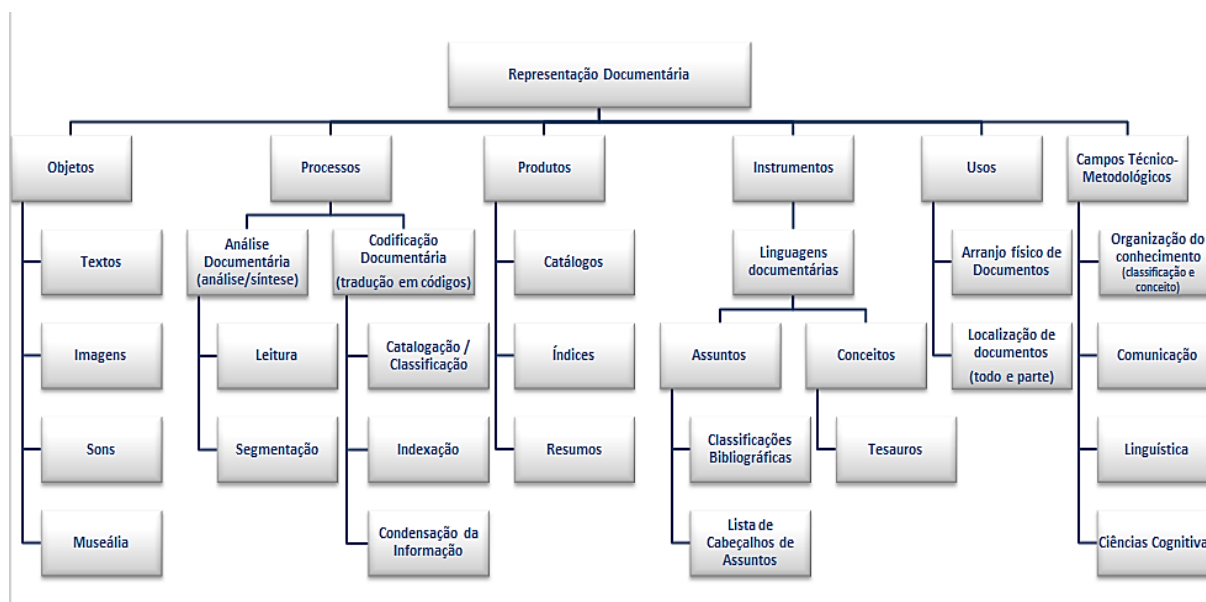
informações inerentes aos itens. Essa abordagem⁵ exige maiores recursos computacionais e comumente são limitadas a uma tarefa específica, uma vez que os métodos intelectuais (ou manuais) são onerosos e propensos a subjetividade. Os sistemas de recuperação de imagens por conteúdo têm como norte a similaridade entre imagens, com base na comparação das imagens dentro de um dado banco de imagens.

Na indexação por conceitos, Canca (2001) destaca a importância da análise documental da fotografia, uma vez que a utilização de metodologias de representação orienta o trabalho dos indexadores e diminui a subjetividade envolvida nessa atividade:

El análisis documental de la imagen fotográfica necesita disponer de un cuadro de interrogadores metodológicos que sistematice las tareas del analista, al tiempo que satisfaga las demandas de los usuarios. Se trata de dotar de medios al analista de forma que el análisis no quede a su arbitrio personal, y sea posible paliar al menos parcialmente su subjetividad (CANCA, 2001, p. 236).

Nesta pesquisa, o enfoque da representação da informação está no recurso documental (do tipo iconográfico) e nos elementos indispensáveis para o processo de análise e de codificação documental, conforme apresentado no gráfico de Dodebei (2002), na Figura 1. Nele, a autora apresenta a inter-relação entre objetos, processos, produtos, instrumentos, usos e os campos teórico-metodológicos.

FIGURA 1 – Representação Documentária segundo Dodebei (2002)



FONTE: Dodebei (2002, p. 43).

A representação de documentos iconográficos é, portanto, um desafio intelectual, considerando-se que as imagens não são “autodescritivas” (FERREIRA; SANTOS, 2013, p.

⁵ Como exemplo da indexação por conteúdo cita-se o serviço do *Google Image*, que foi explorado nesta pesquisa para verificar seu desempenho na recuperação de fotografias de arte (ver subcapítulo 4.3).

2) como os textos verbais, pois “a descrição de uma imagem nunca é completa” (SMIT, 1987, p. 100), tratando-se de “uma entre várias possibilidades de leitura que uma fotografia permite (a questão da polissemia da imagem)” (MANINI, 2002, p. 55). Deve-se considerar também a subjetividade do indexador nesse processo intelectual (TORRES; MACULAN; RODRIGUES; DIAS, 2018, p. 1). Por essas e outras questões, para minimizar a subjetividade na atividade é necessária a utilização de metodologias de representação para documentos iconográficos, cujas características estão descritas no próximo subcapítulo.

2.2 DOCUMENTOS ICONOGRÁFICOS

Maimone (2018, p. 112) apresenta o conceito de documentos iconográficos como “documentos em suportes sintéticos, em papel emulsionado ou não, contendo imagens estáticas (fotografias, diapositivos, desenhos, gravuras)”. A essa definição, Shatford Layne (1986, p. 39) havia acrescentado “pinturas, slides (...) ou qualquer item estático, relativamente bidimensional”. E a norma NBR 6023/2002 (2002, p. 10) estabelece outras tipologias: “ilustração, (...) desenho técnico, (...) diafilme, material estereográfico, transparência, cartaz, entre outros”.

Na literatura da CI, encontram-se outras denominações para a expressão documento iconográfico, que carregam sentido semelhante, tais como documentos imagéticos (MAIMONE; TÁLAMO, 2008; DI PIETRO; CARVALHO, 2010), registros imagéticos (ASSUMPÇÃO; LOPEZ, 2013; CARVALHO, 2015) e registros iconográficos (DE PAULA, 1996; BRANDÃO, 2013; COSTA et al., 2013). Neste trabalho, é adotada a denominação “documento iconográfico”, seguindo a terminologia empregada por Shatford Layne (1986), NBR 6023/2002 (2002) e Maimone (2018).

A adoção dessa terminologia se justifica porque considera-se que o termo “iconográfico” é mais apropriado no contexto deste trabalho, uma vez que se refere à iconografia – do grego “eikon”, imagem, e “graphia”, descrição, escrita –, termo empregado para designar os critérios, métodos e princípios que norteiam a análise de imagens (para identificar, descrever, classificar e interpretar), sua origem e formação, determinando os significados simbólicos ou icônicos dessas imagens em um determinado contexto (PEREIRA, 1984; SILVA, 2014). Acredita-se que o termo “imagético” remete à ideia de imagem – do latim “imago”, que significa “máscara mortuária” –, que pode estar em distintos campos do conhecimento e ser entendida de diferentes formas, tais como imagem como conceito (de si, de pessoa ou de grupo, de ideia, de produto ou de instituição), imagem como semelhança ou representação mental (na acepção realista de Aristóteles); uma ideia ou projeção mental (na concepção do idealismo de Platão); imagens verbais, imagens

visuais, entre outros (VILLEFANE, 1988; JOLY, 1994), gerando conotações que não se julga adequadas para o conceito do termo “documento iconográfico”.

Para explicar a noção de representação de documentos iconográficos, Joly (1994) retoma o conceito de imagem adotado por Platão:

Uma das mais antigas definições de imagem, dada por Platão, esclarece-nos: chamo imagens, em primeiro lugar às sombras; em seguida, aos reflexos nas águas ou à superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações deste gênero. Imagem, portanto, no espelho e tudo aquilo que utiliza o mesmo processo de representação; apercebemo-nos de que a imagem seria já um objeto segundo, em relação a uma outra que ela representaria de acordo com algumas leis particulares (JOLY, 1994, p. 13).

Nesse sentido, o documento iconográfico é algo que existe sempre em relação à outra coisa, à qual representa. Então, na perspectiva de representações, estabelece-se o sentido de que os documentos iconográficos carregam informações que podem ser de interesse para uma comunidade de usuários. Isso é corroborado por Shatford Layne (1986, p. 39) que trata os documentos iconográficos como “representações” que contêm “informações na forma de imagens ou imagens representacionais”.

Adotando uma visão peirciana das representações, Bentes Pinto, Meunier e Silva Neto (2008) baseada em Aumont (1990) afirmam que

[...] as imagens possuem relação direta com o mundo real, pois elas assumem ao menos três valores: a) de representação, onde figuram as coisas concretas - imagem de um pulmão; b) de símbolo, onde figuram as coisas abstratas; o vinho representando o sangue de Cristo para os católicos; c) de signo, onde o conteúdo que nelas figura não reflete visualmente seus caracteres e cuja significação visual é arbitrária em relação ao seu significado - se o sinal é vermelho, a gente pára (BENTES PINTO; MEUNIER; SILVA NETO, 2008, p. 16).

Os documentos iconográficos estão, segundo esse viés, relacionados a três valores, a saber: de representação (denota o objeto considerando certas características que lhe são próprias), de símbolo (representa o objeto por meio de leis, normas e/ou convenções compartilhadas) e de signo (não é o objeto, pois apenas está no lugar do objeto, podendo representá-lo até certo ponto) (SANTAELLA, 1998). Desta maneira, diferentemente do que ocorre na representação do documento textual, o documento iconográfico tem natureza de maior complexidade de representação. É, portanto, um desafio, considerando que são textos visuais.

Na sociedade da informação, a produção e a circulação de documentos iconográficos têm sido crescentes, amparadas no desenvolvimento e na disponibilidade de aparatos tecnológicos, na cultura visual e na necessidade do uso de imagens em contextos específicos. Bentes Pinto, Meunier e Silva Neto (2008) reconhecem que a sociedade está vivendo uma nova explosão, pois,

[...] depois da explosão bibliográfica, estamos vivendo outra explosão documental ainda mais avassaladora, que é a explosão ou excesso das imagens visuais, cujo enfrentamento reivindica outras modalidades

metodológicas, teóricas e conceituais de lidar com esse material (BENTES PINTO; MEUNIER; SILVA NETO, 2008, p. 16).

Esse pensamento é reforçado uma vez que se percebe que os documentos iconográficos estão por toda a parte e, em apenas um dia, um mesmo sujeito pode deparar com eles em contextos diversos como na sinalização no trânsito, numa imagem sacra na igreja, nos menus de restaurantes, em grafites em muros da cidade, na televisão ou no cinema, em sites e em redes sociais na internet, na galeria de fotos de seu celular, em um folder recebido, em cartazes fixados em distintos espaços, em imagens e marcas de empresas, na documentação pessoal com foto, no descanso de tela do computador, num porta-retrato em sua casa, num álbum de fotografias da família, numa pintura na parede, no desenho de uma criança ou em tantas outras formas e espaços.

Da mesma forma, uma instituição convive com documentos iconográficos em diversos contextos como: nos registros de funcionários (como documentação de pessoal), nos diagnósticos e relatórios de gestão, no site oficial ou nas redes sociais próprios e/ou de terceiros, nas peças gráficas de divulgação (catálogos, folders entre outros), nos acervos da instituição, promoção de sua imagem (no sentido de conceito) e valores diante do público-alvo, entre outras. Com isso, os documentos iconográficos podem desempenhar diferentes funções, tais como a de comunicar, promover e construir valores, informar, registrar, documentar, preservar a memória, a arte, a pesquisa, entre outros.

Ademais, nas mídias, o documento iconográfico tem o objetivo de comunicar, desempenhando o papel de transmissor de informações. No *marketing*, ele atua na promoção de instituições, produtos e pessoas, com vistas à apresentação, construção e/ou consolidação de conceitos e valores considerando o seu público-alvo.

Também nas famílias, o documento iconográfico tem papel importante no registro da história familiar, já que, ao retratar os momentos, as pessoas e os lugares, contribui para as lembranças afetivas e a valorização das experiências coletivas. Para as agências de fotografias e para fotógrafos profissionais, os trabalhos se voltam tanto para os registros de lembranças pessoais dos contratados quanto para fins de documentação.

No contexto científico, por sua vez, a presença dos documentos iconográficos é significativa, com aplicações distintas, servindo como recurso de pesquisa, simulações, registros, diagnósticos e a outras possibilidades de utilização. Como se percebe, esses documentos estão em todos os domínios científicos, “da astronomia à medicina, das matemáticas à meteorologia, da geodinâmica à física e à astrofísica, da informática à biologia, da mecânica ao nuclear, etc.” (JOLY, 1994, p, 24).

Reforçando seus diversos usos e demandas, Bentes Pinto, Meunier e Silva Neto (2008) sintetizam:

[...] a importância e demandas das imagens não cessam de crescer ao longo da história, legitimando-se nos domínios científico, técnico, histórico,

artístico e econômico, entre outros. Na área de história, as imagens são documentos de grande valor para a construção ou reconstrução dos fatos históricos; nas organizações, elas podem ser empregadas como dispositivos da memória organizacional, favorecendo o reconhecimento de assinaturas e impressões digitais etc. No contexto da saúde, desde a invenção do raio-X, pelo físico Wilhelm Konrad Röntgen, no final dos anos 1895, as imagens revolucionam as investigações e, igualmente, as formas de trabalho. Nesse sentido, elas favorecem e asseguram a confiabilidade nos diagnósticos de certas doenças; servem como fontes de informação no planejamento e orientação de tratamentos; subsidiam investigações acerca do estado e evolução das doenças; além de funcionarem como meios para o ensino e divulgação dos conhecimentos (BENTES PINTO; MEUNIER; SILVA NETO, 2008, p. 16).

Percebe-se que os documentos iconográficos estão inseridos em todo o cotidiano humano, servindo a vários propósitos.

Porém, no campo da CI, para ser considerado um documento iconográfico é preciso que, na imagem, haja a materialidade da informação (FROHMANN, 2008), que esse objeto seja um suporte de informação (CHAGAS, 1994; MENESES, 1998). Assim, esse documento é uma testemunha dos fatos representados, e na sua representação serão observados os atributos intrínsecos e extrínsecos, que dão origem às informações sobre o objeto analisado. Com isso, pode-se considerar que, para serem considerados documentos, as iconografias precisam passar a ter alguma intencionalidade representativa ou já serem criadas com uma função informativa (MENESES, 1998).

Com linguagem própria, os documentos fotográficos se prestam a informar, registrar, documentar, ilustrar, auxiliar na memória, na gestão, na ciência, entre outros.

[...] a imagem conquistou, a cada dia, relevância como possibilidade de expressão e informação e, por esse motivo, o patrimônio informacional fotográfico tem aumentado consideravelmente. Partindo dessa premissa, a organização desse conhecimento torna-se condição basilar para o desenvolvimento do ser humano e, conseqüentemente, da sociedade como um todo. Dessa forma, o documento fotográfico constitui um registro de extrema importância para pesquisa nas diferentes áreas do conhecimento, sejam elas, administrativa, histórica, jurídica, acadêmica ou de cunho social (TONELLO; MADIO, 2018, p. 78).

Isso reforça a afirmação já exposta de Smit (1996), de que não é possível utilizar os mesmos procedimentos de representação de textos verbais na representação de fotografias.

A fotografia, nas artes, junta-se a outros documentos iconográficos tradicionais, como pinturas, desenhos, ilustrações e esculturas, e atua tanto como obra de arte como registro de obras de arte. Sendo a representação fotográfica o foco deste trabalho, o próximo subcapítulo apresenta um breve histórico desse elemento detalha as suas características e os seus elementos.

2.3 FOTOGRAFIA: BREVE HISTÓRICO, CARACTERÍSTICAS E ELEMENTOS PARA REPRESENTAÇÃO

O termo fotografia significa “a arte de fixar a luz de objetos mediante a ação de certas substâncias” (BELLONE, 1997 *apud* BORGES, 2005a, p. 37-38). A fotografia é a “arte de escrever com a luz” (RODRIGUES, 2007), conforme a origem grega da palavra, *phos* ou *photo* quer dizer luz, e *graphein* quer dizer marcar, escrever, registrar. (DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO, 2008-2018).

Lima e Silva (2002a) sintetizam o conceito de fotografia, ressaltando a sua natureza relacionada à luz e à tecnologia e a sua relevância.

A fotografia é, portanto, uma combinação de luzes, penumbras e sombras que, em frações de segundos, se transforma num elemento visível e interpretável. Protagonista de incontáveis feitos científicos, artísticos, religiosos, psicológicos e afetivos do homem, é utilizada para captar, emocional, documental e plasticamente, a rotina de sociedades de origens e histórias diversas. Aliada à tecnologia, vem permitindo aos fotógrafos registrarem o modo de viver (costumes, rituais, estímulos culturais e simbólicos), de pensar (filosofia), de sentir e de agir do homem, e de tudo o que está ao seu redor (LIMA; SILVA, 2002b, p. 9).

Na literatura sobre a fotografia, verificam-se diversas denominações acerca desse tipo específico de iconografia, tais como “iconografia saída da câmera escura” (BORGES, 2005a, p. 11), “iconografia fotográfica” (KOSSOY, 2001, p. 28); “alternativa a mais para a leitura da realidade” (CANABARRO, 2005, p. 26), “representação visual” (CANABARRO, 2005, p. 33), “texto não verbal” (BENTES PINTO, 2008, p. 319). Nos seus primórdios, foi considerada como “reprodução fiel do real” (BORGES, 2005a, p. 24), e ainda veem-se os vestígios dessa crença. É considerada como “traço do ocorrido” (MERLO; BRANDÃO, 2013, p. 113), “cópia de um referente” (RODRIGUES, 2007, p. 67) e “disseminadora de mensagens” (LIMA; SILVA, 2002a, p. 2).

A fotografia surgiu no século XIX, no contexto da Revolução Industrial, período de muitas transformações sociais, culturais e científicas, decorrentes do desenvolvimento de novas tecnologias e fruto do apoio de homens da ciência, da política e do comércio. O primeiro registro fotográfico é atribuído ao francês Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), em 1826⁶. O francês Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1789-1851), por sua vez, desenvolveu o daguerreótipo em 1837/38, espécie de câmera fotográfica, o que contribuiu para a comercialização da fotografia. Em 1939, Daguerre iniciou a comercialização do daguerreótipo, na Europa e nos Estados Unidos, processo que, até 1855, foi o mais utilizado pelos fotógrafos que se profissionalizavam.

A descoberta mais significativa feita por Daguerre tratava de colocar vapor de mercúrio numa chapa de iodeto de prata exposta à luz, revelando-se uma imagem latente em tal chapa, sendo o princípio do daguerreótipo. Foi um processo único de captação de imagem numa chapa, e o evento foi

⁶ Segundo BORGES (2005a), existem divergências entre estudiosos da história da Fotografia quanto à data da primeira fotografia de Nicéphore Niépce, uma vez que Gisèle Freud sugere o ano de 1824, e Gabriel Bauret, o ano de 1826.

patenteado em janeiro de 1839 na França, dando origem às primeiras fotografias modernas (CANABARRO, 2015, p. 104).

Estudiosos (BORGES, 2005a; MAUAD, 1996; TACCA, 2005 e outros) defendem que a fotografia não pode ser considerada invenção de apenas uma pessoa, pois é resultado de diversas pesquisas, emprego de distintas tecnologias e esforços de vários pesquisadores. Mauad (1996) destaca a importância dos esforços de Niépce e Daguerre nos primórdios da fotografia, apesar de seus interesses diversos:

A fotografia surgiu na década de 1830 como resultado da feliz conjugação do engenho, da técnica e da oportunidade. Niépce e Daguerre – dois nomes que se ligaram por interesses comuns, mas com objetivos diversos – são exemplos claros desta união. Enquanto o primeiro preocupava-se com os meios técnicos de fixar a imagem num suporte concreto, resultado das pesquisas ligadas à litogravura, o segundo almejava o controle que a ilusão da imagem poderia oferecer em termos de entretenimento (afinal de contas, ele era um homem do ramo das diversões) (MAUAD, 1996, p. 74).

Borges (2005a) também ressalta os esforços individuais e / ou coletivos de homens de diferentes lugares da Europa e das Américas que se dedicaram a pesquisas de diversos processos físico-químicos com o objetivo de captar e fixar imagens na câmera escura, incluindo o nome de Antoine Hercule Romuald Florence (1804-1879), francês radicado no Brasil. Florence desenvolveu pesquisas sobre reprodução de imagens mediante processos químicos e os denominou *photographie*, termo que se tornou usual somente após 1839 (BORGES, 2005a, p. 38). Ainda segundo Borges (2005a), a atribuição da invenção da fotografia aos nomes de Niépce e Daguerre foi decorrente da divulgação da experiência desses dois franceses em 1839, por François Arago – membro do Parlamento Francês, na Academia de Ciências e de Belas Artes da França.

O anúncio sobre o daguerreótipo⁷ nessa ocasião tem, segundo Tacca (2005, p. 10), uma “característica profética”, por se tratar de uma seção de Ciência e de Arte, áreas do conhecimento às quais a fotografia está intimamente associada.

[...] o anúncio do daguerreótipo tem uma característica profética, pois foi realizado em uma seção conjunta da Academia de Ciências e da Academia de Belas Artes de Paris. Mesmo com as resistências fervorosas de intelectuais e artistas da época, como Baudelaire, que creditavam a esse aparelho uma razão automática e, portanto, distante das subjetividades humanas, a imagem técnica vai se caracterizar como um experimento de ciência e de arte (TACCA, 2005, p. 10).

Com a ciência, a fotografia estabelece relação de mão dupla: ela surge decorrente de conhecimentos da física e da química e se tornou propagadora dos feitos científicos, contribuindo com registros nas mais diversas áreas do saber.

[...] com a fotografia, não é só a reprodução da imagem que se mecaniza, e, sim, o próprio produto, causando uma riqueza de informações e precisão. Dessa forma a fotografia não somente estabelece um certo estado de

⁷ Primeiro processo fotográfico comercializado, inventado por Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) e publicado oficialmente em 1839.

ciência, mas também faz avançar o conhecimento científico. [...] (PLAZA, 1993, p. 72).

Fagá e Costa (2014) afirmam que a fotografia mudou a maneira de as pessoas verem o mundo e também a forma de transmissão da informação, com a utilização desse novo artefato. Sobre isso, Kossoy (2001, p. 26) afirma que a fotografia se tornou um novo recurso para a transmissão da informação e do conhecimento, antes “transmitidos unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica”.

Destaca-se que a fotografia, desde a sua origem, foi fascinante, mas não acessível a todos. Tanto a criação quanto a popularização da fotografia foram marcadas por transformações sociais, culturais e científicas. Os interesses comerciais, as mudanças de comportamentos, o desenvolvimento tecnológico e as mídias proporcionaram a popularização e a explosão de imagens fotográficas.

Segundo Kossoy (2001), a princípio a fotografia era essencialmente artesanal, mas, com a sua expansão na Europa e Estados Unidos, muitos investimentos foram feitos em pesquisas, equipamentos e materiais. E a partir de 1860 surgiram muitos impérios comerciais e industriais. A partir de meados do século XIX e início do século XX, a intensificação de imagens nos jornais e revistas e as inovações tecnológicas que favoreceram a popularização das câmeras fotográficas contribuíram para a disseminação e o uso das fotografias.

Desde a década de 1990, com o desenvolvimento do processo digital, a fotografia passa por um processo de massificação em grandes proporções. No início da explosão digital, o papel ainda permaneceu como suporte fotográfico, mas, aos poucos, foi sendo substituído pelo armazenamento de fotografias no computador ou nas câmeras digitais.

No início do século XXI, a expansão das redes sociais e as tecnologias digitais inauguram “a nuvem” como novo suporte fotográfico (PAGANOTTI, 2016, p. 25). A inserção de câmeras fotográficas nos aparelhos celulares também contribuiu para a grande produção e disseminação de imagens fotográficas.

A pretensão de eternizar a condição humana e despertar emoções aproxima a fotografia das outras iconografias, conforme atesta Borges (2005a):

Ao possibilitar o constante desejo de eternizar a condição humana, por certo transitória, a imagem fotográfica se aproxima de outras iconografias produzidas no passado. Como essas, a fotografia também desperta sentimentos de medo, angústia, paixão e encanto. Reúne e separa homens e mulheres, informa e celebra, reedita e produz comportamentos e valores. Comunica e simboliza. Representa. (BORGES, 2005a, p. 37).

Ao mesmo tempo em que a fotografia apresenta semelhanças com outras iconografias (por exemplo, um registro visual da realidade), ela guarda especificidades em diversos aspectos: natureza, processo de produção, gênese, movimento, temporalidade,

elementos constitutivos, suportes, linguagem, dentre outros. Alguns desses aspectos são discutidos na próxima seção.

2.3.1 Características da fotografia

A fotografia, de forma individual, apresenta uma história, uma trajetória. Constitui ainda uma importante fonte histórica, que apresenta fragmentos do passado registrado e informações acerca desse fragmento, conforme atesta Kossoy (2001):

Toda fotografia é um resíduo do passado. Um artefato que contém em si um fragmento determinado da realidade registrado fotograficamente. Se, por um lado, esse artefato nos oferece indícios quanto aos elementos constitutivos (assunto, fotógrafo, tecnologia) que lhe deram origem, por outro o registro visual nele contido reúne um inventário de informações acerca daquele precioso fragmento de espaço/tempo retratado. O artefato fotográfico, através da matéria (que lhe dá corpo) e de sua expressão (o registro visual nele contido), constitui uma fonte histórica (KOSSOY, 2001, p. 47).

Dessa maneira, como artefato, a fotografia também tem seu percurso histórico. Esse percurso pode ser observado associando-o à memória, conforme reflete Manini (2011), quando afirma que,

Estando a fotografia em tal *locus* de memória, é necessário alinhar essa imagem técnica aos seus ancestrais e também aos seus descendentes, num processo de meta-memória. Imagem, pintura rupestre, caverna, ídolos, símbolos, adoração do sagrado; gravura; pintura barroca, realista, expressionista, impressionista, cubista, dadaísta; litografia, fotografia, cinema, história-em-quadrinhos, fotonovela, televisão, vídeo, ícones, holograma, imagem digital: o olhar também precisou evoluir para conseguir abranger, varrer, decupar, interpretar e produzir sentido ao longo da história das imagens, especialmente com relação àquelas que se tornaram documentos (MANINI, 2011, p. 78).

Percebe-se que a autora, ao tratar a fotografia como memória, afirma que ela está estreitamente relacionada com os ascendentes e descendentes dessa imagem técnica, o que atribui a ela um sentido histórico.

Das artes, a fotografia herdou tendências de expressão e princípios, a exemplo dos princípios da “câmara obscura”, utilizada pelos pintores do Renascimento (RODRIGUES, 2007, p. 70), e dos pontos de convergência com o padrão do retrato artístico (BORGES, 2005a). Da mesma forma, a fotografia influenciou outras artes, como a pintura, que buscou na fotografia o aguçamento do olhar e a captação de detalhes do real (BORGES, 2005a).

Uma vez que a fotografia estabelece relação tanto com a ciência quanto com as artes, discussões polêmicas acerca da sua natureza existem desde a sua invenção, sobretudo nos seus primeiros anos. Enquanto uns concebiam-na como uma técnica precisa e exata que permitiria ao homem moderno realizar seu sonho de conquista e domesticação da natureza, outros encaravam-na como uma estética inteiramente nova que viria revolucionar o mundo das artes (BORGES, 2005a).

A partir dos anos 20 e 40 do século XX, a fotografia foi conceituada como uma “imagem híbrida” (BORGES, 2005a, p. 39). Segundo essa autora, a concepção de imagem híbrida é “uma amálgama de natureza, técnica e cultura, cuja análise não se reduz a um único centro” (BORGES, 2005a, p. 40).

A aceitação da natureza híbrida da fotografia por pesquisadores brasileiros e estrangeiros em diferentes campos do saber é abordada por Borges (2005b) no seu artigo “Fotografia: desafios da interdisciplinaridade”:

Respeitadas suas especificidades, podemos dizer que, tanto nas publicações organizadas pelos autores brasileiros, quanto na francesa, a fotografia mostra suas múltiplas faces; assume seu status de técnica, arte e documento sociocultural (BORGES, 2005b, p. 43).

Kossoy (2001) também discorre sobre a natureza híbrida da imagem fotográfica. Ele defende que, como registro, a fotografia sempre terá seu valor documental – representando sempre um meio de informação e de conhecimento. Contudo, não é despida de valores estéticos. As imagens são captadas dentro de uma “preocupação plástica”, existe uma “estética de representação” (KOSSOY, 2001, p. 48). E mesmo seguindo uma proposta política ou romântica, o fotógrafo atua utilizando-se da sua criatividade, além de que a fotografia em si é considerada como uma “manifestação de arte” (KOSSOY, 2001, p. 49).

Ao considerar o processo de produção, com base em Santaella (1998) e Rodrigues (2007), a iconografia fotográfica é considerada imagem técnica, por originar-se de procedimento automático de captação da imagem por meio da utilização de equipamentos. Nesse quesito, ela assemelha-se às “imagens matemáticas” (como holografias, infogramas), que, por sua vez, são produzidas por processos matemáticos (captadas por meio de softwares e outros procedimentos), também considerados automáticos. No entanto, diferencia-se das “imagens artesanais” ou “imagens tradicionais” (como pinturas, gravuras, desenhos, esculturas), em que se utilizam instrumentos manuais tais como pincéis, cinzéis e lápis, para a sua produção (SANTAELLA, 1998, p. 159-160; RODRIGUES, 2007, p. 69).

A gênese fotográfica é físico-química, segundo Borges (2005a), pois para a invenção da fotografia foi necessário o desenvolvimento de dois processos: o físico (ótica), e o químico (ou mais tarde eletrônico) (PAGANOTTI, 2016). O processo físico seria responsável pela captação da imagem, e o processo químico pela fixação da imagem captada.

Quanto ao movimento, a fotografia – ao lado de outros tipos de imagens como pinturas, gravuras, desenhos, esculturas, litografias, charges – constitui um meio de expressão visual do tipo imagem fixa, diferenciando-se das imagens animadas ou em movimento (vídeos e animações), conforme classificação de Costa (2008).

Quanto à temporalidade, Kossoy (2007) defende que uma fotografia tem, simultaneamente, dois tempos: o tempo da criação e o da representação.

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

No processo de expansão e popularização da fotografia, a forma de registrar também é alterada, em razão não somente do surgimento das novas tecnologias, como também dos contextos de registros, dos propósitos e das concepções sobre a fotografia (KOSSOY 2007). Diversos estudiosos da imagem fotográfica discutem o estatuto da fotografia nas diversas áreas do saber, alguns propondo teorias e conceitos, e outros se alinhando a teorias existentes (como BARTHES, 1984; DUBOIS, 1998; SMIT, 1996; KOSSOY, 2001; MANINI, 2002; BORGES, 2005a; RODRIGUES, 2007). Nessa perspectiva, a próxima seção discute os elementos que devem ser considerados na representação de fotografias.

2.3.2 Elementos considerados para a representação da fotografia

Borges (2005a) afirma que as fotografias, ao serem descontextualizadas, podem adquirir sentidos diferentes daquele que a elas havia sido atribuído no ato de sua produção, pois “uma imagem é datada em sua fabricação, sua recepção pode ser completamente alterada quando os que a consomem desconhecem os códigos culturais a que ela se refere” (BORGES, 2005a, p. 81-82).

O caráter polissêmico da fotografia é, então, um aspecto que deve ser considerado, pois as fotografias são capazes de proporcionar vários significados, conforme discutem Lima e Silva (2002a):

Estas múltiplas leituras, que denominamos de caráter polissêmico da imagem, não significam que a foto possua vários "sentidos", e sim que seu sentido explícito cria classes de correspondências que permitem múltiplas interpretações. Esta capacidade que a imagem tem de possuir vários significados nasce da relação existente entre a imagem, o objeto e o observador (LIMA; SILVA, 2002a, p. 7).

Rodrigues (2007) afirma que os diversos significados para as fotografias podem ser subdivididos em denotativos e conotativos. Os significados denotativos referem-se àquilo que as imagens representam no seu sentido real, e os conotativos, àquilo que a imagem pode “interpretar” em determinado contexto (sentido figurado e simbólico) (RODRIGUES, 2007, p. 69).

Um primeiro elemento essencial é o título de uma obra, que constitui uma informação relevante que já pode antecipar a sua temática. Para Cândido (2006), o título é a denominação particular do objeto e pode ter sido atribuído pelo autor, pelo antigo proprietário ou pela instituição de guarda. Cândido (2006) se refere aos museus, mas, neste estudo, o entendimento desse elemento será ampliado para as instituições de guarda

(museu, igreja, centro de memória). No entanto, existem obras que não trazem título, caso em que se usa s/r (sem referência). Nos casos de escultura sacra, também denominada imaginária religiosa, o título pode corresponder a uma invocação (um chamado por ajuda, por exemplo).

Outro aspecto importante é tomar a fotografia como um produto cultural e social. Deve-se considerar o contexto de produção, o propósito, o fotógrafo e as tecnologias utilizadas no processo fotográfico.

No conjunto de imagens que traduzem o mundo, a fotografia pode servir como uma alternativa a mais de leitura da realidade. Enquanto produto cultural, é uma construção feita por um sujeito mediador, o fotógrafo, que seleciona pessoas e elementos e os enquadra na bidimensionalidade de um espaço a ser recortado. Entre esse sujeito e o retratado está a tecnologia, que permite a fixação da cena escolhida. Visto a fotografia ser um produto cultural, a sua construção faz parte de um determinado contexto histórico, que influencia na construção do olhar do fotógrafo, nas representações sociais impressas e no equipamento tecnológico empregado para a tomada da imagem (CANABARRO, 2005, p. 26).

No mesmo sentido, Lima e Silva (2002a) ressaltam que a fotografia não é uma imagem isenta, pois o fotógrafo expõe sua interpretação visual do mundo, ao retratar os fatos, a natureza e os personagens.

Rodrigues (2007), além de afirmar que o fotógrafo, ao escolher um referente, irá registrá-lo de acordo com a sua visão de composição, acrescenta que as fotografias são produzidas segundo propósitos (cultural, religioso, político, ideológico, educacional, científico, comercial, publicitário, artístico) e têm relação, entre outros, com as características sociais, culturais, religiosas, econômicas de cada sociedade ou grupo.

Canabarro (2005, p. 24) reitera o caráter social das fotografias ao afirmar que “são todas plausíveis à ação dos campos, das influências, das filiações, das referências, das determinações sociais e dos códigos de leitura, não estando atreladas ao determinismo tecnológico, pois, antes de tudo, são produtos sociais”.

A fotografia constitui um artefato cultural e social e, sobretudo, atua como representação. Segundo Santaella (1998, p. 159), a representação é uma “noção comumente aceita por quase todos os teóricos da imagem – pressupõe a preexistência de um objeto representado que seja da ordem da realidade visível”. A autora recorre à teoria peirceana para ampliar a noção de objeto representado, afirmando que “o objeto é qualquer coisa que um signo pode denotar, a que o signo pode ser aplicado, desde uma ideia abstrata da ciência, uma situação vivida ou idealizada, um tipo de comportamento, enfim, qualquer coisa de qualquer espécie” (SANTAELLA, p. 160). Corroborando essa ideia, Manini (2011, p. 85-86) afirma que “a fotografia pode ser tida também como uma representação. Ela, como recorte de espaço-tempo, pode ser tomada como parte da realidade, como representação do real”. Borges (2005a, p. 80) também atesta o caráter representacional da

fotografia: “sabe-se que uma dada imagem é uma representação do mundo que varia de acordo com os códigos culturais de quem a produz”.

Rodrigues (2007), com fundamentação em Kossoy (2001), apresenta a distinção entre o documento fotográfico e o referente como duas realidades distintas:

A fotografia é cópia de um referente, ou seja, de algo ou de alguém – pessoa, objeto, paisagem, animal, acontecimento etc. – reproduzido como imagem. No mundo da representação fotográfica, o referente é uma primeira realidade, e a imagem é uma segunda realidade (RODRIGUES, 2007, p. 67).

Shatford Layne (1986) propõe distinção entre um trabalho original e uma representação desse trabalho, como é o caso de uma reprodução de uma pintura e o de uma fotografia de um edifício. Uma representação é tida como projeção do objeto, mas não deve ser confundida com o objeto original. A partir disso, a autora propõe o conceito de “trabalho representado” (*represented work*), considerando inclusive seu valor prático no tratamento da informação (SHATFORD LAYNE, 1986, p. 51).

Ela defende, ainda, a necessidade dessas ponderações, embora pareçam óbvias, pois no trabalho representado exige-se coordenação entre a análise do assunto, da representação temática e da catalogação descritiva. Deve-se analisar e definir se na representação da informação será oferecido acesso à obra representada, à imagem que representa ou a ambas, porquanto a representação da informação do trabalho representado difere-se da representação da imagem em que é o objeto que é representado.

Identificando o Trabalho Representado como um tipo particular de assunto, mas ao mesmo tempo como um trabalho com uma descrição diferente daquela do trabalho no qual ele é representado, esses dois problemas podem ser resolvidos. É perfeitamente possível optar por não fornecer acesso a uma Obra Representada, ou fornecer acesso à Obra Representada e a nada mais, dependendo da imagem que está sendo analisada e da coleção à qual ela pertence. No entanto, é importante estar ciente de que a escolha está lá para ser feita. Uma vez feitos, os mesmos princípios da catalogação descritiva que são aplicados para descrever e fornecer acesso a uma obra também podem fazer o mesmo para uma Obra Representada (SHATFORD LAYNE, 1986, p. 52).

Na catalogação descritiva, a descrição física da reprodução (fotografia) se distingue da descrição da obra (uma pintura ou escultura, por exemplo). Nesse caso, a primeira não é sem importância, contudo seus dados não devem substituir a descrição física do Trabalho Representado (SHATFORD LAYNE, 1986). A autora chama a atenção para inconsistências de informações quando essa distinção não é considerada e menciona casos de catalogadores de reproduções de pinturas que igualam a reprodução à pintura. Um exemplo de erro decorrente dessa situação é quando o pintor da obra representada é considerado o autor da reprodução.

Na concepção de Shatford Layne (1986), o trabalho representado (a obra) constitui o assunto e, portanto, não deve ser confundido com o trabalho em que é representado (a

fotografia). Pode-se, então, considerar como assunto da fotografia tanto a escultura sacra (trabalho representado) quanto o seu conteúdo (por exemplo: São Francisco de Assis), dependendo do contexto e da finalidade.

Shatford Layne (1986) explica a questão do assunto dando o exemplo da fotografia de uma pintura. Numa fotografia da pintura de Jan Van Eyck⁸, o artista reproduz Giovanni Arnolfini e sua noiva. Vista como um todo, a fotografia é sobre a pintura de Eyck, que é o trabalho representado e que, por sua vez, é sobre a fé conjugal. Qual seria o assunto da representação temática da foto? Seria Giovanni e sua noiva ou pintura do gótico tardio? Numa situação de indexação exaustiva, o ideal seria indexar o assunto da pintura (a fé civil), bem como o assunto do item (a pintura), embora o tema central ou principal da imagem pudesse ser considerado a pintura.

Shatford Layne (1986) pondera que, para a definição sobre o assunto da fotografia, que se leve em conta o acervo em que ela se insere. Se a fotografia da pintura estivesse numa coleção de quadros de um museu de trajes e tecidos, por exemplo, a indexação ocorreria por meio do detalhamento das roupas do século XV, e poderia ser irrelevante o fato de se tratar de uma reprodução (fotografia) e de a pintura (trabalho representado) retratar a fé conjugal, mas se a fotografia da pintura estivesse num acervo destinado a estudo de símbolos da arte, o tratamento da informação teria outra ênfase. Em suma, para a definição de como descrever os assuntos, deve-se considerar, entre outros elementos possíveis, o contexto em que a fotografia está inserida (tipo de acervo), as finalidades/políticas que orientam o tratamento da informação e o público a que se destina.

Shatford Layne (1994) salienta ainda que, em algumas situações, é necessário basear-se nos atributos do que é representado nas imagens e não nos atributos das imagens em si. A autora apresenta quatro categorias de atributos: biográficos, exemplificativos, de relacionamentos e de assunto. O primeiro diz respeito aos dados de nascimento da imagem, como autoria, data e hora. Os atributos de exemplificação dizem respeito ao tipo da imagem (gravura, fotografia, postal). Os atributos de relacionamentos associam a imagem a outras fontes (imagens, coleções, obras textuais, por exemplo). E os atributos de assunto, considerados os mais importantes, dizem respeito ao conteúdo temático retratado na imagem.

Entler (2007), ao discutir a relação da fotografia com o tempo, retoma a visão de Barthes (1984), que considera a fotografia como o registro do “isso foi”, e elege o pretérito como o tempo da fotografia, porque nessa direção se volta o olhar para reencontrar o objeto fotografado (o referente). O autor afirma, ainda, a existência de outros tempos na fotografia: “na relação da imagem com aquele que a contempla, haveria outros tempos a considerar:

⁸ Jan van Eyck (1390-1441) foi um pintor do século XV e considerado um mestre em reproduzir cenas íntimas da vida na Europa durante o fim da Idade Média.

sendo ela um discurso que não impõe uma velocidade própria, a fotografia permite condensar sobre sua superfície imóvel a duração dedicada pelo olhar” (ENTLER, 2007, p. 45). O autor defende, também, que a imagem não é um objeto morto, pois, apesar de ser estática, insere-se na dinâmica de um olhar que se volta para o passado, mas o transcende.

A fotografia não é um objeto morto. Percebemos já em Barthes que essa relação com a morte é, acima de tudo, algo que confere força e vitalidade à imagem, fazendo com que ela componha e participe de rituais bastante intensos no presente. A fotografia é estática, mas se insere na dinâmica de um olhar que segue na direção não apenas do passado, mas de uma transcendência. Barthes (1984, p. 37) acrescenta: “Nesse deserto lúgubre, me surge, de repente, tal foto; ela me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma animação” (ENTLER, 2007, p. 30).

O tempo do referente e o tempo do olhar apresentados por Entler (2007), com base em Barthes (1984), coincidem, respectivamente, com o tempo da criação da fotografia e o tempo da representação apresentados por Kossoy (2007).

O tempo (cronológico, época, data, momento em que se deu o registro) e o espaço (geográfico, local onde se deu o registro) constituem as coordenadas de situação, conforme Kossoy (2001). São elementos importantes para a contextualização da imagem fotográfica. A relevância desses elementos é perceptível em definições de fotografia: a definição mais antiga de fotografia diz que ela é “um recorte de espaço da realidade num determinado momento (tempo)” (MANINI, 2011, p. 80).

Diferentemente do tempo, o espaço “é efetivamente visível: a imagem fotográfica é ela própria um espaço, uma superfície que oferece a representação de um outro espaço, aquele que faz parte do que chamamos de realidade”, explica Entler (2007, p. 29-30). Contudo, a representação de espaços na fotografia passa por seleções (fração de espaço), reduções de escala (do real para o suporte) e de planos (do tridimensional para o bidimensional).

Quanto ao plano do registro fotográfico, Kossoy (2001, p. 36) esclarece que a fotografia registra a realidade (componentes tridimensionais) em “plano bidimensional”. Entler (2007, p. 32) também afirma que, com o ato fotográfico, “o mundo tridimensional e dinâmico será traduzido para a imagem bidimensional e estática”.

Ao tratar da constituição da fotografia, Kossoy (2001) defende que ela é constituída por três elementos essenciais, a saber: o assunto, o fotógrafo e a tecnologia. A fotografia é o produto final dessa tríade: “é resultante da ação do homem, o fotógrafo, que, em determinado espaço e tempo, optou por um assunto em especial e que, para seu devido registro, empregou os recursos oferecidos pela tecnologia” (KOSSOY, 2001, p. 37). Da mesma forma, Canabarro (2005) e Borges (2005a) indicam três elementos constitutivos da fotografia: o fotógrafo, a tecnologia e o retratado.

Kossoy (2001) afirma que o ato do registro dá origem à materialização da fotografia. Para o autor, a fotografia é materializada por meio de diferentes suportes de armazenamento das imagens e, portanto, neste quesito, ela é múltipla. O conceito de suporte é apresentado por Oliveira (2014), como matéria de produção e apresentação da imagem fotográfica:

o suporte pode ser entendido como a matéria com a qual é produzida e apresentada a imagem fotográfica: o filme ou o sensor digital inserido nas câmeras para a produção das imagens, e, depois, dentre várias possibilidades de apresentação, os suportes mais recorrentes são o papel ou a tela de computador (OLIVEIRA, 2014, p. 135).

Dessa maneira, desde a sua origem e com o avanço da tecnologia (de analógica ao digital), a fotografia contou com diferentes suportes, desde placas de cobre, chapas de metal, chapas de vidro, filmes negativos e positivos (*slides*), papel (diversos tipos) até chegar ao formato digital armazenada em artifícios tecnológicos (FILIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002; PAGANOTTI, 2016).

Levando-se em conta a materialidade (suportes) da fotografia, pode-se pensar sobre as dimensões do registro fotográfico. Para Kossoy (2001), a fotografia é simultaneamente objeto-físico e objeto-imagem, ou seja, a materialidade (que lhe dá corpo) juntamente com a expressão (o registro visual nele contido) compõem a fotografia como artefato, que “é caracterizado e percebido pelo conjunto de materiais e técnicas que lhe configuram externamente enquanto objeto físico e pela imagem que o individualiza, o objeto-imagem, partes de um todo indivisível que integram o documento enquanto tal” (KOSSOY, 2001, p. 47). No mesmo sentido, Lacerda (1993), além de apresentar o objeto (forma) e a imagem (conteúdo) como as dimensões da fotografia, propõe uma terceira dimensão a ser considerada: a expressão.

Essa expressão seria a forma como uma imagem é mostrada, estando ligada a uma linguagem que lhe é própria e que envolve a técnica específica empregada, a angulação, o enquadramento, a luminosidade, o tempo de exposição, entre outros. Essas três dimensões do registro fotográfico – conteúdo, expressão e forma – é que constroem, em última instância, a mensagem que informa (LACERDA, 1993, p. 47).

Essas três dimensões compõem a mensagem da fotografia. Dessa maneira, a representação da fotografia vai além da realidade capturada, tendo em vista que passa a ser apreendida também como uma transformação e criação do real pelo fotográfico (SANTOS, 2010).

Também Smit (1996, p. 34) discorre sobre a expressão da fotografia e propõe o termo “expressão fotográfica”, nomeado por Manini (2002) como dimensão expressiva, para designar a forma adotada para expressar o que se quer transmitir pela imagem, conforme exposto no subcapítulo 2.6.4 deste trabalho. Manini (2002) afirma que a técnica constrói ou dá vida à dimensão expressiva, que conta também com a interferência de equipamentos. A

autora apresenta, conforme o Quadro 2, uma lista de recursos técnicos e dimensões expressivas (expressões) que deve ser considerada na análise documental de fotografia.

QUADRO 2 – Recursos técnicos e dimensões expressivas/expressões fotográficas

RECURSOS TÉCNICOS	VARIÁVEIS
Efeitos especiais	* Fotomontagem * Estroboscopia * Alto-contraste * Trucagens * Esfumação etc.
Ótica	* Utilização de objetivas (<i>fisheye</i> , lente normal, grande-angular, teleobjetiva etc) * Utilização de filtros (infravermelho, ultravioleta etc)
Tempo de Exposição	* Instantâneo * Pose * Longa exposição etc.
Luminosidade	* Luz diurna * Luz noturna * Contraluz * Luz artificial etc.
Enquadramento	* Enquadramento do objeto fotografado (vista parcial, vista geral etc) * Enquadramento de seres vivos (plano geral, médio, americano, close, detalhe) etc.
Posição da Câmera	* Câmara alta * Câmara baixa * Vista aérea * Vista submarina * Vista subterrânea * Microfotografia eletrônica * Distância focal (fotógrafo/objeto) etc.
Composição	* Retrato * Paisagem * Natureza morta etc.
Profundidade de Campo	* Com profundidade: todos os campos fotográficos nítidos (diafragma mais fechado); * Sem profundidade: o campo de fundo sem nitidez (diafragma mais aberto).

FONTE: Manini (2002, p. 94-95).

Manini (2002) ressalta que a lista exposta no Quadro 2, além de não ser exaustiva ou completa, está suscetível a mudanças decorrentes de transformações tecnológicas, bem como de olhares peculiares de estudiosos da fotografia.

Dubois (1998) indica a recepção da fotografia como um dos processos do ato fotográfico (produção, recepção e/ou contemplação). Esse processo faz parte do ciclo informacional⁹ e, além de relacionar-se com os demais processos do ciclo, em grande

⁹ Na Ciência da Informação, o ciclo informacional contempla processos que incluem a produção, representação, armazenamento, recuperação e uso de informações.

medida depende de alguns, como da organização, da representação e do compartilhamento da informação.

Destaca-se que a natureza e a constituição da imagem fotográfica lhe conferem linguagem própria, a linguagem fotográfica. Feijó ([19–]), fotógrafo e professor de fotografia, afirma que a fotografia tem linguagem própria, que está relacionada às características e aos modos pelos quais existe. A base da linguagem fotográfica é o processo técnico, que determina os elementos da linguagem. Segundo o autor, esses elementos podem ser manipulados pelo estudo e pela pesquisa ou pela própria intuição do fotógrafo.

Outro aspecto apontado por Feijó ([19–]) na produção fotográfica é a existência dos aspectos objetivos (domínio de técnica e dos equipamentos), dos aspectos subjetivos (vivência, sensibilidade, criatividade do fotógrafo) e da inter-relação entre os dois aspectos. Nessa inter-relação está o entendimento da linguagem fotográfica. A técnica estaria a serviço da subjetividade na produção fotográfica (FEIJÓ, [19–], p. 6). O autor apresenta onze elementos de representação da linguagem fotográfica, expostos no Quadro 3.

QUADRO 3 – Elementos da linguagem fotográfica

ELEMENTOS DA LINGUAGEM FOTOGRÁFICA	
01	Planos: corte, enquadramento.
02	Foco: foco diferencial, desfoque, profundidade de campo.
03	Movimento: em maior e em menor grau, estaticidade.
04	Forma: contorno, espaço.
05	Ângulo: posição da máquina.
06	Cor: gradação de cinzas, as cores.
07	Textura: impressão visual.
08	Iluminação: sombras, luzes.
09	Aberrações: óticas, química.
10	Perspectiva: linhas.
11	Equilíbrio e composição: balanço, arranjo visual dos elementos.

FONTE: Elaborado pela proponente (2019), com base em FEIJÓ ([19–], p. 2).

Feijó ([19–]) indica que mensagens ou impressões podem ser construídas por meio da manipulação dos elementos da linguagem fotográfica expostos no Quadro 3. O autor afirma que a definição do ângulo da imagem, por exemplo, pode transmitir ideia de grandeza, força e domínio (por exemplo, câmera baixa ou “contra-mergulho”) ou de submissão, derrota, opressão, fraqueza (por exemplo, câmera alta ou “mergulho”) (FEIJÓ, [19–], p. 4). Manini (2002) discorre no mesmo sentido:

Um exemplo seria a fotografia de um líder tomada de baixo para cima; o resultado ofereceria toda uma imponência, uma sensação mesmo de

liderança e de poder do personagem visto como alguém maior, engrandecido. O contraponto também é verdadeiro: uma massa de operários fotografada de cima para baixo; a noção de pequenez de cada indivíduo e, ao mesmo tempo, o coletivo dando a ideia de massa estariam acomodados na imagem, passariam a ideia de união e da obrigação de ter que reivindicar, de ter que pedir ou exigir sempre estando em grupo. Um outro exemplo é o *close*; ele pode dar dramaticidade ou suscitar emoções variadas. Isto é, posição da câmera = técnica = Dimensão Expressiva. (MANINI, 2002, p. 91-92)

Corroborando essa ideia, Rodrigues (2007) defende que uma fotografia retratará os seus propósitos, da melhor maneira, considerando os parâmetros adotados na sua composição e que os mesmos parâmetros farão parte da análise e da interpretação da imagem, posteriormente feitos pelo receptor.

Por exemplo, se o que se pretende é destacar um homem específico dentro de determinado ambiente, deve-se elaborar uma composição que privilegie esse homem em relação aos demais elementos da cena, de forma a fazer com que o receptor tenha sua visão dirigida imediatamente para ele. Enquadramento, plano da objetiva e foco (profundidade de campo adequada ao objetivo da foto), aspectos cromáticos (cor ou preto e branco), tonalidade, contraste e brilho, posição do objeto a ser fotografado, regras dos terços, linhas, molduras, perspectivas, tipo de luz e intensidade, horizontalidade ou verticalidade, uso de objetivas adequadas. Todos esses elementos constituem a composição da imagem fotográfica e deverão estar consoantes com aquilo que ela pretende “falar” (RODRIGUES, 2007, p. 71).

A compreensão da linguagem fotográfica é indispensável para a interpretação da fotografia. Lacerda (1993) vincula o potencial do documento fotográfico à sua recepção e interpretação: “o valor documental de uma foto ultrapassa o valor informacional do seu conteúdo e pode revelar-se ao receptor que souber interpretá-la” (LACERDA, 1993, p. 53).

Da mesma maneira, Lima e Silva (2002a) discorrem sobre a importância do conhecimento da linguagem fotográfica, por reforçar o seu conteúdo, pois,

o conhecimento dos elementos da linguagem fotográfica que é adquirido a partir de uma base técnica da realização da fotografia possibilita, uma maior compreensão da capacidade narrativa e do conteúdo dramático contido em cada foto. O que irá reforçar o conteúdo da imagem fotográfica é a disposição dos elementos para a composição do campo visual (LIMA; SILVA, 2002b, p. 6-7).

Embora verse sobre a fotografia no contexto histórico, Borges (2005a, p. 16) admite que, muitas vezes, no emprego da fotografia como fonte histórica ou recurso pedagógico, “os cuidados necessários para a compreensão das particularidades da linguagem fotográfica são, frequentemente, desconsiderados”. Se incompreendida a linguagem fotográfica, a fotografia é concebida como um dado natural, como uma duplicação do real, da mesma forma que se pensava no século XIX.

Burke (2004) pondera que não se deve levar ao pé da letra a expressão “a fotografia não mente”; e recomenda que a fotografia documental seja analisada criticamente, levando-se em conta sua contextualização, por ser resultado de uma seleção e de um recorte.

Considerando as especificidades da fotografia, evidencia-se a necessidade de utilização de metodologias para a sua análise. Borges (2005a, p. 18) afirma que “o documento não fala por si mesmo”, por isso, ao considerar as fotografias como documentos, demanda-se “o emprego de metodologias capazes de fazê-las falar” (idem, p. 16). Kossoy (2001) diz que as fontes fotográficas são promissoras, mas demandam metodologias adequadas de pesquisa e análise para a decifração de seus conteúdos e da realidade que os originou. Isso remete ao ato comunicativo da fotografia e sua relação com o seu referente, o objeto real, razão pela qual, na próxima subseção, serão discutidos os aspectos da teoria peirciana na representação de fotografias.

2.3.2.1 Aspectos da teoria peirciana na representação de fotografias

Dubois (1998) delinea um percurso histórico referente às percepções e aos usos da imagem fotográfica, apresentando os discursos acerca da representação da fotografia e a sua relação com o referente. O autor baseou-se na teoria peirciana dos signos e propôs três fases: 1) a fotografia como espelho do real; 2) a fotografia como transformação do real e 3) a fotografia como traço do real.

Na primeira fase (o discurso da mimese), a fotografia foi considerada como reprodução fiel da realidade. Portanto, tratava-se de um “espelho do real”, de uma “cópia perfeita do real”, de “imitação mais perfeita da realidade” (DUBOIS, 1998, p. 26). Trata-se de uma representação por semelhança, portadora de um valor absoluto.

A concepção de “espelho do real” partiu da observação da semelhança entre a imagem e o referente, procedente da natureza técnica e dos procedimentos mecânicos, o que possibilitava a geração de imagens fotográficas sem a intervenção direta das mãos de artistas. Em oposição à pintura, “a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade” (DUBOIS, 1998, p. 32). O fotógrafo era tido como assistente da máquina e não como sujeito que cria a imagem.

Canabarro (2015) reitera a existência desta concepção quando afirma que

o daguerreótipo ficou conhecido como ‘o espelho da memória’, exatamente por retratar a realidade com tamanha nitidez de detalhes, o que a pintura não conseguia realizar. Era tido, por essa razão, como uma cópia fiel da realidade: esta foi a primeira série de discursos sobre a fotografia (CANABARRO, 2015, p. 104).

Essa concepção iniciou-se no século XIX, contexto de surgimento da fotografia, mas não desapareceu. É ainda um ponto de vista ainda existente (DUBOIS, 2003 *apud* AVANCINI, 2011, p. 52).

Dubois (1998, p. 45) associou a noção de “espelho do real” ao conceito peirciano de ícone. Manini (2011, p. 80) explica que “a fotografia como ícone relaciona seu referente com

realidades semelhantes e exige do profissional da informação ou do receptor um repertório mais largo”.

Na segunda fase (o discurso do código e da desconstrução), após o abandono da crença de semelhança entre a imagem e o referente, a fotografia passa a ser considerada como transformação do real, retratando a realidade relativizada levando-se em conta os códigos culturais e ideológicos. Trata-se de uma representação por convenção, portadora de um valor geral.

Vestígios dessa concepção já existem desde o século XIX e cresceu no século XX, opondo-se e desconstruindo a concepção de semelhança dominante no século XIX. Segundo Dubois (1998, p. 26), com o discurso do código “[...] tentou-se demonstrar que a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como a língua, por exemplo, e, assim, também culturalmente codificada”.

Entre outros tipos de argumentos, Dubois (1998, p. 41-42) apresenta a existência de argumentos ideológicos referentes à codificação da imagem fotográfica: “a significação das mensagens fotográficas é de fato determinada culturalmente, que ela não se impõe como uma evidência para qualquer receptor, que sua recepção necessita de um aprendizado dos códigos de leitura”.

A concepção da fotografia como transformação do real é assimilada por Dubois com base no conceito peirciano de símbolo. Segundo Manini (2011, p. 81), “a imagem fotográfica simbólica, por sua vez, amplia ainda mais a atuação – e a liberdade – de quem analisa ou observa, pois mantém com o referente uma relação de convenção, estabelecida através de conexões filosóficas, culturais, ideológicas, sociais, etc.”.

Na terceira fase (o discurso do índice e da referência), a fotografia é tida como traço de um real, quando a imagem remete ao referente, mas por uma percepção da imagem mediada pela relatividade cultural. Destaca-se aqui que Dubois (1998, p. 50) menciona “traço de um real” e não traço do real, podendo ser traço de qualquer referente, o que remete à noção de singularidade (referência ao referente específico retratado). A representação por conexão física da imagem com seu referente apresenta noção de valor singular ou particular.

Dubois (1998) associa a noção de traço de um real ao conceito peirciano de índice:

O ponto de partida é, portanto, a natureza técnica do processo fotográfico, princípio elementar da impressão luminosa regida pelas leis da física e da química. Em primeiro lugar o traço, a marca, o depósito (“um depósito de saber & de técnica”, segundo a expressão de Denis Roche). Em termos tipológicos, isso significa que a fotografia aparenta-se com a categoria de “signos”, em que encontramos igualmente a fumaça (indício de fogo), a sombra (indício de uma presença), a cicatriz (marca de um ferimento), a ruína (traço do que havia ali), o sintoma (de uma doença), a marca de passos etc. Todos esses sinais têm em comum o fato “de serem realmente

afetados por seu objeto" (Peirce), de manter com ele "uma relação de conexão física". Nisso, diferenciam-se radicalmente dos ícones (que se definem apenas por uma relação de semelhança) e dos símbolos (que, como as palavras da língua, definem seu objeto por uma convenção geral) (DUBOIS, 1998, p. 50).

Dubois (1998, p. 50) afirma que essa definição de fotografia como "impressão luminosa", por ele considerada como "definição minimal", não implica que a imagem seja resultante de um aparelho fotográfico (o fotograma, por exemplo, é uma imagem fotoquímica obtida sem câmera) nem que se pareça com o objeto do qual é o traço (exemplo: uma composição de sombra e de luz puramente plástica, quase sem semelhança). O autor ressalta ainda que a mimese e a codificação da câmera escura não são seu princípio, apesar de que podem intervir, mas de forma secundária.

Dubois (1998) afirma que o princípio do traço, embora essencial, constitui apenas um momento no conjunto do processo fotográfico, composto de três momentos. Ele ocorre no instante da exposição propriamente dita (inscrição "natural" do mundo sobre a superfície sensível), em que a foto pode ser considerada como ato-traço (mensagem sem código). Seria o único momento em que o homem não intervém e não poderia intervir sob pena de mudar o caráter fundamental da fotografia. Seria uma falha, um momento de um índice quase puro, sem códigos. Esse momento situa-se entre outros dois – o antes e o depois – marcados pelos códigos. O antes é o momento marcado pela escolha do sujeito (tipo de aparelho, de película, do tempo de exposição, do ângulo de visão, entre outros) que prepara e culmina na última decisão que é o disparo. O depois é composto de todas as escolhas de revelação, da tiragem, da difusão da imagem (imprensa, arte, ciência, família, justiça). São gestos completamente culturais, codificados, que dependem de escolhas e decisões humanas (DUBOIS, 1998).

Destaca-se que Dubois (1998) – com base em Peirce – afirma que a imagem fotográfica, como signo indicial (condição de índice), mantém com seu objeto referencial (referente) relação marcada pelos princípios: 1) de conexão física (tudo o que faz dela uma impressão, um único referente); 2) de singularidade (singularidade da relação com o referente); 3) de designação (ela afirma, "isso é isso"); e 4) de atestação (atesta a existência, testemunha).

O Quadro 4 apresenta uma síntese das considerações de Dubois (1998) acerca dos aspectos da teoria peirciana em relação à fotografia.

QUADRO 4 – Retrospectiva sobre a fotografia segundo Dubois (1998)

TIPOS DE DISCURSOS	TIPOS DE REPRESENTAÇÃO	VALORES DA REPRESENTAÇÃO	DUBOIS	PEIRCE
O discurso da mimese	Representação por semelhança (verossimilhança; verdade; autenticidade)	Noção de valor absoluto por semelhança	Espelho do real	Ícone (semelhança)
O discurso do código e da desconstrução	Representação por convenção geral (interpretação-transformação do real; formação arbitrária, cultural e ideológica; conjunto de códigos)	Noção de valor geral por convenção	Transformação do real	Símbolo (visão histórica, convenção cultural e forma plástica)
O discurso do índice e da referência	Representação por contiguidade física do signo com seu referente (retorno ao referente, mas livre da obsessão do ilusionismo mimético).	Noção de valor singular ou particular	Traço DE UM real	Índice (conexão real com o referente)

FONTE: Elaborado pela proponente (2019), a partir de Dubois (1998, p. 26, 45 e 53) e Avancini (2011, p. 52).

Para Dubois (1998), a fotografia é primeiramente índice, mas depois pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo):

[...] a terceira maneira de abordar a questão do realismo em foto marca um certo retorno ao referente, mas livre da obsessão do ilusionismo mimético. Essa referencialização da fotografia inscreve o meio no campo de uma pragmática irreduzível: a imagem-foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é em primeiro lugar índice, depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo) (DUBOIS, 1998, p. 53).

O autor afirma que é nesse estágio (concepção da fotografia como índice) que se situam pesquisas atuais, entre as quais se encontra a dele. Essa concepção de índice também é adotada por Smit (1996) e por Manini (2002; 2011) para a análise documentária de imagens fotográficas.

Com base nos princípios da teoria peirciana, Manini (2011) propõe três eixos conceituais para a fotografia documental, também denominados tripé fotográfico: 1) fotografia como imagem, 2) fotografia como memória e 3) fotografia como informação.

Em primeira instância, a fotografia é um tipo de documento iconográfico. A fotografia como imagem é abordada por Manini com base na tríade peirciana sob a ótica de Dubois: fotografia como espelho do real (ícone), fotografia como transformação do real (símbolo) e fotografia como prova do real (índice) (MANINI, 2011).

No segundo eixo, a fotografia é considerada memória, que, segundo Manini (2011), é uma imagem que se faz do passado e pressupõe rememoração. É em si um objeto de

memória, pois “carrega um fato, coisa ou pessoa do passado – e cada clique tem seu passado imediatamente criado – insere-se instantaneamente na categoria de objeto de memória” (MANINI, 2011, p. 80). Para a autora, pessoas, grupos, sociedades poderão reconhecer-se em registros fotográficos, que retratam diferentes memórias: “na fotografia doméstica, é a memória familiar; na fotografia do mundo do trabalho, é a memória institucional; na do fotojornalismo, é a memória social e política; na fotografia documental, é a memória histórica” (idem, idem).

No terceiro e último eixo conceitual, Manini (2011) considera a fotografia como informação. Isso é corroborado por Fagá e Costa (2014, p. 179) quando afirmam que “a iconografia, principalmente a de caráter histórico, vem elegendo a fotografia como um dos meios informativos essenciais para a sociedade”. Nessa mesma linha, Boccato e Fujita (2006) apresentam a fotografia como documento que transmite informação e registram o passado:

A fotografia, documento que transmite informação registrada em um suporte papel (fotografia analógica) ou eletrônico (fotografia digital), registra um momento, um instante do passado, do presente de nossas vidas, constituindo a construção da história, da cultura, da educação de uma sociedade (BOCCATO; FUJITA, 2006, p. 85).

Nessa perspectiva, a fotografia como informação é objeto de estudo da CI, que contempla todo o ciclo informacional.

A fim de sintetizar as informações e facilitar a compreensão, o Quadro 5 apresenta as características e concepções sobre a fotografia tratadas nas seções 2.3.1 e 2.3.2.

QUADRO 5 – Síntese acerca de características e concepções da fotografia

FOTOGRAFIA		
ASPECTO AVALIADO	CARACTERÍSTICA	EMBASAMENTO TEÓRICO
Outras nomenclaturas	“iconografia saída da câmera escura”	BORGES, 2005a
	“iconografia fotográfica”	KOSSOY, 2001.
	“Instrumento de preservação”, “Linguagem”, “Valor de documento”, “Informação”, “Informatização”, “Suporte de memória”, “Imagem” e “Representação”	IPHAN, 2008.
Quanto à produção	Imagem técnica	RODRIGUES, 2007; SANTAELLA, 1998.
Quanto à gênese	Físico-química	BORGES, 2005a; DUBOIS, 1998; PAGANOTTI, 2016.
Quanto à natureza	Imagem híbrida (técnica e estética)	BORGES, 2005a; BORGES, 2005b; KOSSOY, 2001

FOTOGRAFIA		
ASPECTO AVALIADO	CARACTERÍSTICA	EMBASAMENTO TEÓRICO
	Polissêmica	BORGES, 2005a; LIMA; SILVA, 2002a; RODRIGUES, 2007.
Quanto ao movimento	Imagem fixa	COSTA, 2008.
Quanto à temporalidade	Dois tempos: o da criação e o da representação	BARTHES, 1984; ENTLER, 2007; KOSSOY, 2007.
Quanto ao plano do registro	Bidimensional; Escala reduzida; Recorte de espaço	CANABARRO, 2005; ENTLER, 2007; KOSSOY, 2001.
Quanto à constituição (elementos constitutivos)	O assunto (o retratado), o fotógrafo e a tecnologia	CANABARRO (2005); KOSSOY, 2001.
Quanto às dimensões do registro fotográfico	Matéria (objeto físico) e Expressão (objeto-imagem)	KOSSOY, 2001.
	Objeto (forma), imagem (conteúdo) e expressão	LACERDA, 1993.
Quanto ao suporte (materialização)	Múltipla: placas de cobre, chapas de metal, chapas de vidro, filmes negativos e positivos (slides), papel (diversos tipos), eletrônico (armazenado em artifícios tecnológicos).	FILIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002; OLIVEIRA, 2014; PAGANOTTI, 2016.
Quanto à linguagem	Texto não verbal Linguagem visual	BENTES PINTO, 2008.
	Linguagem específica (linguagem fotográfica)	BORGES, 2005a; FEIJÓ, [19-]; LACERDA, 1993; LIMA; SILVA, 2002a; MANINI, 2002; RODRIGUES, 2007; SMIT, 1996.
Quanto aos atributos	Biográficos, histórico-artísticos, físicos, temáticos, visuais e relacionais	BENTES PINTO, 2008; LACERDA, 1993; LIMA, 2014; MANINI, 2002; SHATFORD LAYNE, 1994.
Quanto às concepções	Artefato cultural e social	CANABARRO, 2005; LIMA; SILVA, 2002a; RODRIGUES, 2007.
	Representação	BORGES, 2005a; LACERDA, 1993; MANINI, 2011; SANTAELLA, 1998.
	Imagem: “Espelho do real” “Transformação do real” “Traço do real”	DUBOIS, 1998; MANINI, 2011.
	Memória	BORGES, 2005a; CANABARRO, 2015; KOSSOY, 2001; LACERDA, 1993; LE GOFF, 1996; MANINI, 2011.

FOTOGRAFIA		
ASPECTO AVALIADO	CARACTERÍSTICA	EMBASAMENTO TEÓRICO
	Informação	AVANCINI, 2011; BOCCATO; FUJITA, 2006; FAGÁ; COSTA, 2014; LACERDA, 1993; MANINI, 2002; 2011.

FONTE: Elaborado pela proponente (2019).

É possível perceber, pelo exposto no Quadro 5, as diversas abordagens que podem ser levadas em consideração ao tratar de fotografias, assim como os diversos elementos que podem ser utilizados na sua representação, como um conjunto de metadados que devem ser preenchidos nessa atividade. Isso conduz ao conteúdo da próxima seção, que apresenta uma breve descrição sobre alguns padrões de representação para fotografias.

2.3.3 Padrões de representação: Dublin Core, VRA Core e Cataloguing Cultural Objects

Ao tratar da representação de fotografias de esculturas de arte sacra, é preciso mencionar a existência de padrões de metadados que atendem a diferentes finalidades e usuários específicos, pois,

O modelo de dados é uma representação utilizada para descrever a estrutura conceitual, lógica e física [...] esta estrutura compreende objetos de dados, características desses dados, relacionamentos e regras que restringem esses dados num cenário (FUSCO, 2010, p. 92).

Cada cenário é, nessa perspectiva, criado com base em demandas específicas de uma comunidade de usuários e do propósito do serviço de informação, mantendo-se, dessa maneira, a consistência e completude da representação, utilizando-se dos elementos de metadados que são considerados suficientes para essa tarefa. Nesse sentido, metadados podem ser entendidos como

[...] atributos que representam uma entidade (objeto do mundo real) em um sistema de informação. Em outras palavras, são elementos descritivos ou atributos referenciais codificados que representam características próprias ou atribuídas às entidades; são ainda dados que descrevem outros dados em um sistema de informação, com o intuito de identificar de forma única uma entidade (recurso informacional) para posterior recuperação (ALVES, 2010, p. 47).

A utilização de padrões favorece a uniformização da descrição dos recursos de informação em ambiente digital, com destaque para o compartilhamento de dados entre instituições, inclusive em âmbito internacional. Essa ideia é corroborada por Fusco (2010), quando afirma que

[...] a utilização de metadados permite também estabelecer padrões de dados diante da heterogeneidade das informações de unidades de informação distintas. Esses padrões possibilitam uma melhor descrição dos recursos. Os padrões de metadados, uma vez estabelecidos, permitem a troca de informações entre instituições que utilizam o mesmo padrão ou até

mesmo entre aquelas que utilizam padrões diferentes. Isso é importante, pois, além de diminuir o trabalho de descrição de recursos, permite que um usuário possa, em uma única pesquisa, buscar informações em diferentes instituições (FUSCO, 2010, p. 66).

Considera-se que não se pode pensar em representação da informação contida em imagens sem levar em conta o compartilhamento e reuso das informações.

Yamane e Castro (2018) recuperaram da literatura diversos padrões de metadados para a representação de imagem digital: Dublin Core (DC), Metadata Object Description Schema (MODS), Metadata for Digital Still Images Standards Committee (MIX), International Press Communications Council (IPTC), Extensible Metadata Platform (XMP), Visual Resource Association (VRA Core) e Picture Licensing Universal System (PLUS), e, acrescenta-se, o Cataloguing Cultural Objects (CCO). Entre esses padrões de metadados, considerando a natureza do objeto deste estudo, destacam-se aqui o DC, o VRA Core e o CCO, que serão brevemente descritos.

O DC é um padrão de metadados – desenvolvido pela Dublin Core Metadata Initiative (DCMI) – voltado para a descrição de recursos eletrônicos, incluindo textos, imagens, audiovisuais, sons e sites. O DC é composto de 15 elementos para a descrição do recurso, a saber: título; autor ou criador; palavra-chave; descrição; publicador; colaborador; data; tipo; formato; identificador de recurso; fonte; idioma; relação; cobertura e direito autoral. A esses elementos podem ser acrescentadas extensões, com elementos opcionais, e atribuídos qualificadores que irão atender a especificidades e necessidades de uma dada instituição. Outro aspecto do DC é a possibilidade de estabelecer relações entre itens do mesmo acervo, podendo, por exemplo, relacionar imagens de uma mesma coleção ou gravuras de um mesmo álbum (PIRES, 2012). Trata-se de um padrão abrangente quanto à tipologia documental de cobertura e pode ser aplicado a objetos culturais.

Dublin Core pode ser definido como sendo o conjunto de elementos de metadados planejado para facilitar a descrição de recursos eletrônicos. Metadado significa dado sobre o dado. É a catalogação do dado ou descrição do recurso eletrônico. A expectativa é que autores ou websters sem conhecimento de catalogação sejam capazes de usar o Dublin Core para descrição de recursos eletrônicos, tornando suas coleções mais visíveis pelos engenhos de busca e sistemas de recuperação (SOUZA et al., 2000, p. 93).

Sendo um padrão com escopo mais geral, o DC é utilizado em diferentes tipos de bibliotecas digitais, como, por exemplo, em repositórios de teses e dissertações e repositórios institucionais.

O DC tem sido também utilizado para a descrição de documentos iconográficos. É o caso da sua aplicação ao Banco de Imagem do Rural Mídia, no âmbito da Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (Embrapa), experiência descrita por Souza et al. (2000). Para a descrição do acervo, foram utilizadas as categorias do DC, acrescentando-se outras três para a adequação às especificidades institucionais, a saber: Categoria, Acesso e

Contato. A escolha por esse padrão de metadados foi pautada em quesitos como “a simplicidade na descrição dos recursos, entendimento semântico universal (dos elementos), escopo internacional e extensibilidade (o que permite sua adaptação às necessidades adicionais de descrição)” (SOUZA et al., 2000, p. 93).

Pires (2012) apresenta um esquema baseado no formato DC utilizado na Biblioteca Brasileira Digital, da Universidade de São Paulo, para a descrição das obras raras e especiais dessa biblioteca foi desenvolvido. Pires (2012, p. 13) ressalta que “o Dublin Core proporciona uma descrição mínima e objetiva dos itens do acervo, como também possibilita que os itens sejam encontrados no repositório digital”. A autora lembra da possibilidade de refinamento dos elementos do DC recorrendo-se a qualificadores, opção que foi empregada na Biblioteca Brasileira Digital. O elemento “descrição”, por exemplo, pode ser qualificado como “Descrição/Notas”, “Versão”, “Procedência”, “Resumo da obra” e “Conteúdo”.

Outro exemplo de utilização do DC é o acervo digital dos recursos histórico-cultural da Unesp, como mostra a Figura 2.

FIGURA 2 – Elementos do Dublin Core no acervo histórico cultural da Unesp

Registro de metadados completo		
Campo DC	Valor	Idioma
dc.contributor.author	nc.	-
dc.coverage.spatial	Cidade de Goiás, Goiás - Brasil	pt_BR
dc.date	2015-04-29	-
dc.date.accessioned	2015-05-04T13:28:33Z	-
dc.date.available	2015-05-04T13:28:33Z	-
dc.date.issued	2015-05-04	-
dc.identifier.uri	http://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/252387	-
dc.description	A fachada da igreja é de estilo barroco e tem um frontispício característico e único no gênero, dentre as igrejas de Goiás. A entrada se dá por uma porta lateral ao lado da qual há uma sineira em madeira recordando as primitivas capelas paulistas. Ao adentrar, uma surpresa, pois sua nave é poligonal, raridade na arquitetura colonial. Os altares laterais são pobres, com talha no estilo barroco-rococó tardio. A igreja sofreu dois incêndios e em um deles fora destruído o altar-mor, obra de Veiga Vale.	pt_BR
dc.description.abstract	Igreja N. Sra. da Boa Morte, Goiás foi concluída em 1779. O Museu de Arte Sacra da Boa Morte foi criado em 1969, e possui imagens sacras de vários autores, com destaque para o artista Veiga Valle. Entre suas obras estão várias imagens de N. Sra., Meninos Jesus que são uma de suas mais características, São José de Botas e São Miguel. Coroas, cálices, castiçais, tocheiros e lampadários dos séculos XVIII e XIX, peças de origem portuguesa e telas com temas religiosos completam o acervo. Tombamento: Processo nº 0345-T-42, 356, 1950.	pt_BR
dc.subject	Arquitetura barroca	pt_BR
dc.subject	Estilo Barroco	pt_BR
dc.subject	Arte sacra - Período colonial	pt_BR
dc.title	Museu de Arte Sacra N. Sra. da Boa Morte	pt_BR
dc.description3	Fotografia e texto Percival Tirapeli; Tratamento das imagens e pesquisa Letícia Mayumi Ozono.	pt_BR
dc.type.copyright	Personalizado	pt_BR
dc.description.bibliography	CARRAZZONI, Maria Elisa. Guia dos Bens Tombados. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1987.	pt_BR
dc.description.bibliography	ETZEL, Eduardo. O Barroco no Brasil. São Paulo : Melhoramentos, 1974.	pt_BR
dc.description.bibliography	IPHAN: Arquivo Noronha Santos - Livro das Belas Artes. Disponível em: < http://www.iphan.gov.br/ans/ >. Acesso em: 30 mar 15.	pt_BR
dc.description.bibliography	TIRAPELI, Percival. Igrejas Barrocas do Brasil (Baroque Churches of Brazil). São Paulo: Metalivros.	pt_BR
dc.description.bibliography	TIRAPELI, Percival. Patrimônio da Humanidade no Brasil. World Heritage Sites in Brazil. São Paulo: Metalivros, 2008.	pt_BR
dc.contributor.institution	Acervo "Barroco Memória Viva"	pt_BR
Aparece nas coleções:	Patrimônio Cultural	

Registro de metadados completo		
Campo DC	Valor	Idioma
dc.contributor.author	nc.	-
dc.coverage.spatial	Cidade de Goiás, Goiás - Brasil	pt_BR
dc.date	2015-04-29	-
dc.date.accessioned	2015-05-04T13:28:33Z	-
dc.date.available	2015-05-04T13:28:33Z	-
dc.date.issued	2015-05-04	-
dc.identifier.uri	http://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/252387	-
dc.description	A fachada da igreja é de estilo barroco e tem um frontispício característico e único no gênero, dentre as igrejas de Goiás. A entrada se dá por uma porta lateral ao lado da qual há uma sineira em madeira recordando as primitivas capelas paulistas. Ao adentrar, uma surpresa, pois sua nave é poligonal, raridade na arquitetura colonial. Os altares laterais são pobres, com talha no estilo barroco-rococó tardio. A igreja sofreu dois incêndios e em um deles fora destruído o altar-mor, obra de Veiga Vale.	pt_BR
dc.description.abstract	Igreja N. Sra. da Boa Morte, Goiás foi concluída em 1779. O Museu de Arte Sacra da Boa Morte foi criado em 1959, e possui imagens sacras de vários autores, com destaque para o artista Veiga Valle. Entre suas obras estão várias imagens de N. Sra., Meninos Jesus que são uma de suas mais características, São José de Botas e São Miguel. Coroas, cálices, castiçais, tocheiros e lampadários dos séculos XVIII e XIX, peças de origem portuguesa e telas com temas religiosos completam o acervo. Tombamento: Processo nº 0345-T-42, 356, 1950.	pt_BR
dc.subject	Arquitetura barroca	pt_BR
dc.subject	Estilo Barroco	pt_BR
dc.subject	Arte sacra - Período colonial	pt_BR
dc.title	Museu de Arte Sacra N. Sra. da Boa Morte	pt_BR
dc.description3	Fotografia e texto Percival Tirapeli; Tratamento das imagens e pesquisa Leticia Mayumi Ozono.	pt_BR
dc.type.copyright	Personalizado	pt_BR
dc.description.bibliography	CARRAZZONI, Maria Elisa. Guia dos Bens Tombados. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1987.	pt_BR
dc.description.bibliography	ETZEL, Eduardo. O Barroco no Brasil. São Paulo: Melhoramentos, 1974.	pt_BR
dc.description.bibliography	IPHAN: Arquivo Noronha Santos - Livro das Belas Artes. Disponível em: < http://www.iphan.gov.br/ans/ >. Acesso em: 30 mar 15.	pt_BR
dc.description.bibliography	TIRAPELI, Percival. Igrejas Barrocas do Brasil (Baroque Churches of Brazil). São Paulo: Metalivros.	pt_BR
dc.description.bibliography	TIRAPELI, Percival. Patrimônio da Humanidade no Brasil. World Heritage Sites in Brazil. São Paulo: Metalivros, 2006.	pt_BR
dc.contributor.institution	Acervo "Barroco Memória Viva"	pt_BR
Aparece nas coleções:	Patrimônio Cultural	

FONTE: Acervo digital da Unesp¹⁰.

Observa-se pelo conteúdo da Figura 2 que no repositório levou-se em conta os objetivos da Unesp para determinar o conjunto de metadados para a sua demanda e que cada elemento DC é opcional e pode ser repetido.

O segundo padrão destacado nesta pesquisa é o VRA Core, que pode ser considerado uma extensão do DC no que se refere, especificamente, à representação dos recursos visuais, que segue o conjunto de diretrizes do Categories for the Description of Works of Art (CDWA¹¹) (YAMANE; CASTRO, 2018). O VRA Core se configura como um padrão de metadados descritivos para a comunidade do patrimônio cultural e destina-se à descrição de três tipos de registros: trabalho ou obra, imagem e coleção. Um trabalho ou obra é um evento único ou objeto de produção cultural (uma escultura, um edifício, uma

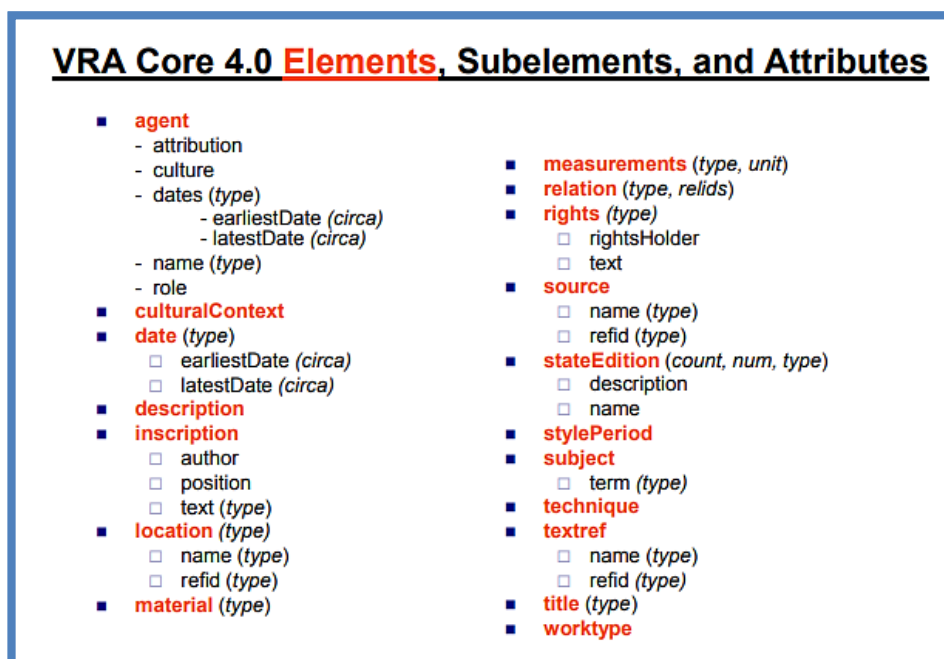
10 Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/252387?mode=full>. Acesso em: Acesso em: 21 set. 2018.

11 O CDWA é um padrão genérico, incluindo cerca de 500 categorias e subcategorias, para descrever informações sobre obras de arte, arquitetura e outros conteúdos de materiais culturais e de disciplinas relacionadas, que é mapeado para vários outros padrões.

performance, entre outros). Uma imagem é a representação visual de um objeto cultural ou evento (fotografia de um edifício ou imagem digital de uma obra de arte, entre outros). As coleções são conjuntos de materiais (grupos de obras ou de imagens). Assim, um ponto positivo do VRA Core é a possibilidade de diferenciação entre a descrição do trabalho ou obra (escultura, edifício, pintura) e da sua imagem (a imagem digital de uma obra de arte, por exemplo) e trabalhar com o registro de coleções.

O VRA Core é composto de 18 categorias, divididas em subcategorias e seus atributos. As categorias ou elementos correspondem a campos em um banco de dados. As subcategorias ou subelementos são subcampos relacionados, hierarquicamente, às categorias. Os atributos, por sua vez, qualificam ou relacionam os metadados (categorias e subcategorias) entre si, conforme Figura 3.

FIGURA 3 – Categorias, subcategorias e atributos do VRA Core 4.0



FONTE: Site do VRA Core (2018)¹².

Como pode ser observado na Figura 3, o padrão VRA Core é extenso e detalhado, o que possibilita uma descrição bastante completa. Tal como ocorre com o DC, nem todos os elementos precisam ser obrigatoriamente utilizados. É possível usar apenas os elementos necessários a um determinado propósito, de acordo com o trabalho e as demandas dos usuários. Contudo, no site do VRA Core¹³ afirma-se que um registro mínimo para obras deve contemplar os campos “tipo de trabalho”, “título”, “agente”, “local” e “data”, e que um registro mínimo de imagem incluiria os campos “tipo de trabalho”, “título” e “relação”.

¹² Disponível em: <http://core.vraweb.org/pdfs/VRACore4SEI2009deVerges.pdf>. Acesso em: 21 set. 2018.

¹³ Disponível em: http://core.vraweb.org/vracore_faq.html. Acesso em: 21 set. 2018.

Destaca-se que os nomes de alguns campos que descrevem uma obra são idênticos aos que descrevem a imagem. Por isso, caso o VRA Core seja utilizado num arquivo simples, por exemplo, deve-se indicar o registro ao qual o elemento se refere – por exemplo: título da imagem ou título do trabalho.

FIGURA 4 – Exemplo de descrição do VRA Core 4.0

Category
VRA Core 4 Example 16: Statue within memorial
xml

full record
minimal record

Work record [refid 8]

<u>agent</u>	Daniel Chester French (American sculptor, 1850-1931)
<u>culturalContext</u>	American
<u>date</u>	1914-1920 (creation)
<u>description</u>	[The statue was constructed and carved of 28 blocks of marble by the Piccirilli Brothers studio of Brooklyn, New York.] The over life-size, seated and meditative Abraham Lincoln (1914-1920) for the Lincoln Memorial (marble, dedicated 1922; Washington, DC), French's most famous piece, became a national icon and crowned the artist's long and celebrated career. Grove Art Online; http://www.oxfordartonline.com (accessed 5/23/2009) [description source]
<u>inscription</u>	
<u>location</u>	Lincoln Memorial (Washington, District of Columbia, United States) [site] On the National Mall [location note]
<u>material</u>	pedestal and platform for statue: Tennessee marble; statue: white Georgia marble
<u>measurements</u>	5.79 m (height, statue)
<u>relation</u>	partOf Lincoln Memorial [Core 4 Sample Database, refid="8" relids="w_5"]
<u>rights</u>	
<u>source</u>	Core 4 Sample Database (VCat)
<u>stateEdition</u>	
<u>stylePeriod</u>	Beaux-Arts; Twentieth century
<u>subject</u>	rulers and leaders; Lincoln, Abraham, 1809-1865; Presidents United States; United States History Civil War, 1861-1865; commemoration; Union (United States); Roman fasces; republic
<u>technique</u>	carving (processes)
<u>textref</u>	
<u>title</u>	Abraham Lincoln [cited, true, en]
<u>worktype</u>	sculpture (visual work)

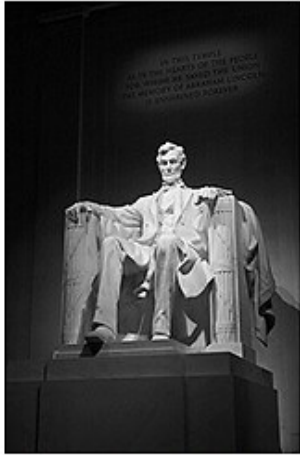


Image courtesy chadh (Flickr name)

Image record [refid 107]

<u>agent</u>	chadh [Flickr account name]
<u>culturalContext</u>	
<u>date</u>	09/24/2008 (creation)
<u>description</u>	
<u>inscription</u>	
<u>location</u>	
<u>material</u>	
<u>measurements</u>	18 MB
<u>relation</u>	[imageOf 8, Core 4 Sample Database (VCat)]
<u>rights</u>	undetermined
<u>source</u>	VRA Data Standards Committee, Core 4 Sample Records http://www.core.vraweb.org/examples

FONTE: Site do VRA Core (2018).

A distinção entre a descrição da obra de arte e da imagem da obra na fotografia para auxiliar na recuperação da informação é estabelecida por Macambyra (2013) e reforçada por Macambyra e Ferreira (2017):

a descrição de imagens de obras de arte exige informações completas e acuradas sobre a obra original [...]. Em outra “camada” de informações, devem ser indicados os dados da própria imagem: fotógrafo, data de criação, dimensões, suporte, cromia, estado de conservação e “expressão fotográfica” (MACAMBYRA; FERREIRA, 2017, p. 89).

Recomenda-se uma associação do VRA Core ao *Cataloguing Cultural Objects: a guide to describing cultural works and their images* (CCO), que é o terceiro padrão destacado nesta pesquisa. Macambyra (2018) afirma que ambos os padrões são desenvolvidos pela *Visual Resources Association*:

O VRA Core, usado com o *Cataloguing Cultural Objects – CCO* é uma solução muito boa para bases de dados de imagens. Resolve bem a questão de catalogar os dados da obra e de suas imagens em registros diferentes, relacionando os dois tipos de registros, sem misturar e confundir as informações (MACAMBYRA, 2018, n.p.).

As vantagens da utilização dessa associação já são apresentadas em seu texto anterior (MACAMBYRA, 2013), quando afirma que a combinação dos dois padrões é vantajosa por diversos motivos: em relação à junção de outros padrões, por serem específicos para tratar de obras de arte e de suas imagens; por distinguirem claramente obra e imagem, eliminando ambiguidades; por contribuírem para o catalogador atentar-se a detalhes importantes da obra; por propiciarem economia de esforços ao descrever a obra apenas uma vez; e por contribuírem com a recuperação da informação de forma mais lógica e organizada.

Todos os dados necessários à identificação da obra serão cadastrados num único registro, ao qual são relacionados todos os registros das imagens com suas informações descritivas específicas (fotógrafo, data, suporte etc.) sem que a descrição da imagem e da obra original se confundam. A pesquisa de imagens na prática mostra como uma eventual falta de clareza do registro pode levar a resultados danosos se o usuário for levado a crer que as dimensões ou a data de um registro fotográfico, por exemplo, são dados da obra original (MACAMBYRA; FERREIRA, 2017, p. 10).

Ao usar a combinação dos dois padrões é possível representar, de maneira distinta, as informações dos dois tipos de registros (obra e imagem), relacionando-os entre si.

O CCO foi criado em 2001 e é um guia para catalogação de trabalhos culturais e de suas imagens, com foco na descrição, documentação e catalogação de obras culturais e seus registros (substitutos). Concentra-se nas artes e arquitetura, incluindo pinturas, esculturas, gravuras, manuscritos, fotografias, mídias visuais, sítios arqueológicos, artefatos e objetos funcionais, entre outros.

Macambyra (2013) enfatiza que o objetivo do CCO é apresentar recomendações para a catalogação, desenvolvida especialmente para obras de arte e para as suas imagens. Segundo a autora, a descrição de uma fotografia de obra de arte, utilizando as diretrizes do Código de Catalogação Anglo-Americano (AACR2, segunda edição) ou do formato *Machine Readable Cataloging* (MARC), refletiria a condição ambígua das fotografias de arte, usadas como substitutas das obras originais. Macambyra (2013) defende a necessidade da descrição de aspectos da fotografia que são relevantes para a recuperação da informação, como o nome do fotógrafo, a data, os dados físicos, e dados sobre a técnica fotográfica (como o enquadramento).

O CCO reconhece e propõe soluções para todas as particularidades da descrição de imagens de obras de arte, tais como: a possibilidade de tratar a imagem ora como obra, ora como substituto; a necessidade de trabalhar com grandes conjuntos de documentos que se relacionam; o problema de decidir o que tratar como obra principal num item composto por várias partes. Principalmente, tem como um dos seus princípios básicos distinguir claramente entre o registro de uma obra e o registro de sua imagem (MACAMBYRA; ESTORNILO FILHO, 2008, p. 11).

A utilização do CCO possibilita descrever a obra de arte (uma única vez) assim como as imagens dessa obra, ressaltando os dados das fotografias. Possibilita, ainda, relacionar cada registro de imagem ao registro da obra de arte. Sobre o uso desse padrão no Brasil, Macambyra e Ferreira (2017) salientam que, ao construírem o protótipo de biblioteca digital de imagens sacras para a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), não encontraram informações sobre outras iniciativas empregando o padrão CCO. Percebe-se que os projetos de repositórios de imagens sacras vêm sendo desenvolvidos, “não só em bibliotecas de arte, mas também em museus e galerias de arte” (FERREIRA; MACAMBYRA; LIMA, 2017, p. 2).

A fotografia vai cada vez mais alcançando condição de arte, com uma estética própria. Contudo, o enfoque desta pesquisa é a fotografia enquanto documento, ou seja, registro informacional de arte. Nesse sentido, os registros fotográficos neste estudo buscam retratar uma imagem da peça de arte original, tema que é tratado no próximo subcapítulo.

2.4 A FOTOGRAFIA COMO ARTE, AS OBRAS DE ARTE E SEUS REGISTROS FOTOGRÁFICOS

A relação e o diálogo entre fotografia e artes existem desde o surgimento da fotografia, com a influência mútua exercida pela fotografia e pintura. Borges (2005a) afirma que “da mesma forma que a linguagem pictórica cria limites para o desabrochar da sintaxe fotográfica, o seu desenvolvimento também repercute na primeira” (BORGES, 2005a, p. 46).

Nos discursos acerca da fotografia no contexto de sua origem, havia os posicionamentos favoráveis e os hostis. Entre as críticas, ressalta-se a concepção de que a fotografia seria inferior às artes e que o seu papel era servir a elas. O poeta Charles Baudelaire (1821-1867) é um ícone dos que denunciam a fotografia. Para ele, a fotografia era concebida apenas como uma técnica exata e precisa e não se incluía no universo artístico.

Quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se o risco de que ela logo a supere ou corrompa por inteiro graças à aliança natural que encontrará na idiotice da multidão. É, portanto, necessário que ela volte a seu verdadeiro dever, que é o de servir ciências e artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura (BAUDELAIRE¹⁴, 1859 *apud* DUBOIS, 1998, 29).

Kossoy (2001, p. 25), contrário a críticas como a de Baudelaire, ressalta o caráter artístico da fotografia, que “teria papel fundamental enquanto possibilidade inovadora de informação e conhecimento, instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência e também como forma de expressão artística”. A fotografia, assim, guarda estreita relação com a arte, podendo atuar tanto como obra de arte quanto como registro de obras de arte.

A fotografia como registro de arte retrata diversas tipologias – pinturas, esculturas, pinturas rupestres, arquitetura, mobiliários, cerâmicas, artes gráficas (conforme o Quadro 6) – e atende a objetivos diversos como construção de inventários, registros e catálogos para exposições; documentação para trabalhos de restauração; constituição de acervos fotográficos para pesquisas por especialistas; construção de repositórios virtuais; notícias e mídias; documentação, preservação e divulgação do patrimônio histórico e cultural.

¹⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Le public moderne et la fotografia*. Em Salon de 1859.

QUADRO 6 – Registros fotográficos de obras de arte



FONTE: Elaborado pela proponente (2019).

Ferreira e Santos (2014) destacam a importância da fotografia de obras de arte como instrumento de acesso à obra original e democratização da cultura.

Muitas vezes, essas imagens fotográficas são a única forma de acesso, ainda que limitada, às obras de arte, uma vez que sobrevivem aos originais desaparecidos. Em outros casos, possibilitam o acesso às obras restritas, devido ao seu estado precário de conservação, ou a falta de disponibilidade para exposição ou o fato de pertencer a uma coleção privada. Servem, também, para documentar estudos concretos das obras de arte que não podem ser apreciadas em seu estado natural. Por fim, complementa Valle Gastaminza (1999), as imagens fotográficas de obras de arte democratizam o acesso à cultura aos diversos segmentos da população (FERREIRA; SANTOS, 2014, p. 5).

Percebem-se as diferenças entre uma fotografia como arte e uma fotografia como reprodução de uma obra de arte, pois “a fotografia da obra de arte coloca-se na condição de

¹⁵ Registro de pintura. Foto: Adriana Aparecida Lemos Torres

¹⁶ Pintura na Basílica Nossa Senhora Aparecida, na cidade de Aparecida-SP. Foto: Adriana Aparecida Lemos Torres.

¹⁷ Escultura Sagrado Coração de Jesus da Paróquia Nossa Senhora Auxiliadora em Belo Horizonte-MG. Foto: Adriana Aparecida Lemos Torres.

¹⁸ Móvel da Paróquia Nossa Senhora Auxiliadora em Belo Horizonte-MG. Foto: Adriana Aparecida Lemos Torres.

¹⁹ Registro de fotografias familiares (Acervo pessoal da proponente). Foto: Adriana Aparecida Lemos Torres.

²⁰ Arquitetura na cidade de Mariana-MG. Foto: Adriana Aparecida Lemos Torres.

documento, ou seja, apresenta sua função documental; já no segundo caso, a fotografia apresenta a função estética que desempenha” (RODRIGUES; CRIPPA, 2011, p. 2).

Nas obras de arte, a identificação do artista (autor da peça ou do fabricante) é aspecto relevante para a sua identificação. Contudo, nem sempre é possível encontrar documentação acerca das obras que retrate a sua autoria, embora especialistas possam fazer a identificação do artista por meio da análise da forma e da comparação com outras obras documentadas do mesmo artista, considerando as possíveis alterações sofridas na forma de expressão e na técnica utilizada por ele com o decorrer do tempo (COSTA, 2009). Cândido (2006) cita o estilo, a datação e a temática da peça como elementos de análise importantes para o processo de atribuição da autoria. Para o autor, como regra geral, o artista deve ser identificado por seu nome completo, mas existem inúmeras situações específicas que devem ser consideradas, conforme exposto no Quadro 7.

QUADRO 7 – Identificação e citação de autorias

IDENTIFICAÇÃO E CITAÇÃO DE AUTORIAS		
	Situação	Forma de citação
Em regra	Mencionar o nome completo:	Manuel da Costa Ataíde
Situações específicas	1) Quando um autor apresentar um pseudônimo de uso consagrado, ele deve ser registrado após nome, separado por vírgula:	Antônio Francisco Lisboa, O Aleijadinho
	2) Em caso de desconhecimento do verdadeiro nome, mencionar o pseudônimo pelo qual o artista tornou-se conhecido, seguido da palavra pseudônimo, entre colchetes:	Mestre Piranga [pseudônimo]
	3) Caso o artista seja conhecido publicamente por apenas parte do seu nome completo, registrá-la, desconsiderando as demais:	Lúcio Costa
	4) Caso não exista informação documental sobre a autoria da peça, esta pode receber uma autoria atribuída, desde que sustentada em critérios rigorosos de avaliação técnico-estilística feita por profissional especializado, registrando-se o nome do possível autor seguido da palavra atribuição, entre parênteses:	Manuel da Costa Ataíde (atribuição)
	5) Caso a autoria da obra não seja passível de identificação por documentação ou por atribuição, registrar s/r (sem referência):	s/r (sem referência)

FONTE: Elaborado pela proponente (2019), a partir de Cândido (2006, p. 51-52).

Da mesma forma que a autoria, são aspectos importantes na identificação da produção artística a data, o local e a procedência, o estilo. Os estilos são elementos

importantes por caracterizar o conhecimento artístico e as formas de expressão próprias de cada contexto histórico. A data de produção é importante para situar a produção artística no seu contexto histórico. Preferencialmente, deve-se informar a data completa seguindo a ordem dia/mês/ano. Pode-se ainda registrar parcialmente a data – mês/ano ou ano – caso se tenha acesso apenas a essas informações. Na ausência total de informações, deve-se registrar como “sem registro” ou “data desconhecida”. É possível ainda fazer a atribuição de datas, caso não se tenha a informação exata, com uma datação aproximada (de forma completa ou parcial), com fundamentação em informações históricas, características técnicas e/ou estilísticas (CÂNDIDO, 2006), conforme mostra o Quadro 8.

QUADRO 8 – Identificação e citação de datas

IDENTIFICAÇÃO E CITAÇÃO DE DATAS		
	Situação	Forma de citação
Em regra	Identificar e mencionar a data completa:	20 / 5 /1940 (dia/mês/ano)
	Identificar e mencionar a data parcial:	5 / 1940 (mês/ano) 1940 (ano)
	Na ausência da informação, registrar “sem registro” ou “data desconhecida”:	s/r (sem registro) Data desconhecida
Situações específicas (atribuição de data)	1) com uma aproximação de 100 anos:	século XVIII
	2) com uma aproximação de 50 anos:	1ª metade século XVIII, 2ª metade século XIX
	3) com uma aproximação de 33 anos:	princ. século XVIII; meados século XIX; fins século XX.
	Abreviações possíveis: século -> séc. metade -> met. princípios -> princ.	

FONTE: Elaborado pela proponente (2019), a partir de Cândido (2006, p. 50-51).

O local de origem seguido da data de produção, autoria e procedência fornecem informações históricas sobre a obra. Para a informação sobre o local de origem, é importante indicar o país, o estado e a cidade onde a obra foi produzida (exemplo: Brasil/ Minas Gerais/Ouro Preto). Caso não seja possível fornecer todas as informações, pode-se indicá-las parcialmente (estado/cidade ou cidade) (CÂNDIDO, 2006).

Por sua vez, a procedência é informação importante para se conhecer o percurso histórico individual da obra, além de ser relevante para a sua preservação e para assegurar a manutenção das obras em suas origens (em casos de bens culturais patrimoniais abrigados em igrejas) e a sua devolução, em casos de desvios ou roubos das peças. Esses dados são essenciais para as instituições de memória e cultura que disponibilizam as

informações para o público. O registro da procedência deve mencionar o nome da pessoa ou da instituição que detinha ou detém a guarda do objeto, a partir da sua consideração como patrimônio histórico e cultural, conforme apresenta o Quadro 9.

QUADRO 9 – Identificação de procedência

PROCEDÊNCIA		
	Situação	Forma de citação
Situações específicas	Procedência do Setor Público e de entidades: nome da instituição, e não de representantes legais	Arquivo Público Mineiro
	Procedência de igrejas ou entidades religiosas: nome da igreja ou entidade, e não de representantes legais	Igreja da Boa Viagem-Belo Horizonte/MG
	Pessoa física: registrar o(s) nome(s) do doador(s): No caso de mais de um doador, registrar todos os nomes, usando vírgula para separá-los	José Pedrosa, Augusto Seixas
	Caso a procedência seja desconhecida, registrar s/r (sem referência)	s/r (sem referência).

FONTE: Elaborado pela proponente (2019), a partir de Cândido (2006, p. 54).

Como se observa no Quadro 9, a representação da procedência do registro identifica o responsável oficial pela guarda, doação, transferência ou venda do objeto.

Entre os diferentes tipos de obras de arte, interessam, neste trabalho, as esculturas de arte – em especial, as esculturas sacras, que serão apresentadas na próxima seção.

2.4.1 As esculturas de arte: características e elementos de representação

Como um tipo de iconografia, que compreende um conjunto de imagens, relatório ou descrição sobre essas imagens, sobretudo as antigas, tais como quadros, telas, monumentos e estátuas, as esculturas podem ser entendidas com base no conceito de escultura apresentado por Pinelas (2015):

Especificamente, a escultura é uma forma artística em que os materiais são transformados em obras de arte tridimensionais. Assim, do “latim *sculptura*, etimologicamente significa talhar, gravar em função da realização de obras tridimensionais, obtidas a partir duma matéria preexistente a que vulgarmente se chama bloco, sobretudo quando se trata da pedra” (PEREIRA, 2005, p. 226). A escultura pressupõe a organização de massas ou volumes, tendo em consideração os planos, contornos, luz, sombra e texturas. Abrange a estatuária (escultura de vulto) e o relevo, que é inseparável da Arquitetura, dividindo-a em alto e baixo relevo (PINELAS, 2015, p. 12).

Percebe-se que Pinelas (2015) recorre ao conceito de escultura elaborado por Pereira (2005), considerando-a como uma obra de arte tridimensional – condição mais recorrente –, embora existam obras bidimensionais que também são consideradas como

esculturas, conforme será apresentado nesta seção, na exposição da valorização crítica de esculturas (PIETROFORTE, 2018). Pinelas (2015) discorre, ainda, sobre elementos que constituem a escultura e tipologias (escultura de vulto e relevo).

A escultura constitui uma antiga forma de expressão humana e, segundo Costa (2005), possibilita o compartilhamento de visões de mundo, contextos mentais e emoções/sentimentos despertados na nossa relação com o mundo. Trata-se, portanto, de uma linguagem visual, destinada à expressão da leitura da realidade do seu autor, por meio da percepção visual. A escultura pode ser considerada, também, como uma representação, seja da realidade externa ou das concepções mentais e ideológicas dos indivíduos.

Numa classificação de imagens proposta por Costa (2005), a escultura é considerada como imagem do tipo imagem/texto, pois,

[...] ao falarmos de imagens, precisamos identificar o processo ou o estágio desse processo cognitivo ao qual estamos nos referindo: podemos estar fazendo menção à percepção sensorial da realidade, que chamaremos de imagem / visão; às imagens internas que elaboramos do mundo, às quais daremos o nome de imagem/pensamento; ou às expressões de nossa subjetividade, que receberão o nome de imagem/texto. Nesta última classe, estão as imagens produzidas por linguagens tradicionais e as imagens técnicas (COSTA, 2005, p. 29-30).

Esse tipo de imagem constitui expressão do mundo interior. É composto de dois subgrupos: textos em linguagens visuais e textos em linguagens não-visuais. Os primeiros estimulam os órgãos da visão e são formados por imagens de linguagem tradicional (escultura e pintura, por exemplo) e imagens de linguagem técnica (fotografia). Já os textos em linguagens não-visuais estimulam os órgãos, como audição, olfato ou tato, e remetem a experiências não visuais, sendo formados por linguagens tradicionais e/ou técnicas, como a música por meio de instrumentos ou meios tecnológicos de reprodução de sons.

Pietroforte (2018), ao avaliar a escultura utilizando-se da análise semiótica, também a define como texto, que se manifesta com base em seu conteúdo e sua expressão, que constituem dois planos da sua linguagem.

Na semiótica de Greimas, tratar a escultura enquanto texto equivale a descrevê-la por meio das relações entre os dois planos da linguagem: (1) o plano de conteúdo, instância dos significados da escultura, gerados em seus percursos narrativos e discursivos; e (2) o plano de expressão, instância da manifestação daqueles significados em disposições de cores e formas (PIETROFORTE, 2018, p. 145).

O conteúdo das esculturas varia significativamente, contemplando temáticas diversas, desde realidades concretas (pessoas, entidades, fatos, elementos da natureza) a ideias e abstrações, conforme as concepções artísticas.

Quanto ao modo de produção, a escultura é considerada como imagem artesanal ou tradicional, diferenciando-se de imagens técnicas (fotografia e holograma, por exemplo). Segundo Costa (2005), são tidas como artesanais por utilizarem técnicas manuais ou gestuais e instrumentos (como pincéis, lápis, cinzéis), que potencializam a expressão do

artista. Para o autor, as imagens tradicionais (como escultura, pintura, desenho) utilizam linguagens tão antigas quanto a cultura humana.

A produção de esculturas constitui um processo – como o processo de modelação ou o processo de esculpir – para tornar visíveis e observáveis ideias, conceitos, entidades, personalidades e, para isso, utiliza-se de diversas matérias e de distintas técnicas. Dessa maneira, as técnicas estão diretamente relacionadas aos tipos de matérias usadas na produção das obras, conforme, a título de exemplificação, exposto no Quadro 10.

QUADRO 10 – Relação entre materiais e técnicas

MATERIAIS E TÉCNICAS	
Materiais	Técnicas
Madeira	Escultura, policromia, douramento
Porcelana	Cozedura, pintura
Madeira	Entalhe, pátina
	Entalhe, recorte, encaixe
Prata	Martelagem, burilagem
Tecido	Costura, bordado
Bronze	Fundição
Gesso	Moldagem

FONTE: Elaborado pela proponente (2019), segundo Cândido (2006, p. 53-54).

É preciso destacar que, em uma mesma obra, pode ser utilizado mais de um material e mais de uma técnica, que devem ser descritas na sua identificação. Quando numa obra foram utilizados mais de três tipos de técnicas, identificadas ou não, pode-se dizer que se trata de obra com técnica mista (CÂNDIDO, 2006).

Quanto à materialização, a escultura é múltipla, ou seja, pode ser produzida com uma enorme variedade de materiais. Eles se subdividem em materiais permanentes (pedra, madeira, metal) e não permanentes (plástico, cera, papel), e apresentam variações de cor (monocromática ou colorida), textura e dureza, e têm capacidades e limitações (PINELAS, 2015).

Quanto às dimensões, Pinelas (2015, p. 12) afirma que a “escultura é, sobretudo, matéria, peso e espaço ocupado”. Comumente, a escultura é imagem tridimensional, compreendendo as dimensões comprimento x largura x altura, e se diferencia das imagens bidimensionais (altura x largura), como é o caso da fotografia. Existem, contudo, esculturas contemporâneas bidimensionais. Cândido (2006) esclarece que a medição das dimensões do objeto cultural patrimonializado atende a vários objetivos como identificação e segurança, dimensionamento do espaço e da carga exigidos para a sua exposição, confecção de embalagens, entre outros. A autora afirma que um mesmo objeto pode requerer mais de

uma medição, como ocorre com os objetos compostos de uma parte principal e uma parte secundária. Isso se aplica a esculturas sacras que têm base e/ou acessórios (atributos). Mas se todos os elementos da obra forem entalhados, fundidos ou modelados, formando uma única peça, a medição será única.

A forma é também um dos elementos constitutivos da escultura. As mais variadas formas são projetadas nos materiais, desde a aparência humana e elementos da natureza a abstrações. Pinelas (2015, p. 15) indica que a forma “consiste na vista, aparência, disposição ou feição exterior de um corpo. (...) Em escultura, a forma é tangível, visível e o principal elemento da organização”.

Quanto ao valor da escultura como obra de arte, Pietroforte (2018), com base na semiótica narrativa, apresenta quatro tipos de valores das esculturas: 1) os valores de uso (valorização prática), 2) os valores de base (valorização utópica); 3) os valores lúdicos (negação da valorização prática); e 4) os valores críticos (negação da valorização utópica).

A valorização prática consiste na obra como objeto de uso – a escultura não tem fim em si mesma, mas serve para outra coisa (por exemplo, funções referenciais, como lembrar figuras históricas ou invocar seres sobrenaturais).

A valorização utópica se refere à escultura como objeto de base, que constituiria o objeto principal do sujeito. É o caso da escultura como obra de arte, que, em si, é valorizada. Nesse caso, a referência primeira é a si mesma. Uma mesma obra, contudo, pode ser simultaneamente objeto de uso e de arte. Como exemplo, Pietroforte (2018, p. 147) cita o célebre “Urinol-Fonte”, de Marcel Duchamp, que oscila entre a valorização de uso, quando serve para urinar, e a valorização de base, quando se torna obra de arte, valorizada em si mesma.

A negação dos valores práticos é denominada valorização lúdica, sendo uma forma de atração e também de resistência às padronizações e ao objetivo de dar sentido a tudo. As esculturas em valorização lúdica, embora tidas como obras de arte, tendem a apresentar estéticas de confronto, ao se utilizar de novos materiais, formas e lugares.

A negação dos valores utópicos é denominada de valorização crítica, que indica os limites do conceito de escultura. Essa valorização nega os conceitos atuais de escultura (forma tridimensional e formas específicas) e propõe novos limites. Como exemplo, Pietroforte (2018, p. 147; 151-153) apresenta as obras de Lúcio Fontana, que produz telas empastadas de tintas com rasgos ou perfurações, configuradas como “esculturas bidimensionais”, negando a tradicional natureza tridimensional de esculturas.

Pelo exposto, percebem-se as especificidades que devem ser ponderadas na representação desse tipo de obra de arte. Para uma melhor compreensão dos valores de uma escultura como obra de arte, o Quadro 11 apresenta uma síntese, com base nas considerações de Pietroforte (2018).

QUADRO 11 – Valores da escultura segundo Pietroforte (2018)

VALORES DA ESCULTURA			
TIPO DE VALOR	TIPO DE VALORIZAÇÃO	ESPECIFICAÇÃO	EXEMPLO
Valor de uso	Valorização prática	A escultura não tem fim em si mesma, mas serve para outra coisa (papel referencial)	Lembrar figuras históricas ou invocar sobrenaturais.
Valor de base	Valorização utópica	A escultura constituiria objeto principal do sujeito e tem um fim em si mesma.	Obra de arte
Negação do valor de base	Valorização crítica	Chama a atenção para os limites do conceito escultura. Nega os conceitos atuais de escultura (tridimensionalidade, por exemplo) e propõe novos limites.	Escultura “bidimensional”: Tela empastada de tinta com rasgos e perfurações
Negação do valor de uso	Valorização lúdica	Ser lúdico implica alguma forma de atração. É também uma forma de confronto e resistência ao objetivo de dar sentido às coisas do mundo.	Arte contemporânea, bibelôs, miniaturas de personagens em quadrinhos, adereços

FONTE: Elaborado pela proponente (2019), a partir de Pietroforte (2018).

Mesmo destacando os diferentes valores da escultura (ver Quadro 11), Pietroforte (2018) ressalta que, como obra de arte, a escultura é sempre valorizada utopicamente. Contudo, isso pode ser menos enfatizado, considerando os outros modos de valorização. Dependendo da conotação social que se projeta na escultura, o valor de uso pode se sobressair em relação à conotação da obra como arte. Como exemplo, o autor menciona a estátua de Quaker William Penn, fundador da cidade de Philadelphia, nos Estados Unidos, feita por Alexander Milne Calder.

Contrariamente à valorização prática, na qual a escultura tende a suas funções referenciais, como lembrar figuras históricas ou invocar seres sobrenaturais, a escultura pode ser valorizada como obra de arte, cuja referência primeira é a si mesma enquanto linguagem. Se na valorização prática a tendência é priorizar a referência, em sua valorização utópica, ao pretender que a escultura fale de si mesma, tende-se a enfatizar a metalinguagem (PIETROFORTE, 2018, 148).

Embora seja valorizada utopicamente e constitua um monumento da arte neoclássica, a escultura pode ainda ser valorizada em sua função prática, ou seja, mais ênfase na personagem histórica do que no aspecto artístico.

O Quadro 12 apresenta alguns exemplos de esculturas levando em consideração os diferentes tipos de valores.

QUADRO 12 – Exemplos de esculturas conforme os valores

<p>VALORIZAÇÃO PRÁTICA</p>  <p>Estátua de William Penn Autoria: Alexander Milne Calder</p>	<p>VALORIZAÇÃO UTÓPICA</p>  <p>O beijo Autoria: August Rodin</p>
<p>VALORIZAÇÃO CRÍTICA</p>  <p>Conceitos espaciais Autoria: Lúcio Fontana</p>	<p>VALORIZAÇÃO LÚDICA</p>  <p>Escultura feita com móveis e estables Autoria: Alexander Calder</p>

FONTE: Elaborado pela proponente (2019), a partir de Pietroforte (2018).

Tendo em vista que o foco deste trabalho recai sobre as esculturas de arte sacra, a próxima subseção destaca esse tema.

2.4.1.1 A escultura de arte sacra

Esta subseção trata brevemente da escultura como iconografia e das personalidades e/ou entidades religiosas nelas representadas, para a consideração de seus atributos no momento da representação da informação.

O contexto religioso forneceu uma diversidade de temáticas para as esculturas. O número de artes sacras nas igrejas e nos cultos particulares foram crescentes desde o

período medieval, embora já existissem desde os primórdios do Cristianismo, com signos feitos em desenhos, seguidos pelos vitrais nas catedrais e as pinturas e esculturas do Renascimento. As artes eram valorizadas como representação do Cristo, da Virgem Maria, dos santos e dos mártires, e de episódios e personagens bíblicos. O culto à Virgem Maria e aos santos era reforçado por meio das imagens sacras, que contribuíam para a veneração, que se diferencia da adoração própria e exclusiva a Deus. As imagens tinham vertentes simbólica e evocativa e eram consideradas pedagógicas por transmitirem mensagens e testemunhos cristãos. Enfim, eram tidas como disseminadoras do Cristianismo.

As temáticas religiosas que são traduzidas em cada imagem significavam os êxtases e as visões sobrenaturais de um homem de uma época, que ao esculpir uma imagem buscava criar meios de comunicação com o intangível e divino. Buscava construir narrativas iconográficas e iconológicas que faziam circular as ideias da cristandade, mas também da estética, do místico e do mestiço, a tradução sociocultural de viver e de conviver de uma época (SOUZA, 2017, p. 6)

Burke (2004) afirma que, em diferentes culturas e períodos, muitas religiões deram importância às imagens, contribuindo para a produção de variadas figuras – representando santos, demônios, céu e inferno –, construindo um vasto campo de pesquisa para historiadores. Mas esse campo pode ser expandido para outras áreas, incluindo a Ciência da Informação, que trabalha com diferentes tipologias de documentos, incluindo a documentação iconográfica. Esse autor destaca ainda a relação das imagens com questões como a devoção, o culto, a doutrinação e o culto.

Segundo Santos, Fernandes e Santos (2017), no período Barroco no Brasil, a presença de esculturas sacras se dava tanto pela importação portuguesa, que não cessou, quanto pela vasta produção no território brasileiro, sendo encontradas nos ambientes religioso e privado. As principais funções eram a veneração nas igrejas, a devoção doméstica em oratórios e o uso em procissões e em ritos católicos (SANTOS; FERNANDES; SANTOS, 2017).

Rodrigues (2013) assinala que, a partir do Movimento Modernista da década de 1920 no Brasil, iniciou-se um processo de valorização do passado colonial, com avanço de políticas públicas criadas particularmente para a preservação do patrimônio. Esse contexto histórico incentivou o gosto pelas artes e o colecionismo. Membros da elite buscavam obras artísticas para compor suas coleções particulares, incluindo esculturas de arte sacra. Peças dessas coleções particulares passaram, mais tarde, a compor o acervo de instituições de memória.

Quando se trata de esculturas sacras de santos, mártires e do Cristo, segundo Costa (2009), é importante considerar dois aspectos fundamentais que devem ser analisados e correlacionados: os atributos e as indumentárias.

Os atributos dos santos, mártires e do Cristo são objetos que complementam a sua representação e têm correlação com sua vida (COSTA, 2009). Pereira (2014, p. 46) define atributos como “aqueles objetos que são utilizados como signos que particularizam e possibilitam identificar um santo. Eles variam, por exemplo, entre uma coroa, uma cruz, um livro (como a Bíblia), uma planta (palma ou rosas, etc.), entre outros”. Santos, Fernandes e Santos (2017) citam os atributos – coroas, palmas, rosários, espadas – como elementos que podem ajudar a definir as características iconográficas. Para a identificação dos atributos dos santos e mártires das esculturas, recorre-se aos estudos iconográficos da arte do Cristianismo e estudos de simbolismos.

A indumentária, segundo Costa (2009), complementa ou estabelece previamente a identificação do santo. O hábito (vestimenta) de uma ordem religiosa contribui para situar o santo em determina Ordem e nos altares. Por exemplo, o hábito carmelita (túnica marrom e escapulário bege), juntamente com o escapulário (objeto de devoção mariana da Ordem dos Carmelitas) são elementos de identificação das imagens de Nossa Senhora do Carmo, venerada pela Ordem. Ela é representada vestindo-se com o hábito das freiras carmelitas e com o Menino Jesus nos braços. Ambos portam o escapulário nas mãos.

O mesmo hábito (vestimenta) é retratado também nas imagens de Santa Terezinha do Menino Jesus (1873-1897) – que foi freira carmelita – e ainda é utilizado pelas freiras e freis carmelitas. Da mesma forma, na atualidade, o escapulário é um objeto de devoção da Igreja Católica, divulgado e utilizado principalmente pelos Carmelitas. Por sua vez,

Nossa Senhora é representada sentada, com o menino Jesus sobre seus joelhos, entregando o escapulário a São Simão Stock vestido com hábito carmelita. Em algumas imagens, a virgem está representada de pé, vestida de freira carmelita, mas com os cabelos soltos, sem véu e tem em seu braço esquerdo o menino Jesus. Ambos seguram com a mão direita o escapulário com o brasão da Ordem de Monte Carmelo (COSTA, 2009, p. 25).

Exemplos dessas representações podem ser observados no Quadro 13.

QUADRO 13 – Hábito e escapulário carmelitas nas representações de Nossa Senhora do Carmo

NOSSA SENHORA DO CARMO²¹



SANTA TEREZINHA, CARMELITA²²



²¹ Escultura de Nossa Senhora do Carmo. Foto: Adriana Aparecida Lemos Torres.

²² Escultura de Santa Terezinha do Menino Jesus. Foto: Adriana Aparecida Lemos Torres.

FREI CARMELITA²³**ESCAPULÁRIO²⁴**

FONTE: Elaborado pela proponente (2019).

Na representação de esculturas de arte sacra, dentro do cristianismo, esses são elementos relevantes, sobretudo levando em consideração o estabelecido no Decreto sobre as imagens sagradas no Concílio de Trento, que determinou as características e as funções das imagens católicas (LICHTENSTEIN, 2008).

Campos (2011) relata que, no período colonial brasileiro, as ordens religiosas constituíam os principais clientes do trabalho artístico/artesanal. Como os materiais e suprimentos para as obras eram muito caros, os artistas trabalhavam sob demanda específica. Quando artistas leigos recebiam demandas – em muitos casos, arquitetos, escultores e pintores –, eles permaneciam enclausurados, pois necessitavam conhecer as invocações de cada ordem contratante, as biografias dos santos e seus atributos (CAMPOS, 2011).

²³ Frei Carmelita. Foto: Adriana Aparecida Lemos Torres

²⁴ Fotografia de escapulário. Foto: Adriana Aparecida Lemos Torres

Segundo Costa (2009), as regras para a produção de imagens eram mais rígidas no litoral do que na região das minas. Nessa região, a principal característica é a diversidade e a falta de rigidez formal. Muitos “santeiros” tinham a liberdade para executar as suas peças, e, às vezes, sem preocupação com a iconografia formal, o que ocasionava a troca de atributos e indumentárias (COSTA, 2009, p. 15). Por isso, é importante ficar atento à possível troca de atributos dos santos.

Os contextos onde, comumente, as esculturas de arte sacras e os seus registros fotográficos estão inseridos são museus e espaços de memória, centros de restauração de obras artísticas, igrejas, exposições/galerias de arte sacra e repositórios virtuais/sites de bibliotecas, entre outros, conforme atestam Simionato e Santos (2017):

O recurso imagético é caracterizado pela sua presença em diversos tipos de acervos e instituições, como arquivos, bibliotecas e museus, além das galerias de arte. O grande impacto dessa diversificação incide ao valor atribuído como patrimônio artístico, cultural, preservação da memória, de comprovação, entre outros (SIMIONATO; SANTOS, 2017, 64).

Com a finalidade de analisar a representação da fotografia de esculturas de arte sacras, com base nos seus atributos dentro dos contextos onde ela pode estar inserida, buscou-se por instrumentos de representação utilizados por instituições de cada contexto mencionado. Ressalta-se, contudo, que tanto os contextos quanto a apresentação de um exemplo de instrumento em cada contexto é de caráter exemplificador; não se trata, portanto, de estudo sistemático e exaustivo.

Foram explicitados, em caráter de exemplo, instrumentos de representação de escultura e/ou de seu registro fotográfico utilizados em cinco contextos distintos, conforme o Quadro 14: no contexto de museus, considerou-se uma ficha catalográfica; no contexto de centros de restauração de artes, considerou-se uma ficha para restauração; no contexto de igrejas, considerou-se uma ficha de inventário; no contexto de exposições, considerou-se uma ficha técnica de exposição/catálogo; e no contexto de bibliotecas, considerou-se uma ficha catalográfica de site.

QUADRO 14 – Instrumentos de representação descritiva de fotografias de esculturas de arte sacra em diferentes contextos

INSTRUMENTOS DE REPRESENTAÇÃO DE FOTOGRAFIAS DE ESCULTURAS DE ARTE SACRA EM DIFERENTES CONTEXTOS			
Contexto das fotografias	Tipo de instrumento de representação	Propósito	Exemplo utilizado nesta pesquisa
1) Museus e instituições de memória	Ficha catalográfica de museu	Composição do inventário de bens pertencentes à instituição, com vistas à valorização cultural, à documentação da obra para a sua preservação, proteção e sua divulgação.	Ficha descritiva do Museu Mineiro
2) Centros de restauração de artes	Ficha para restauração	Constituem parte da documentação para subsidiar o trabalho de restauração e registrar o processo.	Ficha técnica de restauração de escultura do Cecor / UFMG
3) Igrejas	Ficha de inventário em contexto de igreja	Composição do inventário de bens pertencentes à instituição, com vistas à valorização cultural, à documentação da obra para a sua preservação, proteção e sua divulgação.	Ficha do Inventário das Invocações de Nossa Senhora de Ouro Preto
4) Exposições de arte sacra	Ficha técnica de exposição / catálogo	Identificação da obra para o público.	Ficha de identificação no Catálogo da Exposição “Patrimônio Recuperado”
5) Repositórios virtuais / site de instituições como bibliotecas	Ficha catalográfica	Representação de documentos, com vistas à sua recuperação por diferentes usuários.	Ficha catalográfica da Biblioteca Nacional

FONTE: Elaborado pela proponente (2019).

Todos os instrumentos de representação apresentados no Quadro 14 se referem a fichas catalográficas, que trazem denominações distintas do instrumento e do processo de representação. Martinez (2009) pondera que o que alguns autores chamam de documentação museológica, é chamado de descrição, na Arquivologia, e, catalogação descritiva na Biblioteconomia.

Com o intuito de descrever e representar os documentos iconográficos – em função de propósitos diferentes conforme o contexto – justifica-se a existência de elementos específicos, bem como a abrangência da representação. A seguir, será apresentado um exemplo de cada um dos instrumentos de representação mencionados anteriormente (conforme Quadro 14) nos cinco contextos distintos, com uma breve descrição sobre eles.

1) Ficha catalográfica de museu

No contexto de museus e instituições de memória, cada peça do acervo é documentada em ficha técnica catalográfica. Padilha (2014) considera a ficha catalográfica de museu como um instrumento de auxílio para a documentação dos objetos. Essa ficha contém dados de identificação e características físicas do objeto, e também informações contextuais (históricas, simbólicas e de usos do objeto no museu). A ficha catalográfica inclui dados do objeto relacionados ao inventário (numeração para a identificação do objeto no acervo do museu) e ao registro de tombamento do objeto como patrimônio histórico. O inventário é um processo de identificação dos bens culturais. Inventariar é, grosso modo, fazer levantamento do acervo da instituição com vistas à sua preservação e divulgação.

Motta e Rezende (2016) discutem o conceito de inventário recorrendo à etimologia da palavra “*inventarium*”, que significa achar, pôr à mostra, dar a conhecer e se relaciona ao termo “patrimônio”, considerado como conjunto de bens – herdados ou adquiridos – pertencentes a alguém. Afirmam que o sentido comum do termo inventário está relacionado ao de enumerar, descrever, relacionar itens de determinado patrimônio.

Rocha (2011), com base em Galindo (2005), apresenta o inventário como uma tipologia de representação da informação e como uma técnica nominativo-descritiva de classes e grupos de registros arquivísticos, com contribuições à memória. Os inventários consideram a função histórica e social dos bens culturais e contribuem para a redescoberta e a valorização dos acervos, e para a sua preservação.

Considerando a função social do inventário enquanto instrumento de representação da informação, mencionamos a importância de se aprimorar a representação e transmissão da informação e, conseqüentemente, a sua recuperação. Portanto, a representação da informação patrimonial através de inventários é fundamental para preservação do patrimônio cultural material, uma vez que não se preserva o que não se conhece (ROCHA, 2011, p. 49).

Panisset (2017) estabelece que “entre os protocolos estabelecidos para preservação de um bem cultural, consideramos o processo de inventário uma das ferramentas primárias, inicial e primordial, para o reconhecimento do acervo, sua quantificação e qualificação” (PANISSET, 2017, p. 169). A autora alerta que “além da documentação constituir uma importante fonte de pesquisa sobre o patrimônio histórico e cultural para diversas áreas e disciplinas, é também um meio de comunicação com o público em geral, ajudando a educá-lo sobre a importância do patrimônio e promovendo seu envolvimento na preservação” (PANISSET, 2017, p. 176).

Os inventários são tidos ainda como instrumentos de proteção legal, como uma forma de proteção dos bens do patrimônio cultural, segundo Motta e Rezende (2016), com previsão na Constituição de 1988. A carta magna estabelece que o “Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por

meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação” (BRASIL, 1988, art. 216, § 1º).

Na ficha descritiva de museus e instituições de memória existem informações acerca da origem do bem cultural (autoria, época, local de origem), de sua composição (identificação de material, técnica, estilo), do seu estado de conservação, trajetória (procedência, participação em exposições e premiações), e sobre outras documentações (matérias jornalísticas, esboços e outros tipos de documentos).

Segundo Simionato e Santos (2017),

Registro nos museus é um processo muito parecido com a catalogação em bibliotecas. Os registros são criados para que conduzam a organização do catálogo e estabelece o controle para os aspectos organizacionais sobre todos os recursos informacionais da instituição (SIMIONATO; SANTOS, 2017, p. 66).

Como exemplo no contexto de museus e instituições de memória, apresenta-se Fichas Descritivas do Museu Mineiro sobre a escultura de Nossa Senhora do Rosário, pertencente ao seu acervo, conforme Quadro 15. Trata-se, na verdade, de conjunto de fichas com descrição detalhada desse bem cultural e do objeto vinculado à escultura, a saber, uma coroa.


QUADRO 15 – Fichas descritivas do Museu Mineiro

Fichas descritivas do Museu Mineiro	
<p>IEPHA <i>MM.0120 mmi.988.128a</i> <i>1987 - MM.0103</i></p> <p style="text-align: center;">FICHA DESCRITIVA</p>	
<p>OBJETO Imagem</p> <p>ÉPOCA Século XVIII</p> <p>ORIGEM</p> <p>MATERIAL Madeira</p> <p>TÉCNICA Entalhe, estofamento, douração, carnação</p>	<p>Nº REGISTRO 81.1.100a</p> <p>FOLHA LIVRO</p> <p>Nº SETORIAL</p> <p>LOCALIZAÇÃO</p> <p>CLASSIFICAÇÃO</p> <p>ESTADO DE CONSERVAÇÃO 3</p>
<p>TÍTULO "NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO"</p> <p>AUTORIA</p> <p>ESTILO</p> <p>MOTIVOS DECORATIVOS Fitomorfos</p> <p>MARCAS E INSCRIÇÕES</p>	<p>MEDIDAS (cm, g)</p> <p>ALTURA 75</p> <p>LARGURA</p> <p>COMPRIMENTO</p> <p>PESO</p> <p>ESPESSURA</p> <p>DIÂMETRO</p>
<p>DESCRIÇÃO Fig. feminina, de pé. Cabelos escuros, longos, parcialmente cobertos por véu curto alaranjado c/ decoração fitomorfa dourada c/ a extremidade esq. dando a volta no corpo à altura do peito, olhos pintados. Braço direito afastado do corpo e mão estendida c/ os dedos meio fechados. Mão esq. sustentando Menino c/ mão direita estendida e esq. segurando o globo, sobre dobras do manto. Túnica longa, esverdeada c/ orla e decoração fitomorfa douradas. Manto longo dando volta pela frente do corpo c/ parte externa esverdeada e interna vermelha ambas c/ orla e decoração fitomorfa douradas. Sob os pés nuvens douradas c/ 3 cabeças de anjos. Base vermelha hexagonal reta escalonada.</p>	
<p>RESTAURAÇÃO</p> <p>DATA RESPONSÁVEL</p>	
<p>Nº 1</p>	

Fichas descritivas do Museu Mineiro

FOTO Nº	NEGATIVO Nº	DATA	AQUISIÇÃO		
FOTO (9x12)			DOCUMENTO Nº	DATA	
			PREÇO	MODO Compra	
			LOCAL B. Horizonte	FONTE Eng. G. Parreiras	
			COLEÇÃO Eng. Geraldo Parreiras		
EXPOSIÇÃO		LOCAL	DATA		
REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS / BIBLIOGRÁFICAS					
OBSERVAÇÃO REF. 114.					
RESPONSÁVEL		DATA	VISTO		

Nº 2


FICHA DESCRITIVA		Nº REGISTRO	FOLHA
		81.1.100b	LIVRO
 <p>1987 MM 0103</p>			
OBJETO Coroa	Nº SETORIAL		
ÉPOCA	LOCALIZAÇÃO		
ORIGEM	CLASSIFICAÇÃO		
MATERIAL Prata	ESTADO DE CONSERVAÇÃO		
TÉCNICA Moldado, repuxado, gravado	2		
TÍTULO	MEDIDAS (cm, g)		
AUTORIA	ALTURA 14,5		
ESTILO	LARGURA		
MOTIVOS DECORATIVOS Fitomorfos	COMPRIMENTO		
MARCAS E INSCRIÇÕES	PESO		
	ESPESURA		
	DIÂMETRO 5		
	RESTAURAÇÃO		
	DATA	RESPONSÁVEL	

Nº 3

Fichas descritivas do Museu Mineiro

FOTO Nº	NEGATIVO Nº	DATA	AQUISIÇÃO		
FOTO (9x12)			DOCUMENTO Nº	DATA	
			PREÇO	MODO Compra	
			LOCAL B. Horizonte	FONTE Eng. G. Parreiras	
			COLEÇÃO Eng. Geraldo Parreiras		
EXPOSIÇÃO		LOCAL	DATA		
REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS / BIBLIOGRÁFICAS					
OBSERVAÇÃO REF. 114.					
RESPONSÁVEL		DATA	VISTO		

Nº 4

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DE MINAS GERAIS SUPERINTENDÊNCIA DE MUSEUS		NÚMERO — MM - 0120	
OBJETO — NOSSA SENHORA DO ROSARIO	CONSERVAÇÃO — Boa.	1	2
AUTOR — Desconhecido		3	4
EPOCA — Século XVIII (1ª metade)		5	6
MATERIAL — Madeira			
TÉCNICA — Entalhe, Policromia e Douramento			
DIMENSÕES —			
ALTURA — 72cm			
LARGURA —			
PROFUNDIDADE —			
DIÂMETRO —			
PESO —			
OBS. — MMI/988.0128	RESTAURO — Não há evidências.		
MARCAS — Não há evidências.			
INSCRIÇÕES — Não há evidências.			
			
		NEGATIVO — RADIOGRAFIA — COLOCAÇÃO — PROCEDÊNCIA — Col. Parreiras 114 AQUISIÇÃO — Compra CCAT PREÇO —	

Nº 5

Fichas descritivas do Museu Mineiro

19 PROCEDÊNCIA GERALDO PARREIRAS	29 EXPOSIÇÕES
20 AQUISIÇÃO <input type="checkbox"/> DOAÇÃO <input checked="" type="checkbox"/> COMPRA <input type="checkbox"/> COLETA <input type="checkbox"/> TRANSFERÊNCIA	30 BIBLIOGRAFIA
21 DATA	31 OBSERVAÇÕES
22 ACERVOS DE TERCEIROS <input type="checkbox"/> EMPRÉSTIMO PERÍODO <input type="checkbox"/> CADASTRAMENTO DATA	32 N ^o s ANTERIORES 114; 81.1.100a; MM0120
23 DISPONIBILIDADE <input type="checkbox"/> DOAÇÃO <input type="checkbox"/> EMPRÉSTIMO CONDIÇÕES	33 N ^o PATRIMONIAL
24 PROPRIETÁRIO	34 RESP. REGISTRO DATA 13/09/88
25 ENDEREÇO	35 COMPILADOR DATA
26 RESTAURAÇÕES	
27 FUNÇÃO	
28 HISTÓRICO	

N^o 10

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DE MINAS GERAIS SUPERINTENDÊNCIA DE MUSEUS		3 N ^o DE REGISTRO MMI/988.0128C
1 ACERVO MUSEU MINEIRO	2 PROPRIETÁRIO GOVERNO DO ESTADO DE MINAS GERAIS	4 CLASSE ARTES VISUAIS
7 OBJETO ATRIBUTO DE ESCULTURA RELIGIOSA	8 TÍTULO	5 SUB-CLASSE ESCULTURA
9 AUTOR DESCONHECIDO	10 ORIGEM PAÍS ESTADO CIDADE	6 LOCALIZAÇÃO
11 ÉPOCA SÉCULO ANO	12 MATERIAL PRATA	
13 TÉCNICA CORTE, REFUXADO.	14 DIMENSÕES ALT. 14,0cm COMPR. LARG. <input type="checkbox"/> c/complementos DIÂM. 9,5cm ESPES. PESO 105,3cm <input type="checkbox"/> aproximadas	
15 MARCAS/INSCRIÇÕES NÃO HÁ	16 DESCRIÇÃO Coroa com friso, com decoração floral e geometria alternadas e friso geométrico, aro versado com decoração em flores, meândros e volutas. Quatro listões com decoração floral delimitados por torçal, são presos ao aro por pinos e anovete quando encaixado por cruz latina.	
		17 NEGATIVO N ^o
		18 CONSERVAÇÃO <input checked="" type="checkbox"/> BOA <input type="checkbox"/> REGULAR <input type="checkbox"/> RUIM <input type="checkbox"/> PÉSSIMA
		* Cruz parcialmente solta.

N^o 11

Fichas descritivas do Museu Mineiro	
19 PROCEDÊNCIA GERALDO FERREIRA	29 EXPOSIÇÕES
20 AQUISIÇÃO <input type="checkbox"/> DOAÇÃO <input checked="" type="checkbox"/> COMPRA <input type="checkbox"/> COLETA <input type="checkbox"/> TRANSFERÊNCIA	30 BIBLIOGRAFIA
21 DATA	31 OBSERVAÇÕES ATRIBUIÇÃO DA PEÇA MM/968,0123A
22 ACERVOS DE TERCEIROS <input type="checkbox"/> EMPRÉSTIMO PERÍODO <input type="checkbox"/> CADASTRAMENTO DATA	32 N ^o s ANTERIORES 114; 81.1.100B; MM020
23 DISPONIBILIDADE <input type="checkbox"/> DOAÇÃO <input type="checkbox"/> EMPRÉSTIMO CONDIÇÕES	33 N ^o PATRIMONIAL
24 PROPRIETÁRIO	34 RESP. REGISTRO DATA 13/09/88
25 ENDEREÇO	35 COMPILADOR DATA
26 RESTAURAÇÕES	
27 FUNÇÃO	
28 HISTÓRICO	

Nº 12

FONTE: Museu Mineiro / Fotos: Adriana Aparecida Lemos Torres

Observa-se, no Quadro 15, que as Fichas do Museu Mineiro têm grande abrangência de elementos, contemplando dados de identificação do objeto (objeto, título, autoria, data/época, local de origem, material, técnica, estilo, resumo/descrição, inscrições/marca), dados do objeto em relação ao acervo a que pertence no museu (número de registro/código, classificação, localização, estado/conservação), dados sobre a trajetória do objeto (procedência/proprietário, forma de aquisição, exposições das quais fez parte, notícias, bibliografias), dados sobre medidas (altura, largura, comprimento, peso, espessura, diâmetro), dados sobre restauro (data, responsável) e descrição completa sobre o objeto/atributo do santo (os mesmos elementos contemplados na descrição da escultura).


2) Ficha técnica para restauração de escultura

No contexto de centros de restauração de obras artísticas, é realizada a documentação para subsidiar o processo de restauro do bem cultural. Na fase pré-restauro, é feita a identificação do objeto que será restaurado com base na ficha de identificação, além de imagens para dar suporte às intervenções (exames de raios X, fotografias com luz ultravioleta, registros fotográficos da peça como um todo e dos detalhes, entre outros). Todo o processo é documentado por descrição e por imagens.

As fichas de identificação constituem parte da documentação do trabalho de restauração e apresentam categorias sobre o bem cultural, incluindo identificação, constituição, estado de conservação e procedência do bem. Como exemplo, apresenta-se a

Ficha de Identificação da Imagem de Nossa Senhora do Rosário para o processo de restauração ocorrido no Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis – Cecor –, da UFMG, no trabalho de Rodrigues (2013), conforme o Quadro 16. Trata-se da mesma escultura pertencente ao acervo do Museu Mineiro, mencionada no exemplo anterior.

QUADRO 16 – Ficha técnica de Restauração de Escultura

Ficha de identificação para restauração de escultura no Cecor-UFMG	
2 ESCULTURA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO	
2.1 Identificação	
<u>Título/designação:</u> Nossa Senhora do Rosário	
<u>Objeto/Elemento integrado:</u> Escultura sacra em madeira policromada e dourada	
<u>Dimensões:</u> 86,0 x 31,0 x 29,0 cm	
<u>Época provável:</u> Século XVIII (primeira metade).	
<u>Autoria/Atribuição:</u> Sem referências.	
<u>Material:</u> Madeira	
<u>Técnica:</u> Entalhe, policromia e douramento	
<u>Procedência:</u> Coleção Geraldo Parreiras.	
<u>Acervo:</u> Acervo Museu Mineiro.	
<u>Número de Registro:</u> MMI: 988.0128A	
	<p>FIGURAS 4 e 5- Nossa Senhora do Rosário, coleção Geraldo Parreiras, Museu Mineiro. Fotografia: Cláudio Nadalin.</p>

FONTE: Rodrigues (2013, p. 19).

A Ficha de Identificação para restauração apresentada contempla os dados de identificação da escultura (objeto/elemento integrado, título/designação, autoria, época provável, material e técnica), dados do objeto em relação ao acervo a que pertence (acervo, número de registro), um único dado sobre a trajetória do objeto (procedência/proprietário), e dados sobre medidas (altura, largura e comprimento).

Esta Ficha tem menor abrangência em relação à Ficha Descritiva do Museu Mineiro, do exemplo anterior, considerando a sua função específica de identificar para subsidiar a intervenção de restauração. Esse propósito não exige a identificação de tantos elementos como no caso da Ficha Descritiva do Museu Mineiro, que tem a escultura como parte de seu acervo e demanda dados como os da trajetória completa do bem.

3) Ficha de inventário em contexto de igreja

As fichas que compõem inventários são próprias do contexto de museus e instituições de memória (como no primeiro exemplo). Igrejas, além de serem espaços de vivência religiosa, constituem também espaço de memória e cultura, uma vez que bens culturais patrimoniais permanecem no seu espaço de origem. Da mesma maneira, também é feita a documentação para mapear e identificar esses bens.

Como exemplo, apresenta-se a Ficha de Inventário das Invocações de Nossa Senhora nas Paróquias de Ouro Preto, conforme o Quadro 17. Essa ficha contempla os dados de identificação da escultura (invocação, datação, material, técnica, origem), um único dado do objeto em relação ao acervo a que pertence (local de exposição), dados sobre medidas (altura, largura e comprimento) e função.

QUADRO 17 – Ficha de inventário

Ficha de inventário das Invocações de Nossa Senhora nas Paróquias de Ouro Preto
7.3 – INVENTÁRIO DAS INVOCÇÕES DE NOSSA SENHORA PARÓQUIAS DE OURO PRETO
7.3 -1 – Paróquia de Nossa Senhora do Pilar
7.3.1.1 – Igreja de Nossa Senhora do Pilar
1 - Nossa Senhora do Pilar
Datação: Séc. XVIII
Material: madeira
Técnica: madeira talhada, policromada e dourada.
Origem: Espanha
Local de Exposição: Sacristia
Função: Culto
Dimensões A: 0,45 / L: 0,20 / P: 0,13
2 - Nossa Senhora do Pilar
Datação: SÉC XIX
Material: madeira
Técnica: madeira talhada, encarnada, policromada e dourada.
Origem: Espanha
Local de Exposição: Altar - Mor
Função: Culto
Dimensões A: 1.69 / L: 0.52 / P: 0.48


FONTE: Costa (2009, p. 52).

Apesar de estar relacionada a inventário e retratar contexto de instituição de memória/cultura, a Ficha exposta no Quadro 17 tem abrangência menor quando comparada à Ficha Descritiva do Museu Mineiro, do primeiro exemplo. Os propósitos distintos dos contextos é que define a abrangência da descrição.

4) Descrição de catálogos de arte sacra

As exposições e os seus catálogos retratam os objetos e apresentam informações para a identificação da obra para o público, conforme o Quadro 18.

QUADRO 18 – Ficha de catálogo de exposição

Ficha de identificação no Catálogo da Exposição Patrimônio Recuperado

NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO Autoria desconhecida Sem referência de data Madeira/ Policromia, douramento 28,0 x 9,5 x 8,0 cm Sem referência de local de origem Obra apreendida em 2003 pelo Ministério Público de Minas Gerais em Belo Horizonte – Operação Pau Oco

FONTE: Minas Gerais (2014, p. 41).

O exemplo apresentado no Quadro 18 pertence ao catálogo da exposição “Patrimônio Recuperado”. Trata-se de uma ação de preservação e recuperação do patrimônio cultural de Minas Gerais promovida em 2014 pelo Governo de Minas Gerais, por meio da Secretaria de Estado de Cultura, em parceria com o Ministério Público e o Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha/MG).

A exposição reuniu cerca de 150 peças datadas dos séculos XVII e XIX, incluindo peças de arte sacra (esculturas, crucifixos, objetos litúrgicos). Essas peças foram recuperadas de lugares diversos pelo Ministério Público. O objetivo da exposição foi contribuir para a preservação e difusão da memória cultural do Estado, assim como oferecer oportunidade de reconhecimento e identificação das peças recuperadas, que foram incorporadas ao acervo do Museu Mineiro ou ficaram sob a tutela do Iepha/MG. Muitas peças de arte sacra são roubadas e/ou extraviadas de seus locais de origem para compor leilões de arte, por exemplo. A partir da identificação ou de suspeita de peças extraviadas de sua origem (geralmente igrejas), são feitas denúncias ao Ministério Público, que interrompe o processo de venda e as recupera para devolvê-las aos altares de origem nas igrejas.

A ficha de descrição de catálogo de exposição, conforme o exemplo do Quadro 19, retrata dados de identificação (autoria, data, local/procedência material, técnica), dados de medidas (altura, largura e comprimento) e dados da trajetória (data e operação de resgate da obra pelo Ministério Público). Essa informação sobre a trajetória é muito específica dessa exposição, por se tratar de mostra de bens recuperados, com ênfase em dados referentes à ação do Ministério Público, responsável pela recuperação.

QUADRO 19 – Ficha de catálogo da exposição sem indicação elementos de descrição

Elementos de descrição (metadados) omitidos na ficha	Exemplo de descrição sem indicação dos elementos
AUTORIA DATA MATERIAL/TÉCNICA MEDIDAS (altura x largura x comprimento) LOCAL DE ORIGEM/PROCEDÊNCIA DADOS DE RECUPERAÇÃO	NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO Autoria desconhecida Sem referência de data Madeira/ Policromia, douramento 28,0 x 9,5 x 8,0 cm Sem referência de local de origem Obra apreendida em 2003 pelo Ministério Público de Minas Gerais em Belo Horizonte – Operação Pau Oco

FONTE: Elaborado pela proponente (2019), a partir de Minas Gerais (2014, p. 41).


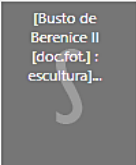
Trata-se também de uma ficha descritiva bem sucinta, se comparada à Ficha Descritiva do Museu Mineiro. Mas atende a propósito específico de identificação da obra para o público em contexto de exposição. Uma curiosidade dessa ficha é a descrição dos elementos sobre a obra, mas sem indicação dos elementos de descrição (metadados).

5) Repositório virtual de fotografia

As fichas catalográficas são instrumentos utilizados no contexto de bibliotecas para representação de documentos, com vistas à sua recuperação por diferentes usuários. São compostas de elementos que identificam a obra retratada, sejam do tipo textual ou visual.

Como exemplo, apresenta-se uma ficha de identificação de fotografia de escultura da Biblioteca Nacional, conforme o Quadro 20. Neste quadro, após a apresentação da fotografia da escultura, apresenta-se a primeira aba do sistema “Detalhes” da obra, seguida da apresentação da aba “Marc” e por fim da aba “Dublin Core”.

QUADRO 20 – Ficha de identificação em repositório virtual de imagens

Ficha de identificação de fotografia de escultura da Biblioteca Nacional		
		
Detalhes MARC tags Dublin Core		
Detalhes da obra		
 <p>[Busto de Berenice II [doc.fot.] : escultura]...</p>	Inf. publicação	Documento Fotográfico - Português
	Localização	Iconografia - BN DIGITAL
	Título	[Busto de Berenice II [doc.fot.] : escultura]
	Imprenta	[S.l.: s.n.].
	Desc. física	1 foto : papel albuminado, p&b ; 34x23,2cm.
	Notas	
	Gerais	Negativo de segunda geração: n.29454 triacetato de celulose (DiMic)
	Gerais	Cartão-suporte: 55,5x39 cm.
	Resumo	Busto em mármore de Berenice II, Rainha Consorte de Ptolomeu III
	Hist. de procedência	Coleção D. Teresa Cristina Maria
	Locais	Estado de Conservação: regular ; Cartão-suporte: regular
	Sites relacionados	
	JPG	http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1332800/icon1332800.jpg
HTM	http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1332800/icon1332800.html	
Assuntos	1. Berenice, Rainha, Consorte de Ptolomeu III, Rei do Egito, ca.270-221 ⓘ 2. Escultura ⓘ 3. Cópia fotográfica em papel salinizado ⓘ	

Ficha de identificação de fotografia de escultura da Biblioteca Nacional

Detalhes
MARC tags
Dublin Core

MARC tags

```

000 01033cam a22002777 4500
001 001021114
003 BR-RjBN
005 20180319135146.0
007 kh bo zc
008 120412s18uua bl 01 1 por
035 _ |a 2012041209422115med
040 _ |a BR-RjBN |b por |c BR-RjBN
092 _ |a BN DIGITAL
092 _ |a Fotos-Arm.15.5.2(5)
093 _ |a icon1332800
245 1_ |a [Busto de Berenice II, |h [doc.fot.] |f 18-- : |b escultura].
300 11 |a 1 foto : |b papel albuminado, p&b ; |c 34x23,2cm.
500 _1 |a Negativo de segunda geração: n.29454 triacetato de celulose (DiMic).
500 _ |a Cartão-suporte: 55,5x39 cm.
520 1_ |a Busto em mármore de Berenice II. Rainha Consorte de Ptolomeu III.
561 _ |a Coleção D. Teresa Cristina Maria.
590 _ |a Estado de Conservação: regular ; Cartão-suporte: regular.
600 14 |a Berenice, Rainha, Consorte de Ptolomeu III, Rei do Egito, ca.270-221.
650 04 |a Escultura.
655 04 |a Cópia fotográfica em papel salinizado.
852 _ |a Iconografia
856 _ |u http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1332800/icon1332800.jpg |y JPG
856 _ |u http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1332800/icon1332800.html |y HTML
920 _ |a Eliana |b Eliana |c Eliana
949 11 |a 1.332.800 AA 20/07/2011
990 _ |a Documento Fotográfico


```

⏪ voltar
6/155
Nova pesquisa

Detalhes
MARC tags
Dublin Core

Dublin Core

title	[Busto de Berenice II : escultura]
subject	Berenice, Rainha, Consorte de Ptolomeu III, Rei do Egito, ca.270-221
subject	Escultura
subject	Cópia fotográfica em papel salinizado
description	Negativo de segunda geração: n.29454 triacetato de celulose (DiMic)
description	Cartão-suporte: 55,5x39 cm.
description	Busto em mármore de Berenice II. Rainha Consorte de Ptolomeu III
description	Coleção D. Teresa Cristina Maria
description	Estado de Conservação: regular ; Cartão-suporte: regular
date	[s.d.]
type	Documento Fotográfico
format	1 foto : papel albuminado, p&b ; 34x23,2cm.
language	Português



FONTE: Elaborado pela proponente (2019), a partir das informações disponíveis no site da Biblioteca Nacional²⁵

O exemplo no Quadro 20 se difere dos anteriores porque, embora retrate a escultura em si (trabalho representado), o enfoque da descrição é sobre a fotografia da escultura (representação). Os dados de identificação da escultura são apenas o título e o objeto. A

²⁵ Fonte: <http://acervo.bn.br/sophia_web/index.html>.

Tendo sido expostas as características e concepções das esculturas de arte sacra (2.3 e 2.4), apresenta-se um resumo no Quadro 22.

QUADRO 22 – Síntese das características e concepções acerca das esculturas

ESCULTURAS		
ASPECTO AVALIADO	CARACTERÍSTICA	EMBASAMENTO TEÓRICO
Quanto à produção	Imagem artesanal ou tradicional.	COSTA, 2005; RODRIGUES (2007); SANTAELLA (1998).
Quanto à linguagem	Linguagem visual Imagem / texto Forma de expressão.	COSTA, 2005; PIETROFORTE, 2018.
Quanto ao conteúdo	Diversificado	PIETROFORTE, 2018.
Quanto à expressão	Múltiplas (expressões em cores e formas)	PIETROFORTE, 2018.
Quanto à forma	Múltiplas	PINELAS, 2015.
Quanto à cor	Monocromática ou colorida	PIETROFORTE, 2018.
Quanto ao estilo	Diversificada	IPHAN, 2008
Quanto à materialização (suportes)	Múltipla (pedra, metal, argila, barro, cera, argila, madeira, marfim, plástico, porcelana, gesso etc.)	CÂNDIDO, 2006; PINELAS, 2015.
Quanto às dimensões	Tridimensional (comumente) Ex.1: comprimento x largura x altura Ex.2: comprimento x largura x altura x diâmetro x profundidade x peso	CÂNDIDO, 2006; PIETROFORTE, 2018; PINELAS, 2015.
Quanto aos processos/técnicas	Diversificados	CÂNDIDO, 2006; PINELAS, 2015.
Quanto ao movimento	Rígidas/Estático ou com movimento (articuladas)	SANTOS, FERNANDES, SANTOS, 2017.
Quanto à data	Data de produção	CÂNDIDO, 2006
Quanto ao local	Local de produção e Local de procedência.	CÂNDIDO, 2006
Quanto à constituição (elementos constitutivos)	Matéria, Cor, Forma, Expressão, Técnica, Autor	COSTA, 2009; PIETROFORTE, 2018; PINELAS, 2015.

ESCULTURAS		
ASPECTO AVALIADO	CARACTERÍSTICA	EMBASAMENTO TEÓRICO
Quanto aos atributos	Biográficos, histórico-artísticos, físicos, temáticos, visuais e relacionais	-
Quanto às concepções	Artefato cultural e social	PIETROFORTE, 2018; PINELAS, 2015
	Representação	PINELAS, 2015.
	Objeto de valor: Valorização prática (valor de uso); Valorização utópica (valor de base) Valorização lúdica (negação do valor de uso) Valorização crítica (negação do valor de base)	PIETROFORTE, 2018.
	Objeto de valor: Valor iconográfico Valor religioso Valor cultural Valor artístico Valor histórico	IPHAN, 2008

FONTE: Elaborado pela proponente (2019).

É preciso destacar que a escultura sacra constitui um tipo de bem patrimonial cultural e um tipo específico de escultura. Em *Tesouro de Objetos do Patrimônio Cultural nos Museus Brasileiros*, Ferrez (2016) define escultura religiosa como:

Obra esculpida de carácter religioso, cujas peças geralmente estão representadas nos retábulos, nas capelas e nas procissões da Semana Santa, além das devocionais. Usualmente, a escultura religiosa deve ser concebida de acordo com normas e cânones a serviço da Igreja, de modo que cada imagem possa ser identificada por seus invariáveis atributos. Podem aparecer em grupos ou uma só figura (FERREZ, 2016, p. 394).

Essa iconografia tem valores (valorização prática, valorização utópica, valorização lúdica e valorização crítica), conforme visto nesta seção. Na categoria de escultura do tipo sacra, apresenta ainda outros valores, como valor iconográfico, valor artístico, valor escultórico, valor simbólico, valor estético, valor cultural, valor histórico, valor de uso e valor religioso. E essa ordem de exposição não está relacionada ao grau de importância das atribuições de valores. As concepções acerca das esculturas sacras justificam cada valorização, conforme disposto no Quadro 23.

QUADRO 23 – Tipos de valores relacionados a esculturas sacras como bens culturais patrimoniais

VALORES DAS ESCULTURAS SACRAS		
BEM CULTURAL PATRIMONIAL	VALOR	CONDIÇÃO
Esculturas sacras	Valor iconográfico	Iconografia
	Valor artístico	Arte
	Valor escultórico	Estatuária, escultura
	Valor simbólico	Símbolo
	Valor estético	Portadora de estética / estilo artístico
	Valor cultural	Artefato cultural
	Valor histórico	Artefato social
	Valor de uso	Objeto de devoção
	Valor religioso	Objeto religioso

FONTE: Elaborado pela proponente (2019), com base no IPHAN (2008).

Ressalta-se que as esculturas de arte sacra, mesmo após o reconhecimento como bem cultural patrimonial, podem permanecer nas igrejas, tidas como igrejas-museu, cumprindo – como objeto religioso que é – a sua função relacionada ao culto religioso. Algumas permanecem nos altares das igrejas durante quase todo o ano, e mudam de lugar para a utilização em festas religiosas específicas, como procissões na Semana Santa.

Quando se adentra pela primeira vez na matriz do Pilar, em Ouro Preto, as cores e formas que compõem o interior da igreja parecem se confundir numa profusão de imagens e seres celestiais espalhados por todo aquele espaço. Dentro desse templo barroco, o visitante se encontra quase sempre cercado de imagens, numa composição na qual os santos dispostos nos altares se destacam ao mesmo tempo que se relacionam com o resto do ambiente (PEREIRA, 2014).

Destaca-se que os registros fotográficos de esculturas de arte sacra contribuem para um acesso mais democrático aos bens culturais, razão pela qual o próximo subcapítulo aborda o tema do Patrimônio Histórico e Cultural e a fotografia.

2.5 O PATRIMÔNIO HISTÓRICO E CULTURAL E A FOTOGRAFIA

Tomar a fotografia como registro de bens culturais pressupõe considerar o Patrimônio Histórico e Cultural, suas especificidades, contextos e importância. O sentido de patrimônio está relacionado originalmente à noção de herança. Castriota (2009) informa que o termo sofreu ampliação, dando origem a diversas expressões como patrimônio arquitetônico, patrimônio cultural, patrimônio histórico e artístico e patrimônio natural. O

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN – enumera outras expressões relacionadas ao patrimônio como “patrimônio material”, “patrimônio imaterial”, “patrimônio natural”, “patrimônio arqueológico”, “patrimônio cultural da humanidade” e “patrimônio documental” (IPHAN, 2008, p. 32).

A noção de patrimônio cultural é, atualmente, mais abrangente do que foi inicialmente. Castriota (2009) cita a contribuição da Antropologia para a ampliação da noção de patrimônio cultural, por integrar grupos e segmentos sociais antes marginalizados. As manifestações populares e as modernas culturas de massa, da mesma maneira que os elementos materiais e técnicos da cultura, passaram a ser incorporados, diferentemente de antes, quando apenas a cultura erudita era contemplada.

Para Castriota (2009), o patrimônio cultural engloba os bens móveis, os bens imóveis, as criações artísticas individuais, os escritos literários, os utensílios e bens procedentes do fazer popular e os processos culturais, pois,

[...] para pensar hoje em preservação do patrimônio, faz-se importante considerar, antes de mais nada, a amplitude do patrimônio cultural, que deve ser contemplado em todas as suas variantes: devem-se trabalhar todos os diversos suportes da memória – as edificações e os espaços, mas também os documentos, as **imagens** e as palavras (CASTRIOTA, 2009, p. 85-86, grifo nosso).

Diante dessa amplitude de elementos, Carsalade (2015) faz uma distinção entre Bem e Patrimônio Cultural, embora exista relação entre os dois conceitos. Segundo o mesmo autor, a palavra Bem, por vezes, é considerada erroneamente como sinônimo de “patrimônio cultural”: o “Bem (cultural patrimonial) é a unidade de preservação do Patrimônio Cultural [...]”, ou seja, “[...] é a substância concreta da coisa dotada de significado patrimonial e que integra o rol do patrimônio coletivo, herança selecionada por um povo para referenciá-lo e constituir o conjunto que atravessa a temporalidade de suas gerações” (CARSALADE, 2015, p. 2).

Discorrendo sobre isso, Ninin e Simionato (2017) afirmam que o patrimônio cultural pode ser móvel (artefatos) e imóvel (arquitetura), patrimônio tangível (objetos, artefatos, livros), intangível (linguagem, tradições, folclore) e natural (lugares, biodiversidade).

Patrimônio cultural refere-se ao legado de objetos físicos, ambientes, tradições e conhecimentos de uma sociedade, que pertencem ao passado, que são mantidos e desenvolvidos no presente e que são preservados (conservados) para o benefício das gerações futuras (HYVÖNEN, 2012 *apud* NININ; SIMIONATO, 2017, p. 155).

É possível, segundo as autoras, ocorrer sobreposição de características num mesmo bem, como é o caso de um fóssil, que pode ser considerado um bem natural e móvel.

No Brasil, o estabelecimento institucional de políticas de patrimônio iniciou-se na década de 1930, mas as discussões sobre o patrimônio e sua relação com a identidade

brasileira iniciaram com o Movimento Modernista Brasileiro na década de 1920. A relevância do patrimônio cultural para uma nação é refletida nas políticas públicas e nas legislações. A Constituição Federal de 1988, no artigo 216, define os bens que compõem o patrimônio cultural:

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - As formas de expressão;

II - Os modos de criar, fazer e viver;

III - As criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - As obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - Os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL, 1988).

Os bens culturais fazem referência à identidade, à memória, aos valores de uma sociedade, com base nos registros das práticas sociais, das construções e dos artefatos, dos fazeres e dos processos, das expressões artísticas. Nessa perspectiva, um bem cultural constitui um importante registro portador de informações e expressões.

Carsalade (2015) destaca que qualquer bem produzido pela cultura é um bem cultural, embora nem todos sejam bens culturais patrimoniais:

Na verdade, qualquer bem produzido pela cultura é, tecnicamente, um bem cultural, mas o termo, pela prática, acabou se aplicando mais àqueles bens culturais escolhidos para preservação – já que não se pode e nem se deve preservar todos os bens culturais –, fazendo com que, no jargão patrimonial – e por força de convenções internacionais –, a locução bem cultural queira se referir ao bem cultural protegido (CARSALADE, 2015, p. 14).

Embora se refira a bens culturais patrimoniais no ambiente museológico, Cândido (2006) defende que um objeto só se torna um bem cultural quando é reconhecido por um indivíduo ou pela coletividade.

O potencial de um objeto museológico como bem cultural se estabelece a partir do somatório das informações de que ele se torna portador. Ou seja, materiais, técnicas, usos, funções, alterações, associados a valores estéticos, históricos, simbólicos e científicos, são imprescindíveis para a definição do lugar e da importância do objeto como testemunho da cultura material. Mas, para além desta abordagem, contendo informações intrínsecas e extrínsecas sobre o objeto, é importante ressaltar que este só se torna um bem cultural quando o indivíduo/a coletividade assim o reconhece (CÂNDIDO, 2006). Segundo a autora, os bens culturais patrimoniais podem ser alocados em novos espaços (como museus, centros de memória, acervos) ou permanecer no seu local de origem (em igrejas, por exemplo).

Ao tratar de bens culturais no ambiente de museu (objetos museológicos) – arte sacra, esculturas, mobiliários, objetos cerimoniais, insígnias, objetos pessoais e outros –, Cândido (2006) propõe várias categorias e subcategorias para retratá-los. A função dos objetos foi o critério dessa classificação. A escultura sacra, conforme a classificação proposta por Cândido (2006), é considerada Arte Visual (classe), do tipo Escultura (subclasse). Uma escultura de Nossa Senhora do Rosário, por exemplo, é considerada como arte visual (classe) e escultura religiosa (subclasse).

QUADRO 24 – Fragmento do Modelo de esquema classificatório para acervos museológicos

CLASSE	SUBCLASSE	TERMOS (OBJETOS)
I ARTES VISUAIS Objetos de arte (exclui fotografia e cópias fotomecânicas).	Pintura	Quadro, pintura. ¹
	Desenho	Quadro, desenho.*
	Gravura – imagens sobre papel, produzidas através das técnicas de gravura e/ou impressão.	Quadro, gravura.*
	Escultura	Busto, herma, cabeça, escultura abstrata, escultura figurativa, relevo, imagem, estátua, estatueta, etc.
	Construção Artística - objetos artísticos não definidos como uma das subclasses acima, por usar mais de uma técnica.	Construção pictórica, colagem, construção escultórica, móbile, etc.

FONTE: Cândido (2006, p. 69).

As insígnias, segundo Cândido (2006, p. 71), são “objetos usados como sinais distintivos, individuais ou coletivos, de função, dignidade, posto, nobreza, nação; exclui mobiliário e indumentária”. Nessa classe, estão contemplados os atributos das esculturas religiosas. Uma coroa, por exemplo, é classificada como insígnia (classe) e corresponde a um dos atributos da escultura religiosa de Nossa Senhora de Fátima.

QUADRO 25 – Fragmento do Modelo de esquema classificatório para acervos museológicos

CLASSE	SUBCLASSE	TERMOS (OBJETOS)
8 INSÍGNIAS	Insígnias – objetos usados como sinais distintivos, individuais ou coletivos, de função, dignidade, posto, nobreza, nação; exclui mobiliário e indumentária.	Acessório de insígnia, bandeira, flâmula, estandarte, brasão, miniatura, placa, atributo de escultura religiosa, bastão, cetro, vara, coroa de congada, espadim, tridente, etc.

FONTE: Cândido (2006, p. 71).

Cândido (2006 também oferece um modelo de classificação para a fotografia de bens culturais, que é descrito na próxima seção, que trata da fotografia como um bem cultural, perpassando conteúdo das áreas da História e Artes.

2.5.1 A fotografia como bem cultural

No *Dicionário do IPHAN de Patrimônio Cultural* (2008-2018, n.p.), o termo fotografia é definido como “um eficaz instrumento para o campo da preservação cultural, devido às suas características de fornecer registros, de servir como fonte histórica e como documento visual” (GRIECO, 2015, p. 1), afirmando que a fotografia é “um bem cultural, imbuído de memória, identidade e valores individuais e coletivos” (GRIECO, 2015, p. 1).

Se a fotografia retrata um bem cultural, esse registro tem grande chance de também se transformar em um bem cultural, sobretudo se for produzida intencionalmente para essa finalidade. Os registros visuais sobre bens culturais podem extrapolar a existência do bem e ultrapassar a sua existência. É o caso do crânio de Luzia, fóssil de mulher datado de 11 mil anos, encontrado na região de Lagoa Santa, no Estado de Minas Gerais. Trata-se do crânio de mulher mais antigo da América que se tornou referência internacional para os estudos sobre a ocupação do continente americano. Esse fóssil era uma das milhões de peças e documentos do acervo do Museu Nacional, instituição fundada em 1818 por Dom João VI. O Museu possuía o quinto maior acervo de museu do mundo e foi vítima de incêndio em 2 de setembro de 2018. O crânio de Luzia, na Figura 5, foi uma das peças atingidas pelo incêndio e se encontra em processo de restituição. Os registros visuais dessa peça podem contribuir tanto para a reconstituição quanto para a perpetuação de seu estudo e sua divulgação.

FIGURA 5 – Crânio de Luzia



FONTE: Foto Divulgação/Acervo Coordcom²⁶.

A fotografia é também um bem cultural por si só, por ser uma expressão da sociedade, conforme a designação de patrimônio cultural dada pelo IPHAN.

²⁶ Fonte: <https://jornal.usp.br/atualidades/cranio-de-luzia-guiou-linha-de-pesquisa-de-laboratorio-da-usp/>. Acesso em 21 set 2018.

O IPHAN denomina patrimônio cultural todas as expressões criadas pela sociedade que, com o tempo, são agregadas às das gerações anteriores. Promover a valorização, a preservação e a fruição do patrimônio cultural brasileiro, considerado como um dos dispositivos de inclusão social e cidadania, são também objetivos da política nacional de museus brasileira. Arquivos e museus são instituições culturais coletoras de memória – memória que está retida e retratada em suportes materiais diversos. Considera-se, assim, que a fotografia constitui-se em importante patrimônio cultural do Brasil (STROHSCHOEN, 2011, p. 695).

Destaca-se, porém, que na classificação de Cândido (2006) a fotografia é considerada como documento, compondo a classe Comunicação, que compreende os objetos utilizados pelos seres humanos para a comunicação sonora, visual ou escrita, como mostra o Quadro 26.

QUADRO 26 – Fragmento do Modelo de esquema classificatório para acervos museológicos

CLASSE	SUBCLASSE	TERMOS (OBJETOS)
<p style="text-align: center;">5</p> <p style="text-align: center;">COMUNICAÇÃO</p> <p>Objetos utilizados pelos seres humanos para a comunicação sonora, visual ou escrita.</p>	<p>Documento – documentos textuais, cartográficos, iconográficos; livros, periódicos, álbuns, documentos arquivísticos tratados como acervo museológico.</p>	Adesivo, agenda, álbum, atlas, caderno, carteira de identidade, certidão, convite, diploma, documento fotográfico (fotografia, daguerreótipo, etc.), folheto, jornal, livro, mapa, recibo, telegrama e similares.
	<p>Equipamento de Comunicação Escrita – objetos utilizados na escrita, autenticação, proteção e transporte de documentos textuais; acessórios de escrita e leitura; exclui mobiliário.</p>	Apontador, borracha, caneta, capa de livro, carimbo, envelope, grampeador, mata-borrão, pena de escrita, peso de papel, quadro-negro, tinteiro, etc.
	<p>Equipamento de Comunicação Sonora/ Visual – objetos utilizados para emitir, registrar, armazenar e reproduzir sons relativos a comunicação humana; sinalizadores, projetores, visores de imagens e material didático visual.</p>	Alarme, alto-falante, apito, disco, globo terrestre, letreiro, microfone, placa de rua, projetor, sinalizador, sino, toca-discos, toca-fitas, etc.
	<p>Equipamento de Telecomunicação – objetos utilizados para a comunicação a distância.</p>	Antena, aparelho telegráfico, rádio, telefone, televisão, transmissor, etc.
	<p>Material de Propaganda – objetos cuja principal função é a propaganda.</p>	Adesivo de propaganda, botão de propaganda, cartão comercial, cartaz, figurinha de propaganda, prospecto, reclamo monetiforme, etc.

FONTE: Cândido (2006, p. 70).

Como pode ser percebido no Quadro 26, a fotografia é considerada um documento e, portanto, está excluída da categoria Artes Visuais, o que reduz a representação de sua expressão artística.

Destaca-se que a fotografia, no Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural, é considerada como “Instrumento de preservação”, “Linguagem”, “Valor de documento”, “Informação”, “Informatização”, “Suporte de memória”, “Imagem” e “Representação” (IPHAN, 2008, p. 29). Grieco (2015) informa que o uso da fotografia como instrumento de preservação iniciou-se na França, em 1851, com o mapeamento e o registro fotográfico dos monumentos de várias regiões do país. No Brasil, foi realizado trabalho de documentação do patrimônio nacional, incluindo desenhos e fotografias, especialmente os bens dos séculos XVI, XVII e XVIII pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado em 1937, atual IPHAN. A fotografia era um dos requisitos para acompanhar as propostas de tombamento de um bem.

Fagá e Costa (2014, p. 183) afirmam que “a fotografia torna-se um meio de preservação do passado, além de uma importante fonte ou objeto de estudo para pesquisadores e historiadores que desejam reunir informações históricas relevantes sobre algo ou alguém, a partir do estudo do seu conteúdo”. Para Le Goff (2012b, p. 446 *apud* DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO, 2008-2018, n.p.) os registros fotográficos imprimiram “uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo, assim, guardar a memória do tempo e da evolução cronológica”. Kossoy (2001) também menciona o papel da fotografia como portadora de informações visuais que colabora para a compreensão do passado em seus múltiplos aspectos e preserva a imagem de seu referente

Segunda via perene e imóvel preservando a imagem-miniatura de seu referente: reflexos de existências/ocorrências conservados congelados pelo registro fotográfico. Conteúdos que despertam sentimentos profundos de afeto, ódio ou nostalgia para uns, ou exclusivamente meios de conhecimento e informação para outros que os observam livres de paixões, estejam eles próximos ou afastados do lugar e da época em que aquelas imagens tiveram origem. Desaparecidos os cenários, personagens e monumentos, sobrevivem, por vezes, os documentos (KOSSOY, 2001, p. 28).

Ao mesmo tempo que a fotografia constitui documento histórico, também faz o papel de documentação para a composição de inventários sobre acervos, registrando individualmente os objetos. A informação iconográfica contribui para a identificação dos objetos, para consultas e pesquisas e para a divulgação dos bens culturais.

[...] a documentação de acervos museológicos é procedimento essencial dentro de um museu, representando o conjunto de informações sobre os objetos por meio da palavra (documentação textual) e da imagem (documentação iconográfica). Trata-se, ao mesmo tempo, de um sistema de recuperação de informação capaz de transformar acervos em fontes de pesquisa científica e / ou em agentes de transmissão de conhecimento, o que exige a aplicação de conceitos e técnicas próprios, além de algumas convenções, visando à padronização de conteúdos e linguagens (CÂNDIDO, 2006, p. 34).

Instituições como museus, arquivos, bibliotecas e centros de documentação, conforme Cândido (2006), são corresponsáveis no processo de recuperação da informação, incluindo as imagéticas, para fins de divulgação científica, histórica, cultural e social.

Nesse processo, como subsídios metodológicos tem-se os modelos para a representação de documentos iconográficos, insumos que foram empregados na construção da proposta desta pesquisa e que estão apresentados, no próximo subcapítulo, na forma de uma revisão de literatura (ver critérios e estratégia de busca no subcapítulo 4.1), incluindo-se somente aqueles trabalhos que efetivamente contribuíram na construção da proposta desta pesquisa.

2.6 MODELOS DE REPRESENTAÇÃO DE DOCUMENTOS ICONOGRÁFICOS

Diversos autores esboçaram propostas para a análise e representação de imagens estáticas ou em movimento; fotografias ou outros tipos de iconografias; do tipo documental, artísticas ou mídias, como: Panofsky (1979); Bléry (1981); Shatford Layne (1986); Smit (1987; 1996); Alves e Valerio (1998); Jörgensen (1998); Cordeiro (2000); Canca (2001); Manini (2002); Valle Gastaminza (2002) González e Arillo (2003); Costa (2005); Magalhães (2007); Maimone (2007); Ribeiro e Cordeiro (2007); Rodrigues (2007); Costa (2008); Agustín Lacruz (2010); Baracho, Cendón e Alvarenga (2010); Barros e Azevedo Netto (2014); Padilha (2014); Dias e Lourenço (2015); Pato (2015); Medeiros (2017); e Silva (2018).

Neste subcapítulo, estão apresentadas as metodologias de representação de imagens que foram efetivamente empregadas na composição da metodologia proposta, que teve como norte ser abrangente e passível de ser aplicada em módulos, a fim de atender aos propósitos específicos de cada aplicação. Os modelos aqui apresentados contemplam aspectos relevantes para a representação da fotografia de esculturas de arte sacras, considerando os atributos extrínsecos e intrínsecos, elementos descritivos e temáticos, tanto da representação (fotografia) quanto do trabalho representado (esculturas de arte sacras).

Não foram incluídos neste subcapítulo os trabalhos que discutem os modelos e os elementos que devem ser observados na catalogação e indexação de imagens, mas ofereceram subsídios para compreender algumas metodologias apresentadas e para descrever o conteúdo da seção 2.3.2. A apresentação busca descrever as metodologias em ordem cronológica de publicação, visando obter um panorama histórico do desenvolvimento dos estudos.

Na seção 2.6.1 está descrita a metodologia das categorias Quem, Onde, Quando, Como e O quê, utilizadas, inicialmente, na representação de documentos textuais, mas, também, aplicável a documentos iconográficos. Foram consideradas as abordagens das categorias com base em Bléry (1981) e Alves e Valerio (1998). Essas categorias foram

utilizadas nesta pesquisa por serem basilares na descrição documental e por contribuírem para contemplar elementos que perpassam os aspectos temáticos, geográficos, cronológicos, visuais e tecnológicos.

Na seção 2.6.2 está descrita a metodologia de representação de imagens proposta por Panofsky (1979), crítico e historiador de arte, criada para as artes, mas também aplicável a fotografias. Nessa proposta, o autor apresenta três níveis de descrição da imagem, a saber: nível pré-iconográfico, nível iconográfico e nível iconológico. A metodologia desse autor está relacionada diretamente à temática artística das fotografias, expressa nas esculturas sacras. Por ter sua origem no campo das artes e por permitir a identificação da mensagem e do significado da obra retratada, essa metodologia foi adotada na construção da proposta e para a análise do objeto de estudo.

Na seção 2.6.3 está apresentada a metodologia de representação de imagem proposta por Shatford Layne (1986), que contempla as categorias DE genérico, DE específico e SOBRE. A metodologia proposta por Shatford Layne (1986) está pautada na teoria de Panofsky e na teoria referencial, e permite aprofundar a análise de imagens por tratar das categorias basilares (quem, onde, quando, como e o quê) de forma mais aprofundada, ao fazer o cruzamento dessas categorias com o aspecto genérico e específico de cada uma. Traz, ainda, a grande contribuição de estabelecer a diferença de representação entre uma obra e o seu registro fotográfico.

Por fim, na seção 2.6.4, está retratada a metodologia que contempla as técnicas fotográficas, proposta por Smit (1996) e por Manini (2002), sob as denominações de Expressão Fotográfica e Dimensão Expressiva, respectivamente. A análise de fotografias encontra nas abordagens dessas duas autoras grandes contribuições, sobretudo pela defesa da importância da expressão fotográfica para a representação e recuperação do documento iconográfico do tipo fotografia.

2.6.1 Categorias Quem, Onde, Quando, Como e O quê

Este modelo de representação – categorias QUEM, ONDE, QUANDO, COMO, O QUÊ – é parâmetro tanto para a produção quanto para a análise de textos, e destaca-se o seu uso na área da Comunicação (LASSWELL, 1971) e na área da Biblioteconomia e CI (TÁLAMO, 1987; KOBASHI, 1994).

Neste subcapítulo é apresentado o modelo com base na proposta de Bléry (1981). Como informa Smit (1996), Bléry (1981) utilizou essas categorias como proposta para a representação do conteúdo de imagens, e, segundo Bentes Pinto (2008), teve por base o modelo de Panofsky (1979). Bentes Pinto (2008, p. 317) esclarece que esse modelo também foi utilizado por Shatford Layne (1986) e Smit (1996), e que essas categorias

“dialogam com aquelas apresentadas por Jörgensen (1996) sob as denominações de atributos perceptíveis, interpretativos e reativos diante da imagem”.

A proposta de Bléry (1981) inclui questões técnicas da imagem, localização da imagem no tempo, localização da imagem no espaço, o que a imagem focaliza e as ações dos seres vivos, conforme mostra o Quadro 27.

QUADRO 27 – Categorias de Ginette Bléry de representação das imagens

CATEGORIAS	REPRESENTAÇÃO DO CONTEÚDO DE IMAGENS	ESPECIFICAÇÃO
QUEM	Objeto enfocado	Identificação do “objeto enfocado”: seres vivos, artefatos, construções, acidentes naturais, etc.
ONDE	Ambiente / Espaço	Localização da imagem no “espaço”: espaço geográfico ou espaço da imagem (exemplo: São Paulo ou interior de danceteria).
QUANDO	Tempo	Localização da imagem no “tempo”: tempo cronológico ou momento da imagem (exemplo: 1996, noite, verão).
COMO	Técnica	Técnica empregada para gerar a fotografia (exemplo: vista aérea, alto contraste etc).
O QUÊ	Ação	Descrição das “atitudes” relacionadas ao “objeto enfocado”, quando este é um ser vivo (exemplo cavalo correndo, criança trajando roupa do século XVIII).

FONTE: Elaborado pela proponente (2019), adaptado de SMIT (1987, p. 108-109; 1996, p. 32).

A reelaboração do Quadro 27 se deu com o intuito de explicitar a categoria COMO, que, segundo Bléry (1976) *apud* Smit (1987; 1996), relaciona-se às técnicas fotográficas utilizadas para gerar a imagem – enquadramento, posição da câmera, composição, entre outras técnicas.

Uma proposta de uso das cinco categorias foi apresentada por Alves e Valerio na elaboração do “Manual para indexação de documentos fotográficos”, publicado em 1998, com orientações para a representação do conteúdo de fotografias do acervo da Biblioteca Nacional brasileira. Nesse Manual, os autores apresentam procedimentos referentes ao ciclo de tratamento dos documentos fotográficos (fotografias dos séculos XIX e XX), uma vez que

A fotografia dificilmente traz alguma informação escrita e, quando traz, nem sempre é absolutamente correta ou descreve o conteúdo geral da imagem. Por isso é necessário pesquisar. Pergunta-se: **Quem fotografou? Quando? Onde? O que e/ou quem foi fotografado?** (ALVES; VALERIO, 1998, p. 8, grifos da proponente).

Segundo os autores, a Biblioteca Nacional trata a fotografia como documento, sendo uma fonte de pesquisa. Portanto, a representação de fotografias deve incluir a descrição dos aspectos da “forma física [descritiva] e analítica [temática]” (ALVES; VALERIO, 1998, p. 8) das fotografias.

Aspectos do modelo de Bléry (1981) estão presentes nos procedimentos desse Manual (ALVES; VALERIO, 1998), e os autores esclarecem que realizam como primeiro procedimento a elaboração de um resumo, com texto sucinto e objetivo sobre o conteúdo das fotografias. Em geral, esse resumo é do tipo descritivo (ou indicativo, descrevendo os pontos principais, sem detalhar aspectos como exemplos, dados qualitativos ou quantitativos) e, no caso de uma fotografia jornalística ou documental, é feita referência ao fato retratado. Desse resumo e do título, retiram-se os elementos e assuntos principais como pontos de acesso para facilitar a recuperação da fotografia. Com isso, os procedimentos abarcam elementos de produção e de conteúdo, conforme mostra o exemplo de indexação e resumo, na Figura 6.

FIGURA 6 – Fotografia do Grand Hotel Nobile – Itália



Pesce, Francesco.

[Grand Hotel Nobile, Nápoles, Itália, 1888] /
Francesco Pesce.

4 fotos : papel albuminado, p&b ; 19 x 25 cm.

Resumo: interior do hotel: salão principal e sala de almoço. Cenário montado no jardim, servindo como estúdio, destacando-se duas câmeras fotográficas, local onde foram fotografados D. Pedro II, D. Tereza Cristina Maria, o rei Humberto I e sua

esposa Margarida de Savóia no dia 19 de abril de 1888.

1. Grand Hotel Nobile (Nápoles, Itália). 2. Hotéis e pensões - Itália - Nápoles. 3. Câmeras fotográficas. 4. Cópia fotográfica albuminada.

A representação das fotografias realizada pela Biblioteca Nacional abrange as categorias QUEM, O QUÊ, QUANDO, ONDE e COMO, especificando os aspectos que devem ser representados em cada uma delas (ver Quadro 28). A categoria QUEM, do ponto de vista da produção, representa três tipos de autoria: autoria de pessoas (fotógrafo e artista), e autoria de entidade (associações, órgãos governamentais, empresas, instituições).

O autor-fotógrafo refere-se à autoria da produção fotográfica, e o autor-artista é o autor da obra retratada. A autoria da fotografia é uma informação importante também para a identificação do período de produção da imagem e do local.

Como o acervo da Biblioteca é composto, em sua maioria, de fotografias do século XIX, a identificação do autor-fotográfico muitas vezes auxilia a determinar o ano e local da imagem, a partir da época de atuação do fotógrafo (ALVES; VALERIO, 1998, p. 8).

Lacerda (1993) defende que a autoria do registro fotográfico é, geralmente, campo a ser definido numa ficha catalográfica. Para ela, o autor da imagem é o seu criador. Desta maneira, o fotógrafo é tido como o pai da fotografia.

O autor entidade está previsto no Anexo 1 do Manual de Alves e Valerio (1998). Lacerda (1993) contribui para a reflexão sobre os tipos de autoria. Segundo ela, o autor entidade pode ser – no âmbito da produção fotográfica – os estúdios ou agências responsáveis pela produção do registro fotográfico (empregam fotógrafos, determinam matérias fotográficas, obtêm os direitos de uso das fotografias). Pode ser ainda – no âmbito de sua acumulação – o titular do arquivo, que acumulou durante a sua vida fragmentos que constituíram espaço de memória, quando doados a instituições arquivísticas. Portanto, o autor-entidade pode ser ocasionalmente um ponto de recuperação do documento fotográfico. Contudo, essa autoria não tira a legitimidade da autoria do fotógrafo; trata-se, na verdade, de uma ampliação do conceito de autor.

A categoria QUEM / O QUÊ, em relação ao conteúdo da fotografia, abrange o que foi fotografado e está retratado na fotografia como pessoas, áreas geográficas, eventos, entidades e instituições, edifícios, obra de arte, entre outros. Segundo a orientação de Alves e Valerio (1998), quando se trata de fotografias de obras de arte, o assunto principal é a obra (pintura, escultura, gravura), mas deve-se fazer uma remissiva secundária ao artista, se for identificado. Se “a obra de arte fotografada for uma reinterpretação artística de outra obra de arte, incluir como assunto o autor do original” (ALVES; VALERIO, 1998, p. 28), conforme a Figura 7.

FIGURA 7 – Exemplo de representação de assunto principal e secundário

<p>Gravura a partir de uma pintura de Rafael. Secundária: O nome do gravador (se for identificado). Assunto: O nome do pintor (Rafael).</p>

FONTE: Alves e Valerio (1998, p. 28).

Como pode ser observado na Figura 7, preserva-se o nome do artista da obra que serviu como inspiração para outras.

A categoria ONDE retrata tanto o local de produção da imagem (palácio, por exemplo) quanto a área geográfica retratada (países, praças, cidades) ou a nacionalidade (exemplo: pintura italiana). A preferência é por indicar pontos geográficos mais amplos, porém, em casos especiais, adota-se a indicação das subdivisões desses pontos.

Quando é necessário subdividir por área geográfica, damos preferência a cidades ou áreas maiores (estados, países, etc.). Se a fotografia focar uma área menor do que uma cidade (ruas, praças, bairros, etc.), indexamos, também, pela área geográfica em questão (ALVES; VALERIO, 1998, p. 19).

A categoria QUANDO apresenta tanto a data da produção da imagem quanto a data do objeto fotografado (século, ano, dia/mês/ano). O momento histórico é também outro ponto de partida importante para a pesquisa sobre o conteúdo da imagem e pode apresentar subdivisões cronológicas:

Um outro exemplo é o da subdivisão cronológica. No caso das fotografias da Coleção D. Thereza Christina Maria, todos os documentos são do século XIX, mas nem sempre trazem o ano exato da imagem. E muitas vezes, mesmo quando apresentam **a data da imagem, esta pode não corresponder à data do objeto fotografado**. Então, no caso dessa coleção, optamos por não usar essa subdivisão. Para recuperação de datas, utilizamos o recurso de busca booleana (próprio do sistema) no qual faz-se necessária a indicação do número do campo (na base de dados) correspondente à data da imagem (ALVES; VALERIO, 1998, p. 16-17, grifo nosso).

Nessa categoria, observa-se que a adoção de uma subdivisão cronológica ou não vai depender das características de uma coleção específica.

Finalmente, a categoria COMO, por analogia à definição de Bléry (1981), abrange as características físicas dos documentos fotográficos (processo de produção, estágio de produção ou versão, equipamento utilizado, formato) e o gênero da imagem (método de projeção ou ponto de vista, propósito do trabalho, ocasião da publicação, métodos de representação ou temas), dispostos nos capítulos 7 e 8, respectivamente, do Manual para Indexação de Documentos Fotográficos de Alves e Valerio (1998). O resumo das categorias, conforme o seu uso na Biblioteca Nacional, está disposto no Quadro 28.

QUADRO 28 – Representação de fotografias na Biblioteca Nacional

CATEGORIAS	REPRESENTAÇÃO DE FOTOGRAFIAS	
	Aspectos de produção	Aspectos de conteúdo
QUEM / O QUÊ	<p>* Autor fotográfico: nome do fotógrafo (pessoa) Exemplo: Francesco Pesce, Marc Ferrez</p> <p>* Autor(es) da(s) obra(s) retratada(s): nome do artista (pessoa) (da obra original e da reinterpretação da obra) Exemplo: Rafael (pintor)</p> <p>* Autor entidade: estúdio ou agência (no âmbito da produção fotográfica) ou titular do arquivo (no âmbito da acumulação).</p>	<p>* O QUE e/ou QUEM foi fotografado: pessoas, áreas geográficas, entidades, eventos, edifícios, obra de arte, acontecimentos históricos etc. Exemplo: Pedro II; Grand Hotel Nobile; Guerra dos Farrapos; Rua da Floresta.</p>
ONDE	<p>* Local da imagem: local de produção da imagem Exemplo: Grand Hotel Nobile (Nápoles, Itália)</p>	<p>* Área geográfica: países, estados, cidades, bairros, ruas, praças do conteúdo retratado. Exemplo: Nápoles, Itália; Rio de Janeiro; Rua da Floresta.</p> <p>* Nacionalidade do assunto Exemplo. pintura italiana (pintura de artistas italianos); Pintura italiana – Espanha (Fotografias de pinturas italianas localizadas na Espanha).</p>
QUANDO	<p>* Data da produção da fotografia: século; ano; mês / ano; dia / mês / ano. Exemplo: dia 19 de abril de 1888; Guerra dos Farrapos, 1835-1845.</p>	<p>* Data do objeto fotografado: século; período; ano; mês / ano; dia / mês / ano.</p>

CATEGORIAS	REPRESENTAÇÃO DE FOTOGRAFIAS	
	Aspectos de produção	Aspectos de conteúdo
COMO	<p>* Características físicas dos documentos fotográficos (processo e formato)**</p> <p>**dupla indexação (física e analítica).</p>	<p>* Características físicas dos documentos fotográficos (processo e formato)*:</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Processo.</i> Exemplo: Cópia fotográfica de gelatina e prata. - <i>Formato.</i> Exemplo: Carte carbinet. - <i>Equipamento utilizado.</i> Exemplo: Estereograma. - <i>Estágio de produção ou versão.</i> Exemplo: Reprodução fotomecânica. <p>* Gênero da fotografia (método de projeção ou ponto de vista, propósito do trabalho, característica da época em que a imagem foi criada, ocasião da publicação, métodos de representação ou temas):</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Método de projeção ou ponto de vista.</i> Exemplo: Vista panorâmica; Vista aérea; retrato; paisagem; paisagem urbana ou rural etc. - <i>Propósito do trabalho.</i> Exemplo: Fotografia publicitária; fotografia jornalística; imagem abstrata; imagem artística. - <i>Características da época em que a imagem foi criada.</i> Exemplo: Trabalho de estudante. - <i>Ocasião da publicação.</i> Exemplo: Cartão de Natal. - <i>Métodos de representação ou temas.</i> Exemplo: Fotografia abstrata; Paisagem; Post-mortem; Retratos.
OUTROS	<p>Grupo (da imagem): Quantidade de fotografias: Designação numérica</p>	
RESUMO		Resumo descritivo (ou indicativo) - texto sucinto e objetivo sobre o conteúdo das fotografias.

FONTE: Elaborado pela proponente (2019), com base em Manual de Alves e Valerio (1998).

Conforme pode ser observado no Quadro 28, a representação das características físicas, devido ao valor histórico das fotografias, é tão relevante quando o conteúdo informativo das imagens. A variedade de processos fotográficos e de formatos está relacionada à tecnologia empregada na produção das fotografias, e esses aspectos são importantes para pesquisadores que se interessam pelas características físicas dos documentos.

2.6.2 Modelo de Panofsky: Método Iconológico

O método iconológico, modelo de representação desenvolvido por Panofsky (1979), foi proposto para a leitura e análise de obras de arte do Renascimento, mas vem sendo aplicado na representação de diversas tipologias de imagens no âmbito da Ciência da Informação (SHATFORD LAYNE, 1986; SMIT, 1996; MANINI, 2002; RODRIGUES, 2007; BENTES PINTO; 2008; ROCHA, 2011).

É importante salientar que Panofsky é conhecido como historiador da arte. No entanto, sua forma de encarar a problemática acabou tornando-o pioneiro no tema, e foi a base de muitos estudos entre os profissionais da informação das três últimas décadas, 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 (OLIVEIRA, 2010, p. 32).

Apesar de ter sua origem no campo da história da arte, o método iconológico tem contribuído para a representação de imagens que são tratadas como documento e, como tal, transportam um conteúdo informacional.

Dois conceitos são importantes para o estudo desse método: iconografia e iconologia. A iconografia, segundo Panofsky (1979, p. 47), “é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma”. O sufixo “grafia” vem do verbo grego *graphéin*, “escrever”; implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. Está voltada à descrição analítica de imagens. A iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens (PANOFSKY, 1979). Dessa maneira, o autor defende que a análise da obra de arte deve ser realizada por meio da descrição de seu conteúdo temático ou significado.

O termo “iconologia”, etimologicamente, reúne as palavras gregas *eikon* (imagem) e “logia” (discurso, pensamento), e, segundo Panofsky (1979), é o estudo dos temas de uma obra de arte, cuja análise é feita pela interpretação dos seus atributos simbólicos, ou seja, de ícones e/ou simbolismo expressos na representação visual. Para o autor, a iconologia possibilita estudar o conteúdo das obras de arte, e, embora distintas, iconografia e iconologia se relacionam e se complementam. A iconografia auxilia no estabelecimento de datas, origens e autenticidade e fornece as bases necessárias para a Iconologia, para a interpretação.

Iconologia é, portanto, um método de interpretação que advém da síntese mais do que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, histórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica – a não ser que lide-se com obras de arte nas quais todo o campo do tema secundário ou convencional tenha sido eliminado e haja uma transição direta dos motivos para o conteúdo, como é o caso da

pintura paisagística europeia, da natureza morta e da pintura de gênero, sem considerar a arte não objetiva (PANOFSKY, 1979).

O autor desenvolve o seu modelo iconológico orientado por três níveis de compreensão da obra de arte, construídos de maneira sobreposta, em três etapas: (1) nível pré-iconográfico ou primário (descritivo); (2) nível iconográfico ou secundário (de identificação); e (3) nível iconológico (de compreensão dos significados intrínsecos), que estão descritos a seguir.

O nível pré-iconográfico ou primário é a categoria mais básica de descrição da imagem e refere-se ao tema natural ou primário, subdividido entre factual e expressivo. Descreve-se de forma genérica o que se vê na imagem (objetos e ações), sem contextualização de sua criação e/ou interpretação. O significado factual é, então, a simples identificação dos objetos e ações. Segundo Panofsky (1979, p. 50), o assunto “expressional” está relacionado ao humor da obra, como “o caráter pesaroso de uma pose ou gesto” ou os sentimentos expressos como amizade, cordialidade, hostilidade. A descrição dos objetos e eventos da imagem pode tomar por base a experiência prática de quem observa a imagem. Exemplo de descrição nesse nível: grupo de treze homens em torno de uma mesa de jantar

O nível iconográfico ou secundário constitui uma análise da imagem e trata da sua mensagem, por meio da ligação entre os motivos (tema primário) e as composições com assuntos e conceitos, sem se preocupar com a forma. Então, com base nos componentes da imagem, determina-se o significado abstrato, simbólico ou mítico. Esse nível depende do anterior, ou seja, da compreensão do tema da imagem e exige mais familiaridade com temas específicos e conceitos de fontes literárias. Exemplo de descrição nesse nível: A Última Ceia.

O nível iconológico refere-se à interpretação sobre a imagem, com vistas a identificar os valores intrínsecos e os significados simbólicos de uma determinada época, e, para isso, depende da compreensão do contexto (histórico, político, social, cultural, religioso) da obra de arte. Essa etapa depende do correto entendimento dos níveis anteriores e requer do indexador conhecimentos específicos. Exemplo de descrição nesse nível: obra de Leonardo da Vinci ou da civilização da Alta Renascença italiana.

Os três níveis de análise propostos por Panofsky (1979) estão apresentados no Quadro 29.

QUADRO 29 – Níveis de análise de Panofsky

NÍVEIS	ABORDAGEM	APLICAÇÃO À ICONOGRAFIA	APLICAÇÃO À FOTOGRAFIA
PRÉ-ICONOGRÁFICO	TEMA Tema natural ou primário (factual e expressivo)	DESCRIÇÃO Possibilita a enumeração dos motivos artísticos do mundo das formas puras, portadoras de significados.	Descrição dos elementos constitutivos da imagem, o REFERENTE da imagem.
ICONOGRÁFICO	MENSAGEM Tema secundário ou convencional (o motivo artístico)	ANÁLISE Faz-se a ligação entre os motivos e as composições com assuntos e conceitos e descrevem-se os assuntos específicos ou conceitos manifestados em imagens, estórias e alegorias.	Reconhecimento do significado atribuível ao referente (ou o MOTIVO fotografado).
ICONOLÓGICO	SIGNIFICADO Valores simbólicos, significados intrínsecos ou conteúdos somente detectáveis e / ou observáveis cultural, social, filosófica ou ideologicamente.	INTERPRETAÇÃO Requer algo mais que a familiaridade com conceitos ou temas específicos transmitidos através de fontes literárias.	INTERPRETAÇÃO da imagem.

FONTE: Torres e Silva (2017, p. 7).

Os níveis de análise do Quadro 29 são, na verdade, partes de um conjunto, pois retratam a imagem como um todo, em todos os seus aspectos. Observa-se que, à medida que se avança nos níveis, aprofunda-se o grau de especificidade acerca do objeto retratado, conforme afirmações do autor:

Devemos, porém, ter em mente que essas categorias nitidamente diferenciadas, que no quadro sinóptico parecem indicar três esferas independentes de significado, na realidade se referem a aspectos de um mesmo fenômeno, ou seja, à obra de arte como um todo. Assim sendo, no trabalho real, os métodos de abordagem que aqui aparecem como três operações de pesquisa irrelacionadas entre si, fundem-se num mesmo processo orgânico e indivisível (PANOFSKY, 1979, p. 64).

O autor determina que ainda que os três níveis de significado estejam expostos de forma linear, um está ligado ao outro de maneira indissociável, uma vez que a cada nível é possível corrigir a subjetividade da análise que porventura foi realizada nos outros níveis, obtendo uma visão compreensiva global dos atributos da imagem. Para essa reparação, Panofsky (1979) sugere três princípios corretivos que validam o método: história do estilo (compreensão das formas expressas), história dos tipos (compreensão das condições históricas dos objetos e ações) e história dos sintomas culturais (compreensão das tendências essenciais expressas por temas e conceitos), aplicados aos níveis pré-iconográfico, iconográfico e iconológico, respectivamente.

Agustín Lacruz (2014), com base nos níveis de Panofsky, propõe três etapas de significação na análise e descrição de imagens: descrição, identificação e interpretação.

Essas etapas correspondem aos níveis pré-iconográfico, iconográfico e iconológico de Panofsky, respectivamente. Para a análise e representação de imagens, Agustín Lacruz (2014) cita as competências necessárias: iconográfica, narrativa, estética, enciclopédica; linguísticas-comunicativas e modal. Os planos de significação e as etapas/competências de análises de Agustín Lacruz (2014) estão descritas no Quadro 30.

QUADRO 30 – Níveis de Panofsky e etapas e planos de Agustín Lacruz

NÍVEIS DE SIGNIFICAÇÃO PANOFSKY	ETAPAS DE ANÁLISE DA IMAGEM AGUSTÍN LACRUZ	PLANOS DE SIGNIFICAÇÃO (SEGUNDO AGUSTÍN LACRUZ, 2010)
O nível pré-iconográfico reconhece figuras e consideram que as competências iconográficas e narrativas têm o mesmo objetivo, ou seja, o de identificar as representações de pessoas e animais e atribuir, ainda que no estágio inicial, uma relação entre esses símbolos.	<p>1 - Competência iconográfica: consiste na observação e identificação de formas visuais simples como animais e pessoas.</p> <p>2 - Competência narrativa: baseado na experiência visual, o leitor consegue estabelecer relações entre as pessoas, animais e o cenário.</p>	1 - Descrição: caracteriza de forma objetiva os seres e objetos representados, incluindo aqui dados físicos como idade, gênero, aparência, expressões e gestos.
O nível iconográfico , com o reconhecimento mais aprofundado de quem ou o que está sendo retratado está em sintonia com a competência estética e enciclopédica, no qual são configurados em um determinado contexto.	<p>3 - Competência estética: o leitor atribui sentido dramático segundo suas próprias experiências simbólicas e estéticas.</p> <p>4 - Competência enciclopédica: baseado na sua experiência cultural e seus próprios conhecimentos, o leitor identifica valores e relações relevantes com outras informações.</p>	2 – Identificação: individualiza os temas representados por meio dessas pessoas, figuras, lugares, eventos e objetos reconhecidos. A identificação é realizada com base nos atributos de cada cena, objeto ou figura.
Nível iconológico: Precisa-se das competências linguístico-comunicativas para expressar as simbologias e a competência modal, assim como a iconologia, para identificar exatamente o espaço e tempo dos objetos apresentados.	<p>5 - Competências linguístico-comunicativas: capacidade do leitor de elaborar preposições linguísticas com quem comunica e expressa o conteúdo da imagem.</p> <p>6 - Competência modal: com sua experiência espaço-temporal o leitor compreende a imagem como uma representação de um espaço e tempo determinado.</p>	3 - Interpretação: trata-se do nível mais profundo de análise. Deve levar em conta a intencionalidade do criador, o ambiente histórico-cultural, a função, o âmbito e a finalidade do trabalho.

FONTE: Elaborado pela proponente (2019), a partir do Agustín Lacruz (2014) e Gatto (2017).

2.6.3 Modelo de Shatford Layne: DE genérico, DE específico e SOBRE

Shatford Layne (1986) apresenta uma base teórica para identificar e classificar assuntos de imagens, pautando-se em “princípios de catalogação e classificação previamente desenvolvidos e conceitos retirados da filosofia da arte, do significado na linguagem e da percepção visual” (SHATFORD LAYNE, 1986, p. 39). A autora justifica essa iniciativa pelo fato de que, apesar de existirem esforços para a construção de tesouros e

esquemas de classificação, contemplados em diversos estudos, são necessárias discussões acerca de princípios para o acesso aos assuntos de imagens, com vistas a orientar o processo de indexação.

Segundo Shatford Layne (1986), tanto o acesso aos assuntos das imagens quanto os princípios norteadores da criação do acesso devem estar relacionados ao propósito ou ao uso das imagens. A autora informa que as imagens podem ser solicitadas por uma ampla variedade de razões e de acordo com um variado público que as utilizam, como pesquisadores de diversas áreas, professores de quase todos os assuntos, estudantes, colecionadores e curadores de vários objetos, historiadores, arquitetos, artistas e fotógrafos, bibliotecários, programas de televisão, designers, entre outros. Ressalta, ainda, que o mesmo usuário pode buscar “diferentes tipos de informações pictóricas em momentos diferentes” (SHATFORD LAYNE, 1986, p. 41), e que uma “mesma imagem também pode conter uma variedade de informações: o prazer e a frustração dos recursos pictóricos é que uma imagem pode significar coisas diferentes para pessoas diferentes” (idem, p. 42), e, acrescenta-se, em momentos e situações diversas.

Para a pesquisadora, o conteúdo de uma imagem é determinado pelo seu significado, oriundo dos elementos presentes nela e da relação estabelecida entre eles.

Para analisar o assunto de uma obra pictórica, é necessário tentar determinar o significado transmitido pelas imagens que essa obra contém e a relação entre esse significado e as palavras usadas para descrevê-lo. Esse “significado” é distinto da informação dada pela descrição física do trabalho pictórico. Ainda não estamos preocupados com o que o item pictórico é ou exemplifica (uma pintura a óleo, um exemplo de devoção), mas com o que isso significa. Nossa preocupação com o significado de uma imagem pode ser comparada à análise de assunto de materiais textuais, onde se está preocupado com o significado transmitido pelas palavras do texto, não com a descrição bibliográfica, nem com a mediana [dados estatísticos / bibliométricos] ou o gênero exemplificado por um trabalho ou item em particular (SHATFORD LAYNE, 1986, p. 42).

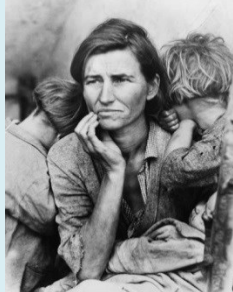

A autora determina que o conteúdo de uma imagem é obtido por meio da interpretação das informações veiculadas pelas intenções do autor e pelas escolhas que ele fez dos elementos retratados na obra.

Para desenvolver um modelo com o propósito de analisar, descrever e classificar os tipos de significados que uma imagem pode ter, Shatford Layne (1986) considerou três teorias: a teoria do significado na arte, a teoria do significado na linguagem e a teoria da classificação facetada.

A teoria do significado na arte utilizada pela autora parte do modelo de Panofsky (1979), que está apresentado na seção 2.6.2. Shatford Layne denomina as três categorias de análise de Panofsky (pré-iconográfico, iconográfico e iconológico) como os três níveis de significado de uma imagem, uma vez que o autor cria uma interdependência entre a obra de arte e o contexto do qual ela se origina. Shatford Layne (1986) propõe, então, as categorias

DE e SOBRE para a análise de imagens e afirma que o seu modelo pode ser aplicado a qualquer tipo de obra pictórica, conforme mostra o Quadro 31.

QUADRO 31 – Categorias DE e SOBRE correlacionadas com dois níveis de Panofsky

PANOFSKY		SHATFORD LAYNE		
NÍVEIS	Conteúdo representado	CATEGORIAS	Exemplo de representação	Exemplos de imagens
NÍVEL PRÉ-ICONOGRÁFICO	Significado factual: descrição genérica de objetos ou eventos.	DE	Mulher e crianças	Mãe Migrante ²⁷ (1936) de Dorothea Lange 
	Significado expressional: descrição do humor ou emoção.	SOBRE	Força, Sofrimento ou determinação	
ICONOGRÁFICO	Significado objetivo: denominação específica de objetos e eventos.	DE	Sra. Siddons	"Sra Siddons como a Musa Trágica" (1789), de Joshua Reynolds  Fonte: http://pt.wahooart.com/@/8XYCNC-Joshua-Reynolds-Sra-Siddons-como-a-Musa-Tr%C3%A1gica
	Significado mítico: identificação de pessoas / seres míticos, de significados simbólicos ou de conceitos abstratos.	SOBRE	Musa trágica	

FONTE: Elaborado pela proponente (2019), a partir de Shatford Layne (1986, p. 43-45).

Observando o Quadro 31, verifica-se que, ao aplicar as categorias DE e SOBRE, individualmente, a cada um dos dois primeiros níveis de Panofsky, a autora considera as especificidades de cada um deles. No nível pré-iconográfico, que define o assunto primário ou natural, para reconhecer o significado factual e expressional, Shatford Layne afirma que o significado factual é relativamente objetivo e descreve o DE (o que é a imagem: objeto ou evento). O significado expressional, por sua vez, é relativamente subjetivo e descreve o SOBRE (humor ou emoção), sendo mais difícil de ser descrito, pois dependerá das necessidades dos usuários (SHATFORD LAYNE, 1986).

²⁷ Disponível em: <https://liceudasletras.com/2014/06/04/analise-do-retrato-mae-migrante/>.

No segundo nível de significado de Panofsky, o iconográfico, que trata do assunto secundário ou convencional (identificação de objetos específicos e de imagens que representam ideias, temas ou conceitos), Shatford Layne afirma que é possível distinguir o DE e o SOBRE, mas não da mesma forma que no nível pré-iconográfico (sentido objetivo e subjetivo). No nível iconográfico, “a diferença é entre significado objetivo e significado mítico, abstrato ou simbólico” (SHATFORD LAYNE, 1986, p. 44). Nesse sentido, o DE representa uma pessoa específica, e o SOBRE, uma pessoa mítica ou um conceito abstrato. Pode, então, ocorrer que “a mesma imagem pode ser iconograficamente De (uma pessoa específica) e iconograficamente Sobre (uma pessoa mítica, um conceito abstrato)” (SHATFORD LAYNE, 1986, p. 44). Da mesma forma que no nível pré-iconográfico, no nível iconográfico o DE pode ser mais facilmente analisado do que o SOBRE, pois, interpretações variadas dos mesmos símbolos podem produzir representações diferentes.

O nível iconológico, que trata da interpretação da imagem, exige maior conhecimento (social, cultural, histórico e artístico) acerca da obra e depende das etapas anteriores. Shatford Layne defende a importância de discussão sobre o nível iconológico, mesmo que ele não seja indexado, porque a interpretação “é baseada na descrição pré-iconográfica precisa e na correta análise iconográfica de uma imagem” (SHATFORD LAYNE, 1986, p. 45). Entende-se, então, que a discussão acerca do nível iconológico seria uma forma de revisão sobre o trabalho feito nas etapas anteriores, confirmando ou não o que foi representado.

A teoria do significado na linguagem, ou teoria referencial, foi empregada por Shatford Layne com o intuito de evitar problemas com o uso de palavras na descrição dos assuntos das imagens, explicitando as diferenças entre significado em imagem e significado em linguagem. De acordo com essa teoria, as palavras têm sentido e referência, mas esses aspectos não são, necessariamente, correspondentes (SHATFORD LAYNE, 1986). Usando um exemplo clássico, a autora esclarece que as palavras “estrela da manhã” e “estrela da tarde” têm sentidos diferentes, mas compartilham o mesmo referente – estrela (SHATFORD LAYNE, 1986, p. 46). Ademais, a palavra “estrela”, com um único sentido, poderia se aplicar a milhões de estrelas individuais e a distintos referentes.

A teoria referencial pode também ser aplicada ao universo das imagens, mas operando de maneira distinta à sua função nos textos verbais.

Quando se olha para uma imagem, o processo é invertido: o sentido de uma imagem não determina o alcance de seus referentes, os referentes determinam o sentido da imagem. Para aplicar a teoria referencial ao universo bidimensional de imagens e seus sujeitos, os referentes neste contexto são definidos como as imagens que aparecem em uma figura, não como os objetos ou ações reais que eles representam (SHATFORD LAYNE, 1986, p. 46).

O significado da imagem é considerado de acordo com os efeitos que são produzidos pelos elementos que compõem essa imagem, independe do seu referente real ou imaginativo da realidade. É possível a uma única imagem (referente) estar associada a diversos sentidos possíveis, e ela poderá ser simultaneamente genérica e específica.

A fotografia de uma ponte, por exemplo, retrata uma ponte especial e específica, mesmo que não represente uma ponte nomeada. Por essa razão, existem esquemas de indexação que operam segundo o princípio de fornecer, simultaneamente, acesso genérico e específico a imagens. Contudo, a decisão de fornecer acesso sob palavras genéricas ou específicas, ou ambas, dependerá do cenário particular e da situação na qual a imagem será utilizada. É a partir disso que Shatford Layne (1986) encontra subsídios para a representação de imagens, conforme exposto no Quadro 32, que exemplifica as equivalências de significado das categorias de Panofsky com as categorias subdivididas, DE genérico e DE específico, e SOBRE.

QUADRO 32 – Equivalências dos níveis de significados de Panofsky e Shatford Layne

SHATFORD LAYNE	PANOFSKY	Exemplo 1	Exemplo 2	Exemplo 3
DE Genérico	= Nível pré-iconográfico (significado factual)	Homem, Mulher e Criança	O levantamento de um chapéu por um homem	Mulher e crianças
DE Específico	= Nível iconográfico, (significado factual)	Sagrada Família	Gesto de saudação	Mãe Migrante de Dorothea Lange
SOBRE	= Nível pré-iconográfico (significado expressivo) + Nível iconográfico (significado expressivo)	Fé, religiosidade, dedicação familiar.	Cortesia, educação.	Força, sofrimento, determinação.

FONTE: Elaborado pela proponente (2019), com base em Shatford Layne (1986).

Pelos exemplos expostos no Quadro 32, percebe-se a correlação entre as categorias de Panofsky e Shatford Layne, com o aspecto factual (nível pré-iconográfico) retratando o significado do DE genérico de Shatford Layne. O nível iconográfico de Panofsky, por sua vez, equivale à categoria DE específico de Shatford Layne, e a categoria SOBRE equivale ao significado expressional dos níveis pré-iconográfico e iconográfico. Shatford Layne (1986) observa ainda que, em certos casos, é passível de discussão a subdivisão da categoria SOBRE em genérico e específico, já que pode se referir a seres míticos ou locais (caráter específico) ou descrever emoções e conceitos abstratos (caráter genérico).

Por sua vez, Shatford Layne (1986) utiliza os princípios da Teoria da Classificação Facetada, desenvolvida por Ranganathan, juntamente com a abordagem criada pela equipe

da Biblioteca Nacional da França (BNF)²⁸, para a classificação dos assuntos das imagens. A teoria de Ranganathan propõe analisar um universo de assuntos (documento; imagem) de acordo com cinco categorias: (1) Personalidade, (2) Matéria, (3) Energia, (4) Espaço e (5) Tempo. E a abordagem da BNF propõe uma análise a partir de oito categorias ou subdivisões: (1) Seres Antropomórficos, (2) Criaturas Zoomórficas, (3) Objetos Vegetais, (4) Objetos Minerais, (5) Objetos Manufaturados, (6) Tema das ações, (7) Lugar e (8) Tempo.

Shatford Layne (1986) estabeleceu uma correspondência entre as distintas categorias e as respostas para as seguintes perguntas sobre o conteúdo das imagens: QUEM? O QUÊ? QUANDO? E ONDE? com os aspectos DE (no sentido específico), DE (no sentido genérico) e SOBRE, do seu próprio modelo. Segundo a autora, a intenção não é criar um esquema facetado para imagens, mas, sim, aprofundar a compreensão sobre a análise de assunto em fotografias, ao “identificar e classificar os tipos de assuntos que uma imagem pode ter” (SHATFORD LAYNE, 1986, p. 48), conforme mostra o Quadro 33.

QUADRO 33 – Classificação facetada dos assuntos de imagens

CLASSIFICAÇÃO FACETADA DOS ASSUNTOS DE IMAGENS						
RANGANATHAN	BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE PARIS	CATEGORIAS	DE específico	DE genérico	SOBRE	Assuntos não-facetados-específicos
Personalidade e Matéria	Seres Antropomórficos Seres Zoomórficos Objetos Vegetais Objetos Minerais Objetos Manufaturados	QUEM? Animado e inanimado Concreto Objetos e seres	Nomeiam, de forma individual, pessoas, animais, coisas.	Tipos de pessoas, animais, coisas	Seres míticos (genérico/específicos) Abstrações manifestadas ou simbolizadas por objetos ou seres	
Energia	Temas das Ações	O QUÊ? O que estão os objetos e seres fazendo? (ações, eventos, emoções)	Nomeiam, de forma individual, os eventos.	Ações e condições	Emoções Abstrações manifestadas por ações e eventos	
Espaço	Lugar	ONDE? Local e lugar geográfico, cosmográfico e arquitetônico	Nomeiam, de forma individual, localizações geográficas.	Tipo de lugar geográfico ou arquitetônico	Lugares simbolizados (genérico/específico) Abstrações manifestadas pelo local	

²⁸ Passou a receber essa denominação em 1994; antes, denominava-se Biblioteca Nacional de Paris

CLASSIFICAÇÃO FACETADA DOS ASSUNTOS DE IMAGENS						
RANGANATHAN	BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE PARIS	CATEGORIAS	DE específico	DE genérico	SOBRE	Assunto
Tempo	Tempo	QUANDO? Tempo: linear ou cíclico	Tempo linear: datas ou períodos	Tempo cíclico: estações, hora do dia	Emoções ou abstrações simbolizadas ou manifestadas pelo tempo	

FONTE: Shatford Layne (1986, p. 49).

Observando o Quadro 33, percebem-se as correspondências entre o modelo da autora, as perguntas básicas sobre o assunto (QUEM? O QUÊ? QUANDO? E ONDE?), as categorias propostas por Ranganathan e as classes básicas da Biblioteca Nacional da França. Em relação às categorias de Ranganathan, as categorias Personalidade e Matéria equivalem à pergunta “Quem?”; a categoria Energia corresponde à pergunta “O quê?”; a categoria Espaço corresponde à pergunta “Onde?”; e a categoria Tempo corresponde à pergunta “Quando?”. No que se refere às classes básicas da Biblioteca Nacional da França, as cinco classes iniciais (seres antropomórficos, criaturas zoomórficas, objetos vegetais, minerais e manufaturados) correspondem à pergunta “Quem?”; a classe Temas de ação corresponde à pergunta “O quê?”; a classe Local corresponde à pergunta “Onde?”; e a classe Tempo corresponde à pergunta “Quando?”.

Para possibilitar entendimento melhor acerca do assunto expresso nas fotografias, Shatford Layne (1986) acrescentou ao seu modelo as quatro perguntas (QUEM? O QUÊ? QUANDO? E ONDE?), que auxiliam na identificação do assunto, subdividindo as suas categorias DE genérico, DE específico e SOBRE, denominado pela autora de “classificação dos temas de imagens” (SHATFORD LAYNE, 1986, p. 54), conforme Quadro 34.

QUADRO 34 – Modelo de Classificação facetada proposto por Shatford Layne (1986)

PERGUNTAS & CATEGORIAS	DE		SOBRE
	Genérico	Específico	
Quem			
O Que			
Onde			
Quando			

FONTE: Reelaborado pela proponente (2019), com base em Shatford Layne (1986) e Manini (2002, p. 107).

Observando o Quadro 34, é possível perceber uma síntese da subdivisão (classificação) de cada pergunta – QUEM, O QUÊ, ONDE, QUANDO –, agora consideradas

como categorias de análise, nos aspectos DE (genérico e específico) e SOBRE, para se chegar ao assunto retratado na imagem.

A primeira categoria **QUEM** retrata os seres/objetos que estão na imagem, que é subdividida pela categoria DE, nos aspectos genérico e específico, referindo-se a algo ou alguém. Um exemplo dessa representação é demonstrado pela autora por meio da pintura de Joshua Reynolds, óleo sobre tela, feita em 1789, que retratou uma atriz do século XVIII, a Sra. Siddons, como a maior atriz trágica de seu tempo, ao representá-la como a encarnação do Melpomene, a musa grega da tragédia. Nesse caso, de acordo com a autora, o DE genérico poderia ser “mulher ou atriz”, o DE específico, “Sra. Siddons”, e o SOBRE (mítico) poderia ser “Melpomene; musa”, dependendo da natureza e do uso da coleção.

Utilizando o mesmo exemplo, Shatford Layne (1986) alerta para a distinção nos casos de análise do assunto da reprodução ou da fotografia da obra da Sra. Siddons, quando o conteúdo mostra uma imagem da Sra. Siddons, sem, entanto, tratar-se da imagem pintada por Reynolds. Com essa sutil diferença, a autora afirma que o DE genérico poderia ser “pintura a óleo”, o DE específico, o “quadro da Sra. Siddons pintado por Reynolds”, e o SOBRE poderia ser “arte acadêmica”. Novamente, a autora chama a atenção para o fato de que, embora a forma da obra pictórica tenha sido retirada da discussão inicial sobre a análise de assunto acerca dos significados de uma imagem, “pode-se perceber que as palavras (pintura a óleo, arte acadêmica) descrevendo o que uma obra original é ou exemplifica formam parte da análise do assunto da reprodução de tal obra” (SHATFORD LAYNE, 1986, p. 50).

Considerando os casos de reproduções, Shatford Layne (1986, p. 51) apresenta o conceito de “trabalho representado”, que consiste em um trabalho (arte ou arquitetura) – representado em outro trabalho (reprodução ou fotografia). Para a autora, a reprodução ou a fotografia do objeto é uma projeção do próprio objeto. Segundo Shatford Layne (1986, p. 51), o “Trabalho Representado é um tipo particular de assunto que uma imagem pode ter, mas que um texto não pode. Uma imagem é De um objeto tangível, de uma maneira que um texto, composto de palavras, nunca pode ser”. Enquanto o texto substitui o objeto por convenção, a imagem o substitui por projeção. Contudo, a projeção não pode ser confundida com o objeto original. Não se pode, portanto, “representar a reprodução como se fosse a própria obra reproduzida” (SHATFORD LAYNE, 1986, p. 50). Como exemplo dessa distinção, a autoria da fotografia, em geral, difere da autoria da obra fotografada. A autora defende que os mesmos princípios serão usados para descrever a obra original ou a representação da obra, mas que a escolha em fornecer acesso à obra representada ou fornecer acesso somente à sua representação deve ser feita considerando a imagem analisada e a coleção à qual ela pertence (SHATFORD LAYNE, 1986).

A segunda categoria, **O QUÊ**, é constituída por assuntos que retratam eventos, ações, condições e emoções. Da mesma forma que a primeira categoria, poderá ser subdividida em DE questões, genérica e específica, e SOBRE questões. Extrapolando o exemplo empregado pela autora sobre um jogo de 1980 (SHATFORD LAYNE, 1986), para o jogo ocorrido na Copa do Mundo de 2014, quando a seleção brasileira perdeu a semifinal contra a Alemanha, em casa, por 7 a 1, o DE genérico (ação) poderia ser “jogo de futebol”, o DE específico (evento) poderia ser “Jogo Brasil x Alemanha na Copa de 2014”, e o SOBRE (manifestação de uma abstração) poderia ser “derrota, tristeza, competição, rivalidade”. Por ser comparável à categoria Energia de Ranganathan, entra um aspecto que poderia ser correlacionado com o COMO, que não é especificamente trabalhado pela autora, mas que pode se ligar ao que possibilita determinar a condição ou estado do ser.

A terceira categoria, **ONDE**, retrata o espaço, que inclui toda forma de lugares e locais no mundo. O DE genérico refere-se a tipos de lugares e locais geográficos, cosmográficos ou arquitetônicos (ex.: paisagem, paisagem urbana, interior, planeta, selva, por exemplo.), e o DE específico retrata qualquer localização individual (Brasil, Belo Horizonte, Marte). Já a subdivisão SOBRE vai responder às questões sobre “O local da figura simboliza um lugar diferente ou mítico?” (Belém, Monte Olimpo). ‘O local representa uma manifestação de um pensamento abstrato?’ (Paraíso)” (SHATFORD LAYNE, 1986, p. 53). Com isso, a autora afirma que é possível representar tanto a necessidade de um usuário que quer representações simbólicas (Sobre) quanto a de um usuário interessado em imagens de algum lugar (DE específico).

A quarta e última categoria, **QUANDO**, retrata o tempo – linear, cíclico e recorrente. Nessa categoria, a relação entre os aspectos genéricos e específicos não são similares às anteriores, pois cada aspecto retrata um tipo de tempo. Para Shatford Layne (1986, p. 53), o aspecto do DE genérico retrata o tempo cíclico, “tempo recorrente (primavera, noite)”, e o aspecto do DE específico retrata o tempo linear, com “datas e períodos específicos (junho de 1885; renascimento)”. A subdivisão SOBRE, por sua vez, é raramente utilizada e responde à pergunta “O elemento tempo representado na imagem é uma manifestação de uma ideia abstrata? Um símbolo?” (SHATFORD LAYNE, 1986, p. 54), que retrata ideias abstratas, conceitos, personificações (Father Time) e símbolos (Primavera, de Botticelli) relacionados ao tempo, que não estão, necessariamente, ligados sobre noite, dia, inverno ou verão. Logo, uma fotografia da primavera poderia ser tanto sobre a esperança, a fertilidade ou a juventude.

Finalizando a explicação sobre o seu modelo, Shatford Layne (1986, p. 54) apresenta o conceito de “aboutness”, que não constitui uma categoria em especial por não corresponder a apenas uma delas, mas que é formada pela representação, por meio da síntese de duas ou mais categorias. A autora apresenta o exemplo da fotografia “Migrant

Mother”, de Dorothea Lange, que poderia ser descrita como uma cena retratando a “pobreza”, conforme mostra a Figura 8.

FIGURA 8 – Mãe Migrante (1936), de Dorothea Lange²⁹



FONTE: Site do Liceu da Letras (2018).

Analisando a Figura 8, o “*aboutness*”, pobreza, pôde ser determinado com base na observação dos seres, das condições e das ações apresentadas na imagem, assim como da contextualização da foto, feita na Califórnia de 1936, durante a Grande Depressão, que foi muito difícil para os fazendeiros. Percebe-se que a autora sugere que sejam observados os dados objetivos da imagem (seres, origem, ações) para que seja mais fácil determinar o seu conteúdo (o Sobre), minimizando a subjetividade da análise.

Segundo a autora, “a decisão de que esse quadro é Sobre a pobreza [pode ser influenciada] pelo conhecimento do tempo (1936) e do lugar (Califórnia) da imagem” (SHATFORD LAYNE, 1986, p. 54). Apesar de a pobreza ser uma condição da categoria O QUÊ, ainda que não possuindo um DE em particular, o “*aboutness*”, pobreza, foi formado por uma combinação do DE genérico e específico de várias categorias.

A autora também destaca que as categorias são necessárias para representar as informações mais relevantes, embora nem todas elas sejam, necessariamente, descritas, e que as “categorias existem para que as perguntas sejam feitas de forma a evitar possíveis esquecimentos ou omissões” (SHATFORD LAYNE, 1986, p. 48).

²⁹ Fonte: <https://liceudasletras.com/2014/06/04/analise-do-retrato-mae-migrante/>

2.6.4 Modelos de Expressão Fotográfica e Dimensão Expressiva

Neste modelo destacam-se as contribuições das autoras Smit (1996) e Manini (2002), que determinam que a representação de documentos iconográficos deve incluir o conteúdo informacional e a forma da fotografia, determinada pelas técnicas utilizadas no momento da captura da imagem. Essas técnicas são denominadas pelas autoras, respectivamente, de Expressão Fotográfica e de Dimensão Expressiva. As duas contribuições estão descritas a seguir.

2.6.4.1 Concepção de Smit (1996)

Para construir a sua concepção, Smit (1996) se orienta pela abordagem da Documentação para verificar os elementos que devem ser considerados na representação da fotografia. A autora inicia a sua reflexão afirmando que “a utilização da imagem fotográfica (e da imagem em geral) não se baliza unicamente por seu conteúdo informacional, mas também por sua expressão fotográfica” (SMIT, 1996, p. 29). Nesse sentido, a representação da fotografia para fins documentários é tripartida, conforme demonstra o Quadro 35.

QUADRO 35 – Aspectos para a representação de fotografias

ASPECTOS PARA REPRESENTAÇÃO	ESPECIFICAÇÃO
Suporte	Objeto fotográfico, em geral, referindo-se a elementos descritivos da fotografia.
Conteúdo informacional	Aquilo que a imagem mostra.
Expressão fotográfica	A forma adotada para expressar o que se quer transmitir pela imagem.

FONTE: Adaptado pela proponente (2019), a partir de Lacerda (1993, p. 47 *apud* SMIT, 1996, p. 34).

Para Smit (1996), um modelo ideal pressupõe que a representação de uma fotografia prescinde da compreensão da própria fotografia, dos elementos essenciais daquilo que é retratado (referente), das razões que culminaram em sua produção, assim como para qual propósito ela será utilizada. Nessa perspectiva, portanto,

o conteúdo informacional da imagem (o que esta mostra) deve ser analisado justapondo-se essa imagem a outra categoria de variáveis, a saber: os dados oriundos da geração da imagem fotográfica, tais como angulação, enquadramento, tempo de exposição, presença / ausência de cor, luminosidade etc. Esses dados, agrupados na categoria "expressão fotográfica", são frequentemente associados à noção de "forma", tornando muito tênue a distinção entre "forma" e "conteúdo" da imagem (SMIT, 1996, p. 34).

Percebe-se que a autora defende a necessidade de procedimentos específicos para a representação (descrição) de imagens fotográficas. Admitindo essa necessidade, Smit (1996) afirma que os procedimentos empregados na elaboração de resumo e indexação de documentos textuais não podem ser automaticamente aplicados ao documento fotográfico, já que estes têm estatuto distinto dos textos.

Smit (1996) busca em Dubois (1998) o conceito de fotografia-índice, que traz dois elementos importantes que devem ser considerados na representação da fotografia. No primeiro elemento, preserva-se a característica polissêmica da fotografia, pois uma mesma fotografia pode ser utilizada para diferentes fins, minimizando a sua identificação com um símbolo (sentido limitado de interpretação). No segundo elemento, afasta-se a interpretação da fotografia como ícone (que reproduz o real de forma idêntica) e passa-se a considerá-la um documento (que representa algo), que retrata o referente, sem que seja uma representação idêntica do real, uma vez que para retratar o referente houve interferência na realidade como, por exemplo, a segmentação do todo, o enquadramento e a iluminação do referente (objeto). Para Smit (1996, p. 30), “do ponto de vista documentário, deve-se tratar este documento integrando-se os dois componentes da imagem fotográfica, ou seja, o próprio documento e o objeto enfocado (o referente)”, que é o seu conteúdo informacional – o que ela mostra.

Para estabelecer os níveis de análise da fotografia, Smit (1996) busca os aportes de dois autores, Panofsky (1979) e de Shatford Layne (1986). Do primeiro, Panofsky, a autora utiliza os conceitos dos três níveis de análise: (a) pré-iconográfico: descreve os objetos e ações, factuais e expressivos; (b) iconográfico: determina o assunto simbólico do referente (objeto); e (c) iconológico: interpreta o sentido intrínseco da fotografia. Segundo Smit (1996), para a atividade documentária, interessam os dois primeiros níveis, pois o nível iconológico está mais ligado à elaboração de teorias e mais relacionado com outras áreas do conhecimento, tais como Crítica da Arte e Antropologia. De Shatford Layne (1986), Smit (1996) emprega o uso das categorias QUEM, O QUÊ, ONDE e QUANDO, subdivididas nos três níveis de análise: (a) DE genérico, que introduz a ideia do nível pré-iconográfico de Panofsky; (b) DE específico, que se alinha ao nível iconográfico de Panofsky; e (c) SOBRE, que se refere ao significado expressivo (é sobre o quê?) e ao significado factual (é de quê?) da fotografia.

Smit (1996, p. 32) chama a atenção para a indicação do nível SOBRE, que se alinha ao conceito de *aboutness*, que minimiza a característica polissêmica da fotografia, mas que deve ser realizada de forma cuidadosa, já que pode representar “informação necessária ou totalmente inútil”. Para evitar esse problema, a autora propõe que se considerem dois elementos: o que descrever e como selecionar informações.

Para determinar o que descrever, Smit (1996) busca respaldo nas categorias QUEM, ONDE, QUANDO E O QUÊ, já discutidos no subcapítulo 2.6.1 (ver Quadro 27), que são também parâmetros para a análise de textos. Uma interpretação dessas categorias também foi empregada por Shatford Layne (1986), distinguindo elementos de interpretação individuais para o DE genérico, o DE específico e o SOBRE, conforme descrito no subcapítulo 2.6.3.

Para determinar o segundo elemento, sobre como selecionar informações, Smit (1996) afirma que isso deve ser definido considerando-se a política de indexação empregada no sistema e o perfil do usuário. O processo vai envolver questões referentes à quantidade de descritores necessária para representar adequadamente uma fotografia e a capacidade do sistema disponível como questões sobre o que priorizar na representação. Para a autora, essas são questões operacionais que sempre são retratadas de forma bastante vaga na literatura, inclusive no campo de estudos da Análise Documentária de textos. Segundo a autora, é “necessário, portanto, propor critérios de seleção que, de fato, possam se configurar como regras que norteiem a aplicação das categorias QUEM, ONDE, QUANDO e O QUÊ, em função do DE genérico e/ou DE específico e, caso pertinente, do SOBRE” (SMIT, 1996, p. 34).

Para a representação da Expressão Fotográfica, Smit (1996) propõe um conjunto de categorias e variáveis que está sistematizado no Quadro 36.

QUADRO 36 – Categorias e variáveis propostas por Smit para a expressão fotográfica

CATEGORIA	VARIÁVEIS
Imagem	- “retrato”, “paisagem” - fotomontagem - efeitos especiais (estroboscopia, alto-contraste, etc.)
Ótica	- utilização de objetivas (<i>fisheye</i> , grande- angular, teleobjetiva, etc.) - utilização de filtros (infravermelho, ultravioleta, etc.)
Tempo de exposição	- instantâneo, pose, longa exposição
Luminosidade	- luz diurna, noturna, contraluz
Enquadramento e posição de câmera	- enquadramento do objeto fotografado (vista parcial, geral etc.) - enquadramento de seres vivos (plano geral, médio, americano, <i>close</i> , detalhe etc.) - posição da câmara (câmara alta, câmara baixa, vista aérea, submarina, subterrânea, de microscópio eletrônico, etc.), entre outros.

FONTE: Smit (1997, *apud* MANINI, 2002, p. 93).

Com base no exposto no Quadro 36, Smit (1996) elabora a sua concepção de análise da fotografia, conforme o Quadro 37.

QUADRO 37 – Grade de representação de fotografias segundo a proposta de Smit (1996)

CONTEÚDO		FORMA
CONTEÚDO INFORMACIONAL		EXPRESSÃO FOTOGRÁFICA
CATEGORIAS	DE	
	Genérico	Específico
Quem		
Onde		
Quando		
Como/O que		
SHATFORD		
SMIT		

FONTE: Adaptado pela proponente (2019), com base em Smit (1996) e Manini (2002).

Como se percebe no Quadro 37, Smit (1996) propõe uma nova grade de análise da fotografia que incorpora três elementos de representação: o suporte, o conteúdo informacional e a expressão fotográfica. Nesta análise, os documentos fotográficos serão submetidos primeiramente à análise por meio do cruzamento das categorias QUEM, ONDE, QUANDO, COMO / O QUÊ com os níveis de descrição de Shatford Layne (DE genérico, DE específico), e, posteriormente, serão submetidos à categoria da Expressão Fotográfica, proposta específica da autora. Observa-se que o nível SOBRE não está incluído no modelo, uma vez que para Smit (1996) esse nível somente será representado quando pertinente para o usuário, visando com isso evitar representações desnecessárias.

Por fim, para a autora, somente a construção de critérios de seleção consistentes e sistematizados é que poderá garantir a qualidade e a eficácia da representação da fotografia, para que a representação cumpra o objetivo a que se propõe.

2.6.4.2 Concepção de Manini (2002)

Miriam Paula Manini, em sua tese de doutorado defendida em 2002, sob a orientação de Smit, ratifica que a representação de imagens fotográficas deve considerar tanto o conteúdo informacional (o que ela mostra) quanto a forma como esse conteúdo é expresso. Em seu trabalho, o que Smit (1996) denominou de “expressão fotográfica”, significando a “forma adotada para expressar o que se quer transmitir pela imagem” (SMIT, 1996, p. 34), Manini (2002) denomina “dimensão expressiva”, definindo-a como:

A Dimensão Expressiva de uma fotografia é algo ligado à forma da imagem – que se encontra em justaposição ao seu conteúdo informacional. Os métodos tradicionais de indexação de imagens preocupam-se com a

recuperação baseada no conteúdo. Há a necessidade, entretanto, de se considerar também a recuperação da informação visual baseada na forma (MANINI, 2002, p. 90).

O elemento da Dimensão Expressiva se refere aos dados técnicos utilizados para expressar o conteúdo informacional da fotografia, que se “manifesta pela forma como a imagem se apresenta (revelada pela técnica)” (MANINI, 2002, p. 49). Manini (2002) reelabora as categorias e variáveis de Smit (1996), já expostas no Quadro 36 da subseção 2.6.4.1, conforme apresentado no Quadro 38.

QUADRO 38 – Recursos técnicos e variáveis de Manini (2002) para a Dimensão Expressiva

RECURSOS TÉCNICOS	VARIÁVEIS
Efeitos especiais	fotomontagem; estroboscopia; alto-contraste; trucagens; esfumação etc.
Ótica	- utilização de objetivas (<i>fisheye</i> , lente normal, grande-angular, teleobjetiva etc.) - Utilização de filtros (infravermelho, ultravioleta etc.) - etc.
Tempo de exposição	Instantâneo, pose, longa exposição etc.
Luminosidade	luz diurna, luz noturna, contraluz, luz artificial, etc.
Enquadramento	- enquadramento do objeto fotografado (vista parcial, vista geral etc.) - enquadramento de seres vivos (plano geral, médio, americano, close, detalhe) - etc.
Posição da câmera	câmara alta, câmara baixa, vista aérea vista submarina vista subterrânea microfotografia eletrônica, distância focal (fotógrafo/objeto) etc.
Composição	retrato, paisagem, natureza morta etc.
Profundidade de campo	- com profundidade: todos os campos fotográficos nítidos (diafragma mais fechado) - sem profundidade: o campo de fundo sem nitidez (diafragma mais aberto).

FONTE: Manini (2002, p. 94-95).

Manini (2002) destaca que o conteúdo do Quadro 38 não se propõe a ser exaustivo e completo. Deve-se, portanto, atentar para o fato de que as transformações tecnológicas trazem sempre um novo elemento, que deve ser considerado no momento da representação da Dimensão Expressiva da fotografia.

Sobre a representação de documentos iconográficos, Manini (2002) afirma que ela constitui uma transposição da linguagem visual para a linguagem verbal, pois

A Análise Documentária de qualquer tipo de documento é uma releitura do mesmo mediada pela Linguagem Documentária: trata-se de uma

transposição de estruturas. Ocorre uma operação de reescrita do documento motivada por transferências de significado. Na leitura podem ser apontados elementos para representar o documento que estavam evidenciados anteriormente de forma imagética (MANINI, 2002, p. 24)

A autora busca na Documentação e na Ciência da Informação as bases teóricas para a sua proposta, que reformula o modelo inicial de Smit (1996), acrescentando o nível SOBRE de representação de Shatford Layne (1986), conforme mostra o Quadro 39.

QUADRO 39 – Grade de representação de imagens segundo Manini (2002)

CONTEÚDO			FORMA
CONTEÚDO INFORMACIONAL			DIMENSÃO EXPRESSIVA
CATEGORIAS	DE		
	Genérico	Específico	
Quem/O que			
Onde			
Quando			
Como			
SHATFORD			
MANINI			

FONTE: Adaptado pela proponente (2019), com base em Manini (2002, p. 108).

Como se pode observar no Quadro 39, Manini (2002) apresenta uma nova grade de análise que alterou a denominação Expressão Fotográfica para Dimensão Expressiva, acrescentou a coluna de SOBRE, de Shatford Layne (1986), e reformulou a primeira e a última linha da coluna de categorias QUEM e COMO, respectivamente, juntando a categoria O QUÊ, antes ligado à categoria COMO, à categoria QUEM. Segundo essa autora, “a pergunta O QUÊ está mais relacionada a um sujeito (ou substantivo); já o COMO dá uma noção de ação (expressa por verbos)” (MANINI, 2002, p. 106, nota de rodapé 62).

Nessa grade de análise documentária, os documentos iconográficos do tipo fotografia serão submetidos primeiramente à análise com base nas categorias QUEM / O QUÊ, ONDE, QUANDO e COMO. Em seguida, serão submetidos ao modelo de Smit (1996), que recupera a proposta de Shatford Layne (1986), que subdivide essas categorias nos aspectos DE genérico, DE específico e SOBRE. E, por fim, será submetido à categoria da Dimensão Expressiva, apresentando-se os dados sobre os recursos técnicos e variáveis (Quadro 38) que não podem ser obtidos por meio das perguntas anteriores.

Manini (2002) defende que a forma de produção da imagem interfere na sua recepção. Portanto, a importância da Dimensão Expressiva está no auxílio que ela fornece

ao usuário no momento da escolha de uma ou mais fotografias, após a recuperação de várias. A Dimensão Expressiva funciona, então, como uma espécie de filtro que pode ser considerada informação adicional ao conteúdo da imagem.

A autora esclarece que aplicou o modelo em diferentes tipos de fotografias e que a diferença mais significativa observada foi conjuntural, devido à origem dessas fotografias, revelando que o mais importante “é a análise que se aplica às imagens” (MANINI, 2002, p. 114). Ressalta-se que a recuperação da informação iconográfica constitui o objetivo final da proposta de Manini (2002), que pode ser aplicada a acervos fotográficos nos mais variados contextos – museus, arquivos, centros de documentação, bibliotecas, agências e bancos de imagem –, pois fotografias de qualquer acervo demandam tratamento e representação.

3 METODOLOGIA

Este capítulo apresenta a metodologia da pesquisa, a sua caracterização (3.1), o universo (3.2), o método e os procedimentos aplicados (subcapítulo 3.3).

3.1 CARACTERIZAÇÃO DA PESQUISA

Considerando as classificações de uma pesquisa científica, segundo Gil (2008), este estudo pode ser caracterizado da seguinte maneira:

(1) Quanto ao objetivo geral (nível da pesquisa): consiste em pesquisa de natureza exploratória porque se recorreu à pesquisa bibliográfica sobre as metodologias de representação de fotografias de esculturas sacras. Consideraram-se os atributos das fotografias, das esculturas sacras e dos santos representados nas esculturas, componente do patrimônio histórico / cultural, contemplando aspectos de seus atributos intrínsecos e extrínsecos. É também uma pesquisa descritiva por identificar e descrever as principais metodologias existentes para representação de documentos iconográficos que se aplicam ao objeto da pesquisa.

(2) Quanto à abordagem do problema: trata-se de uma pesquisa qualitativa, pois descreve as metodologias de representação de fotografias, estabelecendo correlação entre elas, a partir da organização dos dados coletados, tendo em vista a representação descritiva e temática das informações, compreendidas na organização da informação e do conhecimento.

(3) Quanto ao propósito: consiste em uma pesquisa aplicada, pois propõe um modelo para a representação de fotografias de esculturas sacras, considerando as especificidades do documento fotográfico e do referente (esculturas sacras).

(4) Quanto ao procedimento técnico: a pesquisa é caracterizada como bibliográfica, uma vez que se orientou pela análise de material recuperado na literatura com contribuições de diferentes autores.

3.2 O UNIVERSO DA PESQUISA

Neste subcapítulo, determina-se o universo desta pesquisa, com o objeto de estudo, o *corpus* de análise, o recorte e a amostra de aplicação, com base na proposta de Cordeiro (2018) para os estudos de imagens. A autora afirma que todas as investigações com imagens devem observar as seguintes dimensões: a) a especialidade da Ciência da Informação envolvida e as áreas de interface ou campo operacional eleito; b) a natureza do *corpus* de análise; c) os cenários sociais, culturais, econômicos, entre outros, relacionados em ambientes informacionais físicos ou digitais; d) o estado da arte da literatura.

Em relação à primeira dimensão – a **especialidade da Ciência da Informação** e as áreas de interface – destaca-se que o objeto deste estudo é a representação de fotografias de esculturas de arte sacra, pertencente ao campo de especialidade da Representação e Organização da Informação, fazendo interface com as áreas da História e das Artes.

Na segunda dimensão, da **natureza do corpus de análise**, nesta pesquisa, trata-se do gênero documental iconográfico, do tipo fotografia, fazendo um recorte nas fotografias de esculturas de arte sacras. A metodologia proposta foi aplicada em uma amostra composta de quatro fotografias, de mesma natureza (fotografia documental que retrata esculturas sacras), selecionadas de dois acervos diferentes – duas fotografias por acervo. A seleção do conjunto de fotografias dos acervos teve por base, prioritariamente, a natureza da fotografia (contexto de produção ou pesquisa em arte) e a concessão de direitos autorais de uso. Para a análise, considerou-se a fotografia, como também o objeto nela retratado (a escultura).

Para a terceira dimensão, sobre os **cenários sociais, culturais, econômicos**, entre outros, destaca-se que se trata de dois acervos distintos que possuem registros fotográficos de esculturas de arte sacra, que dialogam com as áreas de Arte, Cultura e História: acervo fotográfico de artista e acervo fotográfico de especialista em História da Arte. Os acervos estão centrados no registro da produção para documentação e divulgação (no caso de acervo de artista); e na memória, pesquisa e divulgação (no caso de acervo de especialistas).

Na quarta e última dimensão, referente ao **estado da arte** da literatura, nesta pesquisa realizou-se um levantamento bibliográfico, na literatura científica, nacional e internacional, relacionado à representação de documentos iconográficos, em especial de fotografias, componente do Patrimônio Histórico e Cultural, buscando insumos metodológicos que contemplassem os aspectos de atributos intrínsecos e extrínsecos dos registros fotográficos de esculturas de arte sacras.

3.3 MÉTODO E PROCEDIMENTOS APLICADOS

Este subcapítulo descreve o método da Análise de Conteúdo, adotado nesta pesquisa, que é definido por Bardin (1977) como

[...] um **conjunto de técnicas de análise** das comunicações visando obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de **descrição do conteúdo** das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens (BARDIN, 1977, p. 42, grifo nosso).

Considerando essa concepção do método como um conjunto de técnicas de análise, ela é adotada com uma abordagem qualitativa, sem a aplicação de indicadores quantitativos –, composta por três etapas: (1) pré-análise; (2) exploração do material; e (3) tratamento dos resultados, inferência e interpretação, conforme detalhado a seguir.

(1) Etapa de Pré-análise: etapa de organização dos dados, com a exploração da literatura, nacional e internacional, sobre as temáticas envolvidas nesta pesquisa, para: (a) mapeamento e levantamento de metodologias para a representação (descritiva e temática) de documentos iconográficos, com foco em fotografias; (b) análise de elementos do contexto religioso católico expresso nas fotografias de arte sacra, em especial, sobre as fotografias de esculturas de arte sacra; e (c) análise e compreensão das especificidades dos atributos que devem ser considerados na representação de fotografias de esculturas de arte sacras.

A pesquisa exploração da literatura foi realizada em quatro bases de dados, a saber: Base de Dados de Periódicos em Ciência da Informação (BRAPCI), Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (BDTD/IBICT), Google Acadêmico e Base PERI³⁰, no período de 2007 a junho de 2018. Considerando que as pesquisas na área de representação da informação imagética são crescentes, definiu-se um recorte temporal abrangente (2007-2018/1), a fim de verificar as metodologias existentes e consolidadas. Para a escolha das bases de dados, considerou-se como critérios a abrangência geral de buscas (Google Acadêmico) e a especificidade da área da Ciência da Informação com suas publicações (BRAPCI, BDTD/IBICT e PERI).

O Google Acadêmico disponibiliza produções da literatura acadêmica, incluindo artigos científicos, dissertações e teses, livros, resumos e outras produções, (<https://scholar.google.com.br/>). A Base de Dados BRAPCI é um acervo de Publicações Brasileiras em Ciência da Informação (Arquivologia e Biblioteconomia) de 57 periódicos nacionais impressos e eletrônicos da área de CI (<http://www.brapci.inf.br/>). A Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDBT) do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT) integra os sistemas de informação de teses e dissertações das instituições de ensino e pesquisa do Brasil (<http://bdt.d.ibict.br/>). A base de dados PERI contém artigos de periódicos e trabalhos publicados em anais de eventos técnico-científicos e contempla a literatura nacional nas áreas de Biblioteconomia, Ciência da Informação, Arquivologia e Museologia, e outras áreas interdisciplinares (<http://bases.eci.ufmg.br/>).

Para a realização da pesquisa bibliográfica em resposta ao item (a), e para a composição do conteúdo exposto no subcapítulo 2.6 (considerada como uma revisão de literatura sobre metodologias de indexação de imagens), definiu-se uma estratégia de busca e as bases de dados onde se buscaria as expressões expostas no Quadro 40³¹, a partir de

³⁰ A Base Peri foi criada em 1987, como uma base referencial pela Escola de Ciência da Informação (ECI) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Ela disponibiliza resumos e/ou textos completos, cobrindo 56 títulos de periódicos indexados e 25 anais de eventos técnicos nacionais.

³¹ Essa atividade foi desenvolvida com o apoio da bibliotecária de referência da Biblioteca Etelvina Lima, da ECI/UFMG.

diferentes composições de busca e, em geral, incluindo o termo “metodologia” (singular e plural).

QUADRO 40 – Expressões da estratégia de busca para a pesquisa bibliográfica

TERMOS	EXPRESSÕES PORTUGUÊS
Indexação	“indexação de imagem” “indexação de imagens”
	“indexação de fotografia” “indexação de fotografias”
Descrição	“descrição de imagem” “descrição de imagens”
	“descrição de fotografia” “descrição de fotografias”
Representação	“representação de imagem” “representação de imagens”
	“representação de fotografia” “representação de fotografias”
Catalogação	“catalogação de imagem” “catalogação de imagens”
	“catalogação de fotografia” “catalogação de fotografias”
Etiquetagem	“etiquetagem de imagem” “etiquetagem de imagens”
	“etiquetagem de fotografias”
Tratamento	“tratamento de imagem” “tratamento de imagens”
	“tratamento de fotografia” “tratamento de fotografias”
Organização	“organização de imagem” “organização de imagens”
	“organização de fotografia” “organização de fotografias”
Análise documentária	“análise documentária de imagem” “análise documentária de imagens” “análise documentária de fotografia” “análise documentária de fotografias”
Tematização	“tematização de imagem” “tematização de imagens” “tematização de fotografia” “tematização de fotografias”
Leitura	“Leitura de imagem” “Leitura de imagens” “Leitura de fotografia” “Leitura de fotografias”
Análise de conteúdo	“Análise de conteúdo de imagem” “Análise de conteúdo de imagens” “Análise de conteúdo de fotografia” “Análise de conteúdo de fotografias”
Análise de assunto	“Análise de assunto em imagem” “Análise de assunto em imagens” “Análise de assunto de fotografia” “Análise de assunto de fotografias”

FONTE: Elaborado pela proponente (2019).

Para explorar a literatura nacional e internacional, a estratégia de busca utilizou os termos em português, dispostos no Quadro 40, traduzidos para os idiomas inglês e espanhol. A restrição a esses idiomas se deve à familiaridade da autora com esses idiomas, no nível da leitura, e pelo fato de a literatura em inglês contemplar a literatura de outras nacionalidades, uma vez que os pesquisadores, em geral, buscam sempre publicar os resultados de seus estudos em revistas e/ou eventos internacionais nos quais o idioma padrão, usualmente, é o inglês.

Essa estratégia de busca referiu-se à temática “metodologia de representação de imagens”, constante no item (a). As temáticas “Representação da informação e do conhecimento” e “documentos iconográficos”, “padrões de metadados”, que compõem o referencial desta pesquisa, contaram com documentos recuperados pela proponente com base nas referências obtidas nas bibliografias das disciplinas cursadas durante o Mestrado, no Programa de Pós-Graduação em Gestão e Organização do Conhecimento (PPGGOC/ECI/UFMG), especialmente na disciplina “Representação Temática da Informação”, no primeiro semestre de 2017. Sobre os padrões de metadados, contou-se ainda com pesquisa documental realizada nos sites institucionais dos padrões (DC e VRA Core).

As temáticas “fotografia” e “atributos da fotografia”; “esculturas”, “esculturas sacras” e “atributos de esculturas”; “contexto histórico e valores das esculturas sacras”, “Patrimônio Histórico e Cultural” – itens (b) e (c) –, que compõem também o referencial teórico desta pesquisa, foram discutidas com base na bibliografia do acervo pessoal da proponente. Este acervo foi constituído no decorrer de sua atuação profissional em acervos fotográficos e de sua formação em História, especialmente com referências obtidas nas disciplinas cursadas como “História da Arte”, “Arte brasileira”, “História e Imagens”, “Manifestações artísticas na Idade Média Oriental e Ocidental”. Contou-se ainda com indicações de bibliografia por especialistas da área de História. A exploração da temática “fotografia” se apoiou ainda na bibliografia de autores clássicos, como Dubois (1998) e Kossoy (2001).

Em seguida, foram aplicados os seguintes procedimentos: (a) leitura flutuante, (b) escolha dos documentos, (c) formulação do escopo de análise, e (d) constituição do *corpus* de documentos para análise, que estão detalhados a seguir.

(a) leitura flutuante: análise dos documentos recuperados na coleta de dados para compreensão dos seus conteúdos.

(b) escolha dos documentos: escolheram-se as bibliografias que seriam utilizadas, conforme os critérios de Bardin (1977) para o método da Análise de Conteúdo: *exaustividade*: a exploração da literatura foi realizada no período de 2007 a junho de 2018, nas bases de dados BRAPCI, IBICT, Google Acadêmico e PERI; *representatividade*: os documentos recuperados devem atender ao propósito estipulado na pesquisa;

homogeneidade: os documentos selecionados devem atender aos critérios de escolha estipulados na pesquisa; e *pertinência*: ligada à regra da homogeneidade, sendo selecionados os documentos adequados ao objetivo e à questão de investigação.

(c) formulação do escopo de análise: com base nos resultados das fases (a) e (b), e em conformidade com os objetivos desta pesquisa, descritos no subcapítulo 1.2, estabeleceu-se como foco principal a recuperação de metodologias para a representação de documentos iconográficos do tipo fotografia. Priorizou-se ainda o contexto religioso (valores) expresso nas fotografias de arte sacra e os atributos que devem ser considerados na representação de esculturas sacras.

(d) constituição do *corpus* de documentos para análise: composto a partir dos que tratem de fotografias, com enfoque em metodologias de representação, desconsiderando outros processos como digitalização, preservação, entre outros. Os critérios de exclusão dos documentos foram;

- a) que tratem da indexação feita por usuários, como a *folksonomia*;
- b) que tratem de ontologias;
- c) que tratem de vocabulários controlados;
- d) que tratem de ferramentas (softwares) para descrição e difusão de acervos;
- e) que tratem de padrões de metadados;
- f) que tratem de audiodescrição;
- g) que tratem de metodologias de representação, mas se aplicam a outros tipos de imagens, como audiovisual, caricaturas, projetos arquitetônicos, entre outros;
- h) que tratem de outros tipos de representações (de conceitos, de categorias, de grupos sociais) retratados na fotografia, como feminismo, categorias profissionais, representação social de idosos, entre outros;
- i) que tratem a fotografia como recurso didático;
- j) que repetem as metodologias já vistas (exemplo: estudos de caso que aplicam a metodologia de Panofsky);
- k) que enfocam a recuperação, mas não desenvolveram ou não utilizaram metodologias de representação da informação iconográfica, sobretudo da área da Ciência da Computação (recuperação a partir de conteúdo visual e não de representação da informação);
- l) que tratem de metodologias de representação de fotografia enquanto mídia e não enquanto documentação;
- m) que tratem da fotografia no âmbito da Arquivologia, enquanto documento produzido e acumulado no desempenho das atividades de quem o gerou (instituição, pessoa ou família);
- n) duplicadas em mais de uma base.

(2) Etapa de Exploração do Material: esta etapa corresponde à determinação das unidades de contexto (UC), que se referem aos temas mais gerais que foram analisados, e das unidades de registros (UR), de temas mais específicos dentro das UC. Foi realizada a verificação da presença ou ausência dos elementos de significação UR e UC, levando em conta critérios semânticos, ou seja, de categorias temáticas. Os resultados desta etapa estão expostos subcapítulo 4.2.

(3) Etapa de Tratamento dos Resultados, Inferência e Interpretação: esta etapa contempla a descrição dos resultados das análises cujo escopo foi definido na Etapa de Pré-análise. Também abrangeu uma interpretação mais aprofundada sobre o conteúdo do material analisado em relação ao objetivo proposto nesta pesquisa.

Inicialmente houve a exploração e análise da busca no *Google Image*³² (<https://www.google.com/imghp?hl=pt-BR>), para verificar o desempenho da busca automática imagem-imagem ou de conteúdo – pesquisa reversa de imagens. Esse procedimento foi acrescentado por sugestão dos membros da banca de qualificação, com vistas a verificar como seria o desempenho desse tipo de recuperação, a fim de averiguar se ela não poderia substituir, de forma adequada, à proposta que estava sendo desenvolvida nesta pesquisa. Os resultados desta etapa estão expostos no subcapítulo 4.3.

O *Google Image* é um serviço de busca de imagens oferecido pela empresa *Google*, que busca imagem pela imagem, por meio do reconhecimento visual de outra imagem e recupera imagens semelhantes ou correspondentes aproximados da imagem buscada, assim como outras pesquisas relacionadas, e uma descrição de texto para a imagem. Essa busca considera, por exemplo, elementos visuais como cor, textura e forma. Nesse caso, uma imagem substitui o uso convencional de recuperação de informações, feito por um sistema de busca que utiliza descritores ou palavras-chave, ou mesmo pela combinação imagem e palavras-chave – serviço também disponível pela empresa.

Em seguida, foi realizada a composição da proposta de metodologia desta pesquisa, que adotou os seguintes procedimentos: (a) seleção dos atributos intrínsecos e extrínsecos para representação de fotografias e (b) seleção dos atributos intrínsecos e extrínsecos para representação de esculturas sacras. Os resultados desses procedimentos estão apresentados na seção 4.4. Para a análise e validação da metodologia proposta, foi selecionado um grupo de fotografias de esculturas de arte sacra de dois acervos distintos, como já descrito anteriormente, cujos resultados estão no subcapítulo 4.5.

³² Existem outros sistemas de busca por imagens, mas a escolha por este sistema se deve, sobretudo, à indicação feita pelos membros da banca de qualificação.

4 RESULTADOS E ANÁLISES

Neste capítulo, estão apresentados os resultados e análises da aplicação dos procedimentos referentes às três etapas metodológicas da Técnica da Análise Temática ou Categorical, do método da Análise de Conteúdo, detalhados no subcapítulo 3.3, a saber: (1) pré-análise; (2) exploração do material; e (3) tratamento dos resultados, inferência e interpretação. Apresenta-se, por fim, a aplicação da metodologia proposta numa amostra de quatro fotografias, para a sua validação.

4.1 ETAPA DE PRÉ-ANÁLISE

Nesta etapa houve a organização do material recuperado com a exploração da literatura, nacional e internacional, que foram utilizados como insumo para a composição do Capítulo 2, de Fundamentos teórico-metodológicos, atendendo aos itens das letras (a) mapeamento e levantamento de metodologias para a representação de documentos iconográficos, com foco em fotografias; (b) análise de elementos do contexto religioso expresso nas fotografias de esculturas de arte sacra; e (c) análise e compreensão das especificidades dos atributos dos registros fotográficos de esculturas de arte sacras.

Foram recuperados conteúdos que atenderam ao foco trabalhado – metodologias de representação de imagens, de maneira bastante exaustiva. Os documentos selecionados para o *corpus* tratam de diferentes metodologias de representação de fotografias e de conteúdos para a compreensão do objeto de estudo.

Ainda que as buscas tenham se limitado às fontes selecionadas nesta pesquisa, os estudos da listagem de referências dos trabalhos recuperados foram também consultados, podendo-se dizer que atenderam ao critério de exaustividade. Considera-se, também, que os documentos recuperados atenderam ao critério de representatividade, pois incluem diferentes metodologias de representação de fotografias, assim como conteúdo para a compreensão do objeto estudado. Quanto ao critério da homogeneidade e pertinência, avalia-se que os documentos selecionados atenderam aos objetivos desta pesquisa, pois tratavam sobre documentos metodologias de representação iconográficos, sobre o contexto religioso da arte sacra e sobre as especificidades dos atributos de fotografias de esculturas sacra.

4.2 ETAPA DE EXPLORAÇÃO DO MATERIAL

Nesta etapa de exploração do material, foram determinadas as unidades de contexto (UC) que se referem às temáticas mais amplas e as unidades de registro (UR) que se referem às temáticas mais específicas. Destaca-se que não houve quantificação dos dados

coletados, e, sim, a verificação da presença ou ausência dos elementos de significação UR e UC, com base em critérios semânticos (categorias temáticas).

Definiram-se as unidades de contexto (UC), que se referem às temáticas mais amplas investigadas no escopo desta pesquisa: (a) metodologias de representação de documentos iconográficos; (b) atributos de representação de documento iconográfico do tipo fotografias; e (c) atributos de representação de arte sacra, em especial, esculturas.

A formulação das unidades de registro (UR) consistiu no agrupamento de subtemas de natureza semelhante dentro dos temas das três unidades de contexto. Definiram-se como UR os seguintes subtemas: (A) metodologia; (B) atributo intrínseco; (C) atributo extrínseco. O agrupamento dos subtemas foi progressivo, à medida que a pesquisa foi se desenvolvendo, com base nos aportes trazidos com a análise dos documentos do *corpus* de pesquisa.

Os resultados desta etapa estão apresentados nos Quadros 41, 42, 43 e 44, a seguir.

QUADRO 41 – Relação das unidades de análise: UC e UR

UNIDADES DE CONTEXTO (UC)	UNIDADES DE REGISTRO (UR)
TEMAS	SUBTEMAS
(1) metodologias de representação de documentos iconográficos	(A) metodologia
(2) atributos de representação de documento iconográfico do tipo fotografias	(B) atributo intrínseco; (C) atributo extrínseco.
(3) atributos de representação de arte sacra, em especial, esculturas.	(B) atributo intrínseco; (C) atributo extrínseco.

FONTE: Elaborado pela proponente (2019).

Ao tratar da primeira unidade de representação – metodologias de representação de documentos iconográficos –, foram descritas no subcapítulo 2.6 apenas aquelas que teriam relevância e aplicação para este estudo. Elas estão indicadas no Quadro 42.

QUADRO 42 – Metodologias de representação de imagens

ANO	AUTOR	BREVE DESCRIÇÃO DA METODOLOGIA	ABRANGÊNCIA
1979	Panofsky	Destinado inicialmente a obras de arte; também aplicável à fotografia; representação da imagem em três níveis: pré-iconográfico, iconográfico e iconológico.	Representação temática

ANO	AUTOR	BREVE DESCRIÇÃO DA METODOLOGIA	ABRANGÊNCIA
1981	Bléry	Representação que inclui questões técnicas, localização no tempo, localização no espaço, o que está focalizado e as ações dos seres vivos retratados na imagem.	Representação temática e descritiva
1986	Shatford Layne	Representação em dois níveis: DE (Genérico e Específico) e SOBRE, com correlação com os níveis de Panofsky e com as categorias Quem, O que, Onde, Quando e Como.	Representação temática e descritiva
1996	Smit	Representação de aspectos concretos: DE (genérico e específico: Quem, O quê, Onde, Quando e Como), e aspectos abstratos: SOBRE (interpretação do indexador); e Expressão fotográfica (ângulo, enquadramento, luminosidade, cor etc.).	Representação temática e descritiva
1998	Alves e Valério	Utilizada pela Biblioteca Nacional em suas fotografias: foco no aspecto histórico: Quem fotografou? Quando? Onde? Que e/ou quem foi fotografado?	Representação temática e descritiva
2002	Manini	Representação de aspectos concretos: DE (genérico e específico: Quem, O quê, Onde, Quando e Como), e aspectos abstratos: SOBRE (interpretação do indexador); e Dimensão Expressiva (ângulo, enquadramento, luminosidade, cor etc.).	Representação temática e descritiva

FONTE: Elaborado pela proponente (2019).

A segunda unidade de registro – atributos de representação de documento iconográfico do tipo fotografias – foi tratada no subcapítulo 2.3. Com base análise das principais características e concepções sobre a fotografia, apresentam-se os principais atributos desse tipo iconográfico considerados nesta pesquisa, no Quadro 43.

QUADRO 43 – Atributos das imagens fotográficas

ATRIBUTOS DAS FOTOGRAFIAS	
ATRIBUTOS	CATEGORIAS
Biográficos	Autor (fotógrafo) Autor (entidade)
	Título
	Data (dia/mês/ano/século)
	Local (País/Estado/Cidade)
Físicos	Suporte
	Tamanho
	Resolução
	Formato

ATRIBUTOS DAS FOTOGRAFIAS	
ATRIBUTOS	CATEGORIAS
	Objetos/Elementos (adicionais)
Histórico-artísticos	Tipo (exemplo: documental, artística, publicitária)
	Acervo
Temáticos	Conteúdo temático / assunto
Visuais	Cor
	Expressão fotográfica
Relacionais	Código / nº de Registro
	Documentos anexos
	Referências bibliográficas

FONTE: Elaborado pela proponente (2019), com base em Bentes Pinto (2008), Lacerda (1993), Manini (2002), Lima (2014) e Shatford Layne (1994).

Ressalta-se que os atributos das imagens variam conforme o tipo, como a fotografia e a escultura. Um mesmo tipo iconográfico pode ter atributos distintos ou diferentes graus de importância, conforme o contexto. É o caso da fotografia no contexto histórico e no contexto publicitário. No primeiro, é extremamente relevante a identificação fidedigna dos atributos temáticos, identificando os eventos factuais, enquanto, no segundo, não necessariamente, pois os atributos interpretativos (como as emoções) podem ser mais relevantes.

A terceira unidade de registro – atributos de representação de arte sacra, em especial, esculturas – também foi tratada no subcapítulo 2.4. Com base na reflexão das principais características peculiares das esculturas e nas categorias de atributos das fotografias, propõem-se as categorias dos atributos das esculturas de arte sacras, conforme disposto no Quadro 44.

QUADRO 44 – Atributos das esculturas de arte sacras

ATRIBUTOS DAS ESCULTURAS	
ATRIBUTOS	CATEGORIAS
Biográficos	Autoria / atribuição
	Título
	Data (dia / mês / ano / século)
	Local (país / estado / cidade)
	Localização
Físicos	Material
	Dimensões
	Objetos / elementos (adicionais)

ATRIBUTOS DAS ESCULTURAS	
ATRIBUTOS	CATEGORIAS
Histórico-artísticos	Estilo
	Procedência/acervo
Temáticos	Descrição
	Atributos do santo/mártir
Visuais	Cor
	Técnica
Relacionais	Código/nº de registro
	Documentos anexos
	Referências bibliográficas

FONTE: Elaborado pela proponente (2019).

Ao analisar os atributos da fotografia e da escultura, são apresentados, no Quadro 45, os principais atributos que devem ser considerados para a representação das fotografias de esculturas de arte sacras (em atendimento ao objetivo específico 4).

QUADRO 45 – Comparativo entre atributos da fotografia e da escultura

ATRIBUTOS	CATEGORIAS DA FOTOGRAFIA	CATEGORIAS DA ESCULTURA
Biográficos	Autor (fotógrafo) Autor (entidade)	Autoria/atribuição
	Título	Título
	Data (dia/mês/ano/século)	Data (dia / mês / ano / século)
	Local (País/Estado/Cidade)	Local (país / estado / cidade)
Localização		
Físicos	Suporte	Material
	Tamanho	Dimensões
	Resolução	NSA
	Formato	NSA
	Objetos/elementos (adicionais)	Objetos/elementos (adicionais)
Histórico-artísticos	Tipo (ex: documental, artística, publicitária)	Estilo
	Acervo	Procedência / acervo
Temáticos	Conteúdo temático / assunto.	Descrição
		Atributos do santo/mártir
Visuais	Cor	Cor
	Expressão fotográfica	Técnica

ATRIBUTOS	CATEGORIAS DA FOTOGRAFIA	CATEGORIAS DA ESCULTURA
Relacionais	Código / Nº de registro	Código / nº de registro
	Documentos anexos	Documentos anexos
	Referências Bibliográficas	Referências bibliográficas
LEGENDA: NSA = Não Se Aplica		

FONTE: Elaborado pela proponente (2019).

Analisando o Quadro 45 percebe-se que “fotografia” e “escultura” contemplam categorias similares e específicas. As duas iconografias têm atributos biográficos, físicos, histórico-artísticos, temáticos, visuais, e relacionais ainda que tenham alguns elementos distintos, como a resolução, que é atributo específico da fotografia. O conjunto de atributos apresentados retratam os aspectos intrínsecos (como a cor e o formato) e os extrínsecos (como o contexto e o significado) dos dois tipos iconográficos considerados. Os atributos intrínsecos são extraídos do próprio documento, enquanto os extrínsecos dependem de outras fontes.

Quanto às especificidades, as esculturas têm alguns atributos não contemplados pela fotografia, como o tipo de estilo (por exemplo, barroco, neoclássico) e os atributos do santo/mártir retratado (por exemplo, objetos retratados ou adicionais para representar um determinado santo, como o rosário). Os atributos dos santos/mártires foram inseridos na categoria temática, por ajudarem a definir e retratar a temática central, ou seja, o santo/mártir representado na escultura.

4.3 ETAPA DE TRATAMENTO DOS RESULTADOS, INFERÊNCIA E INTERPRETAÇÃO

Nesta etapa, a primeira ação foi a exploração no *Google Image*, realizada com uma busca utilizando quatro fotografias de esculturas de arte sacra do artista Hélio Petrus Viana (conforme Quadro 46). Ressalta-se que três fotografias são distintas, mas uma delas (Fotografia 2) é resultado de alteração de cor em *software* de edição de imagens, o que a torna uma fotografia modificada no quesito cor e saturação – processo realizado com base na Fotografia 1. Duas dessas fotografias fazem parte da amostra de aplicação e validação da metodologia de representação proposta nesta pesquisa.

QUADRO 46 – Fotografias de esculturas de arte sacra utilizadas na busca no *Google Image*

FONTE: Elaborado pela proponente (2019), com fotografias de Hélio Petrus Viana.

Verificou-se que, ao se editar a cor da Fotografia 1 e considerá-la como Fotografia 2, a busca feita com cada uma das imagens (1 e 2) obteve resultados distintos. Constatou-se que o *Google Image* realmente recupera imagens com conteúdo visual relacionado aos atributos visuais da imagem, sendo a cor um desses atributos considerados.

O *Google Image* também oferece outros tipos de informações por meio da busca de imagens pela imagem, tais como: 1) “Melhor sugestão para esta imagem”; 2) “Sites relacionados à melhor sugestão para a imagem”; 3) “Expressão e conceito relacionado”; e 4) “Imagens visualmente semelhantes”. A síntese dos resultados das informações textuais obtidas (itens 1, 2 e 3, aqui listados) nesse exercício de busca está apresentada no Quadro 47.

QUADRO 47 – Informações textuais recuperadas a partir da imagem pela imagem

	Melhor sugestão para esta imagem	Sites relacionados à melhor sugestão para a imagem	Expressão e conceito relacionado
FOTOGRAFIA 1 	Statue	Statue - Wikipedia https://en.wikipedia.org/wiki/Statue Statue Definition of Statue by Merriam-Webster https://www.merriam-webster.com/dictionary/statue	Estátua Uma estátua é uma obra de escultura criada para representar uma entidade real ou imaginária. No Catolicismo, na Igreja Ortodoxa e na Igreja Anglicana, quando uma estátua representa a Divindade, um santo, ou um anjo e é ritualmente abençoada, recebe a denominação de imagem. Wikipédia
FOTOGRAFIA 2 	Figurine	Figurine Acessórios https://www.figurine.com.br/ Figurine Joias no Mercado Livre Brasil https://lista.mercadolivre.com.br/figurine-joias	Estatueta Estatueta é uma pequena estátua que representa um humano, divindade ou animal, ou na prática um par ou pequeno grupo deles. Estatuetas foram feitas em muitos meios, com argila, metal, madeira, vidro e hoje em dia plástico ou resina, o mais significativo. Wikipedia (inglês)
FOTOGRAFIA 3 	Estatue	Statue - Wikipedia https://en.wikipedia.org/wiki/Statue Statue Definition of Statue by Merriam-Webster https://www.merriam-webster.com/dictionary/statue	Estátua Estátua é uma obra de escultura criada para representar uma entidade real ou imaginária. No Catolicismo, na Igreja Ortodoxa e na Igreja Anglicana, quando uma estátua representa a Divindade, um santo, ou um anjo e é ritualmente abençoada, recebe a denominação de imagem. Wikipédia
FOTOGRAFIA 4 	Santo	Santo – Wikipédia, a enciclopédia livre https://pt.wikipedia.org/wiki/Santo Santos GloboEsporte.com https://globoesporte.globo.com/sp/santos-e-regiao/futebol/times/santos/	Santo Santo é tudo aquilo que é sagrado, ou seja, que está conforme os preceitos religiosos e a divindade. Para o cristianismo católico, "santo" é todo aquele que já está no céu, junto de Deus, aguardando a parúsia. Wikipédia

FONTE: Elaborado pela proponente (2019).

Com base nos resultados expostos no Quadro 47, constatou-se que tanto as informações textuais quanto as informações visuais recuperadas, que correspondem à temática das fotografias, foram parcialmente obtidas apenas com os resultados da busca





realizada com a Fotografia 4. As fotografias 1 e 3 tiveram como resultado o termo genérico “Statue” como sugestão de “melhor designação para a imagem”; a Fotografia 2 recuperou o termo “Figurine”. A Fotografia 4 recuperou o termo “Santo”, que é o mais específico quanto ao objeto de estudo, pois estabelece relação com o contexto religioso expresso nas fotografias de esculturas de arte sacra. Esses tipos de informação parciais também estão refletidos nos resultados obtidos nos “Sites indicados como relacionados à melhor sugestão para a imagem” e nos “Expressão e conceito relacionado”.

Os resultados de imagens obtidas na busca com base nas quatro fotografias utilizadas também se diferenciaram entre si. As fotografias 1, 2 e 3 obtiveram resultados de fotografias de esculturas/estátuas variados, quando foram recuperadas imagens de bibelôs, esculturas de artes sacras no contexto católico, assim como de outras culturas religiosas (imagens de Buda, por exemplo). A Fotografia 4, que retrata o santo católico São Francisco de Assis, foi a que obteve resultados mais específicos, pois fez retornar somente fotografias de santos. Contudo, houve uma variação do santo retratado nas imagens recuperadas, já que retornaram fotografias também imagens de outros santos como de Santo Antônio e Santo Agostinho. Exemplos de informações visuais das variações de tipos de esculturas e temáticas obtidas na recuperação estão dispostos no Quadro 48.

QUADRO 48 – Amostra de imagens recuperadas – Google Image

Imagens visualmente semelhantes




IMAGEM 1

Large beautiful statue of Mary ...
auction.catawiki.com

Kerubin angel figurine 4341D ...
kingwaydist.co.nz

2 crucifixes, one Mary statue ...
auction.catawiki.com

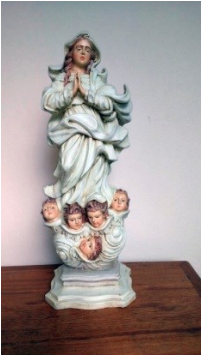







Magnificent 19c Parian Wa...
rubylane.com

6 dias atrás
Ceramic Pure Land Buddhi...
buddhastatuesnow.com

Bisque porcelain Mary statue - Germany - C...
auction.catawiki.com

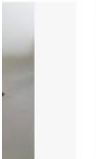



IMAGEM 2

A plaster statue of the Virgi...
auction.catawiki.com

Large Capodimonte statue ...
auction.catawiki.com

Transitional Design Online Auctions - Vintage...
auctions.transitionaldesign.net






te and Wine ...

English Porcelain - STAFF...

VINTAGE CAPODIMONTE...

Mary statue of plaster, 'Not...

IMAGEM 3










Bronze Jesus Enter Jerusa...
pinterest.com

Vtg. Hand Carved German...
ebay.com

Wooden statue - Mary with...
auction.catawiki.com

Antique Carv crownandcolo









St. Francis Episcopal Chur...
stch.org

Polychrome statue
antiquairedefrance.com

Antigo Candelabro Castiçal Em Péit ...
br.meinterest.com





IMAGEM 4

4TO ANTONIO COM MENINO. Grupo s...
rest.com

Conheça as histórias de Santo Antônio, ...
a12.com

Reflexões, Santos e suas ...
santosehistorias.blogspot.com

mundo

Santo Agostinho - Store O...
storeonlinefalma.com

Escultura e barro de Santo...
visualmarketingpo.com

Santo Antônio de Categeró...
imandadedoshomenspretos...

FONTE: Elaborado pela proponente (2019).

O exercício realizado no *Google Image* chama a atenção para a importância da representação da informação baseada em conceitos, para a obtenção de resultados mais específicos relacionados às fotografias de esculturas de arte sacra. Esse pensamento é corroborado por Boccato e Fujita (2006) quando defendem que “a técnica de indexação de imagens baseada em conceitos possibilita um alto nível de análise da imagem fotográfica, diferentemente da técnica de indexação de imagens baseada no conteúdo que apresenta um nível mais baixo de interpretação e análise dessa imagem” (BOCCATO; FUJITA, 2006, p. 96).

A indexação automática (por conteúdo) tem sido importante em contextos específicos, tal como na área de saúde (BENTES PINTO, 2008; MORENO; FURUIE, 2006). Contudo, em contextos de fotografias em que elementos históricos, culturais e simbólicos sejam variáveis relevantes a serem consideradas na representação, demanda-se a realização de representação baseada em conceitos. Considera-se que a busca imagem-imagem funciona melhor quando a imagem se refere a pontos de referência famosos, a exemplo da Torre Eiffel e da Basílica de São Pedro, na Cidade do Vaticano, Itália, e não quando se trata de imagens como as fotografias de esculturas de arte sacra.

Após o exercício de análise da busca no *Google Image*, realizaram-se as análises críticas do *corpus*, diretamente relacionadas aos objetivos descritos em 1.2, conforme exposto a seguir.

Para atender ao objetivo específico 1, “Mapear metodologias utilizadas na representação de fotografias com vistas a contribuir com o campo de representação de documentos iconográficos”, foi realizado levantamento na literatura, e as metodologias mais significativas para o objeto deste estudo estão descritas e analisadas em 2.6.

O objetivo específico 2, “Analisar os elementos do contexto religioso expressos nas fotografias de arte sacra, tendo em vista a identificação e compreensão das especificidades desse tipo de documento iconográfico”, foi atendido recorrendo-se às temáticas de contextualização histórica e valores da escultura sacra abordadas na seção 2.3.1 e no subcapítulo 2.4.

Para o cumprimento do objetivo específico 3, “Evidenciar os aspectos da fotografia de esculturas de arte sacra que a identificam como componente do Patrimônio Histórico e Cultural para constituir a metodologia proposta”, foram descritos atributos da fotografia, da escultura sacra e dos santos representados, dispostos nos subcapítulos 2.3, 2.4 e 2.5.

Quanto ao objetivo específico 4, “Identificar os atributos intrínsecos e extrínsecos que devem ser considerados na representação de fotografias de esculturas de arte sacra, a fim de propor um conjunto de características para a sua representação”, ele foi alcançado por meio da descrição e análise das metodologias de representação de fotografias, descritas no subcapítulo 2.6 e nos resultados apresentados na proposta de metodologia no capítulo 4.

Finalmente, o objetivo geral – “Propor uma metodologia para a representação de documentos iconográficos do tipo fotografias de esculturas de arte sacra, a fim de representar os aspectos intrínsecos e extrínsecos desse tipo de documento, considerado um componente do Patrimônio Histórico e Cultural” – está contemplado ao longo de todo o trabalho, cujos resultados e cuja metodologia proposta estão expostos no capítulo 4.

O Quadro 49 apresenta uma síntese do que está exposto anteriormente.

QUADRO 49 – Objetivos *versus* Temáticas *versus* Subcapítulos e Seções

OBJETIVOS	TEMÁTICA ABORDADA	CAPÍTULO, SUBCAPÍTULOS E SEÇÕES
<p>Objetivo específico 1</p> <p>1- Mapear metodologias utilizadas na representação de fotografias com vistas a contribuir com o campo de representação de documentos iconográficos.</p>	Mapeamento de metodologias	2.6
<p>Objetivo específico 2</p> <p>2 - Analisar os elementos do contexto religioso expressos nas fotografias de arte sacra, tendo em vista a identificação e compreensão das especificidades desse tipo de documento iconográfico.</p>	Contextualização histórica e valores da escultura sacra	2.4
<p>Objetivo específico 3</p> <p>3 - Evidenciar os aspectos da fotografia de esculturas de arte sacra que a identificam como componente do Patrimônio Histórico e Cultural para compor a metodologia proposta.</p>	Atributos da fotografia, da escultura sacra e dos santos representados.	2.3 2.4 2.5
<p>Objetivo específico 4</p> <p>4 - Identificar os atributos intrínsecos e extrínsecos que devem ser considerados na representação de fotografias de esculturas de arte sacras, a fim de propor um conjunto de atributos para a sua representação.</p>	Mapeamento de Metodologias	2.6 4
<p>OBJETIVO GERAL</p> <p>Propor uma metodologia para a representação de documentos iconográficos do tipo fotografias de esculturas de arte sacras, a fim de representar os aspectos intrínsecos e extrínsecos desse tipo de documento, considerado um componente do Patrimônio Histórico e Cultural.</p>	Proposta de metodologia	4

FONTE: Elaborado pela proponente (2019).

Para a construção da proposta de metodologia unificada para a representação de documento iconográfico do tipo fotografias de esculturas de arte sacras, foram seguidos os

procedimentos descritos no subcapítulo 3.3: (a) seleção dos atributos intrínsecos e extrínsecos para representação de fotografias e (b) seleção dos atributos intrínsecos e extrínsecos para a representação de esculturas sacras.

A delimitação dos atributos se fez necessária para que se possa pensar nos aspectos relevantes para a representação documental. As especificidades da tipologia documental, ou seja, os seus atributos, são decisivos para se pensar uma metodologia de representação. Buscou-se, então, por metodologia para a representação de fotografia, bem como para a obra retratada (esculturas de arte sacras), pois tanto a fotografia se difere consideravelmente de documentos textuais verbais, como os objetos retratados apresentam suas peculiaridades. Representar uma escultura retratada numa fotografia é diferente de representar pessoas, ou plantas ou alimentos, por exemplo. A representação de imagens proposta nesta pesquisa é baseada em indexação por conceitos, ou seja, a representação feita por profissionais da informação por meio de definição de categorias relevantes para representar os assuntos da imagem em sua totalidade – características físicas e temáticas, com linguagem natural ou controlada.

A temática da documentação fotográfica analisada nesta pesquisa é oriunda dos contextos artístico e religioso, o que demanda a consideração desses elementos e a sua representação por conceitos. A escultura é uma expressão artística do ser humano, sendo considerada uma linguagem, uma forma de se comunicar e transmitir valores artísticos e culturais (religiosos).

Para atender ao objetivo específico 2 – “Analisar os elementos do contexto religioso expressos nas fotografias de arte sacra, tendo em vista a identificação e compreensão das especificidades desse tipo de documento iconográfico”, procurou-se pelos elementos do contexto religioso expressos nas fotografias de arte sacra. Esses elementos estão relacionados aos valores das esculturas sacras e à simbologia presente nos atributos e nas indumentárias dos santos e mártires retratados. Os atributos guardam correlação com a vida dos santos/mártires representados, identificando-os e particularizando-os (por exemplo, coroa, cruz, rosa, espada).

No atendimento desse objetivo, foi também preciso pensar nos valores da escultura na perspectiva de Pietroforte (2018), conforme exposto no subcapítulo 2.4.1, quando se destacam os valores de uso (valorização prática) e de base (valorização utópica), por estabelecerem relação com as esculturas de arte sacras expressas na fotografia. Segundo esse autor, a valorização prática quer dizer que a escultura não tem um fim em si mesma, mas tem uma função prática, servindo para alguma coisa, como lembrar figuras históricas ou evocar seres sobrenaturais. No contexto religioso, as esculturas de arte sacras contribuem para a invocação da presença dos santos/mártires por meio de orações – tidos como intercessores dos que os invocam junto a Deus – e evocam as mensagens e lições de

vida desses santos e mártires – tidos como modelos de cristãos e servos de Deus. Têm, então, vertentes simbólica e evocativa.

No contexto religioso católico, sejam nos espaços do templo ou nos altares domésticos, as esculturas de arte sacras têm como principal função o auxílio no culto e na veneração, o que se manifesta em procissões e ritos católicos. São consideradas também pedagógicas, por transmitirem mensagens e testemunhos cristãos.

A escultura sacra pode ter, também, relação com os valores de base, ou seja, a valorização utópica, em que a escultura tem valor em si mesma, constituindo uma obra de arte. É o caso de várias esculturas de arte sacra que foram criadas por artistas exponenciais de sua época, como Antônio Francisco Lisboa, conhecido como Aleijadinho. Nesse sentido, uma escultura de arte sacra pode ser, simultaneamente, um objeto de uso e de arte.

As fotografias de esculturas de arte sacras, como componentes do Patrimônio Histórico e Cultural, é outro aspecto considerado nesta pesquisa, conforme explicitado no objetivo específico 3: “Evidenciar os aspectos da fotografia de esculturas de arte sacra que a identificam como componente do Patrimônio Histórico e Cultural para constituir a metodologia proposta”.

A fotografia é considerada como documento histórico e como fonte de informação acerca das esculturas nela retratadas. Se a fotografia retrata um bem cultural, ela é também um bem cultural. Por si só, a fotografia é uma expressão da sociedade e também contribui para “promover a valorização, a preservação e a fruição do patrimônio cultural brasileiro” (STROHSCHOEN, 2011, p. 695). Como descrito no Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural, a fotografia é considerada como “Instrumento de preservação”, “Linguagem”, “Valor de documento”, “Informação”, “Informatização”, “Suporte de memória”, “Imagem” e “Representação” (IPHAN, 2008, p. 29).

Com base nos valores artísticos e religiosos expressos nas esculturas de arte sacras expressas nas fotografias, nos valores da fotografia como documento histórico, fonte de informação e bem cultural, nos principais atributos da fotografia e da escultura identificados buscou-se, na literatura científica, metodologias de representação de fotografias de esculturas de arte sacra.

Por meio do mapeamento e da análise das metodologias recuperadas, buscaram-se aquelas que contemplassem os aspectos intrínsecos e extrínsecos desse tipo de documento iconográfico, a fim de considerar tanto o documento fotográfico como a obra retratada (esculturas de arte sacra), conforme o objetivo específico 1: “Mapear metodologias utilizadas na representação de fotografias com vistas a contribuir com o campo de representação de documentos iconográficos”.

Com base na análise, seleccionaram-se as metodologias mais relevantes, descritas no subcapítulo 2.6. Para verificar a cobertura de cada metodologia, realizou-se uma correlação entre os seus elementos, conforme pode ser verificado no Quadro 50.

QUADRO 50 – Comparativo entre as metodologias de representação

COMPARATIVO ENTRE AS METODOLOGIAS						
	PANOFSKY 1979	BLÉRY 1981	SHATFORD LAYNE 1986	SMIT 1996	ALVES; VALÉRIO 1998	MANINI 2002
QUEM						
O QUÊ						
ONDE						
QUANDO						
COMO (1)		(1)			(1)	
PRÉ- ICONOGRÁFICO (2)	(2)					
ICONOGRÁFICO (3)	(3)					
ICONOLÓGICO						
DE Genérico (2)			(2)			
DE Específico (3)			(3)			
SOBRE			(2) + (3)			
EXPRESSÃO FOTOGRAFICA (1)				(1)		
DIMENSÃO EXPRESSIVA (1)						(1)
RESUMO						
Outras informações						
LEGENDA:						
<p>Campos preenchidos: elementos presentes nas metodologias propostas pelos autores considerados neste quadro.</p> <p>(1) Categoria COM: corresponde às técnicas fotográficas utilizadas para gerar a imagem. Foi proposta por Bléry (1981), está presente em Alves e Valerio (1998) e foi base para a proposição das categorias “Expressão fotográfica” de Smit (1996) e “Dimensão Expressiva” de Manini (2002).</p> <p>(2) Nível pré-iconográfico: proposto por Panofsky (1979), sendo subdividido nos aspectos factual e expressivo. O nível DE Genérico de Shatford Layne (1986) corresponde ao aspecto factual do nível pré-iconográfico de Panofsky (1979).</p> <p>(3) Nível Iconográfico: proposto por Panofsky (1979), sendo subdividido nos aspectos factual e expressivo. O nível DE Específico de Shatford Layne (1986) corresponde ao aspecto factual do nível iconográfico de Panofsky (1979).</p> <p>(2) + (3): O nível SOBRE de Shatford Layne (1986) corresponde ao aspecto expressivo do nível pré-iconográfico somado ao aspecto expressivo do nível iconográfico de Panofsky (1979).</p>						

FONTE: Elaborado pela proponente (2019).

No subcapítulo 2.6, as metodologias foram expostas em ordem cronológica, uma vez que esse aspecto contribui para apresentar o fio condutor de sua proposição e a fundamentação de algumas com base em outras.

Observando o Quadro 50, verificou-se que existem muitos aspectos em comum entre elas, gerando sobreposições, bem como elementos específicos distintos. Os atributos biográficos (título, autoria, local e data), por exemplo, estão presentes em várias metodologias. Por outro lado, nem todas as metodologias contemplam aspectos de interpretação e nem a representação da expressão fotográfica, que são tratadas por Panofsky (1979) e por Shatford Layne (1986), com base nos níveis Iconológico e SOBRE, respectivamente.

Percebeu-se que as categorias QUEM, O QUÊ, ONDE, QUANDO e COMO constituem elementos básicos para a representação de documentos textuais e visuais. Com exceção de Panofsky (1979), essas categorias fazem parte da metodologia de representação de todos os trabalhos selecionados.

As categorias QUEM e O QUÊ são apresentadas de forma unificada na metodologia de Manini (2002) e de Alves e Valerio (1998). E as categorias O QUÊ e COMO estão juntas na metodologia de Smit (1996).

A categoria COMO, proposta por Bléry (1981), está relacionada às técnicas fotográficas utilizadas para gerar a imagem, como o enquadramento, posição da câmera, composição, entre outras, relevantes em repositórios de imagens. Essa categoria tornou-se basilar para a proposição das categorias “EXPRESSÃO FOTOGRÁFICA”, de Smit (1996) e a “DIMENSÃO EXPRESSIVA”, de Manini (2002), que designa a forma adotada para expressar o que se quer transmitir pela imagem, determinada pela técnica fotográfica. A categoria COMO, por analogia à definição de Bléry (1981), pode se relacionar às características físicas dos documentos fotográficos (processo de produção, estágio de produção ou versão, equipamento utilizado, formato) e ao gênero da imagem (método de projeção ou ponto de vista, propósito do trabalho, ocasião da publicação, métodos de representação ou temas). A correspondência dessas categorias está apresentada no Quadro 50, com o número (1).

Níveis gradativos de leitura e representação de imagens, contemplando aspectos de descrição, análise e interpretação, estão presentes na metodologia proposta por Panofsky (1979) e por Shatford Layne (1986). As categorias de Panofsky (1979) – níveis pré-iconográfico, iconográfico e iconológico – tornaram-se base para Shatford Layne (1986) e são apresentadas de forma correspondente nos níveis propostos por Shatford Layne (1986) – DE genérico, DE Específico e SOBRE. O DE Genérico equivale ao aspecto factual do nível Pré-iconográfico de Panofsky (1979); o DE Específico corresponde ao aspecto factual do nível Iconográfico; o Sobre equivale ao aspecto expressivo do nível Pré-iconográfico e ao

aspecto expressivo do nível Iconográfico. A correspondência dessas categorias está apresentada no Quadro 50, com o número (2) e (3).

Os níveis de descrição propostos de Shatford Layne (1986) – DE Genérico, DE Específico e SOBRE – são cruzados com as categorias basilares (QUEM, ONDE, QUANDO, e O QUÊ – Exceto COMO), para aprofundar a análise, considerando os aspectos genéricos e específicos, próprios de todas as imagens. O modelo de Shatford Layne (1986) é base para o modelo de Smit (1996) e de Manini (2002).

Ainda sobre as especificidades de cada metodologia, destaca-se que a metodologia de Panofsky (1979) também não leva em consideração a técnica fotográfica (seu método foi concebido para pinturas renascentistas); Bléry (1981) não contempla aspectos interpretativos; Panofsky (1979) e Shatford Layne (1986) contemplam aspectos objetivos e interpretativos (e são basilares para outras metodologias, como a de Smit, Manini, Lacruz, entre outras); Smit (1996) e Manini (2002) enfatizam a importância da técnica fotográfica na representação da fotografia (expressão fotográfica e dimensão expressiva); Alves e Valério (1998) contemplam indexação e resumo e outras informações, além de enfatizar a fotografia como documento histórico.

Das metodologias de representação apresentados no Quadro 50, nenhuma correspondeu às expectativas desta pesquisa no que se refere a contemplar todos os atributos necessários para retratar os registros fotográficos, que são objeto deste estudo. Portanto, nesta pesquisa realizou-se a proposta de uma metodologia unificada de representação de documento iconográfico do tipo fotografias de esculturas de arte sacras, que leva em consideração o propósito de representação mais abrangente em um repositório virtual de imagens. A proposta foi pensada para um público amplo, que, embora focado em especialistas em Artes e História, pode incluir perfis diversos – como devotos, turistas e artistas, uma vez que o acesso mais democrático aos serviços web expandiu a possibilidade de diversificação dos usuários potenciais de qualquer repositório. Dessa forma, os níveis de informações de interesse também podem variar de informações básicas a identificações mais refinadas.

4.4 A PROPOSTA DE METODOLOGIA

A metodologia proposta nesta pesquisa envolve aspectos das metodologias apresentadas no subcapítulo 2.6, considerando-se os seguintes fatores e elementos:

- a partir das metodologias, buscou-se pensar numa representação de fotografias abrangente, considerando a representação de aspectos intrínsecos e extrínsecos;
- da proposta de Bléry (1981) e de Alves e Valério (1998) foram utilizadas as categorias basilares (QUEM, ONDE, QUANDO, O QUÊ, COMO);

- de Alves e Valerio (1998) obteve-se o elemento resumo, na categoria “outras informações” e a ênfase ao aspecto histórico das fotografias;
- em Panofsky (1979), consideraram-se os diferentes níveis de análise e a relação de sua metodologia com a área de Artes Visuais;
- em Shatford Layne (1986) buscou-se o aprofundamento das categorias basilares (QUEM, ONDE, QUANDO, O QUÊ, COMO), a partir do cruzamento com os níveis de análise da imagem (DE Genérico, DE Específico e SOBRE), que se relacionam com os níveis de análise de Panofsky (1979).
- em Shatford Layne (1986) encontra-se ainda respaldo teórico para a diferenciação entre objeto e sua representação, adotando-se o conceito de “Trabalho Representado”, além da defesa da importância em representar a fotografia e o seu tema retratado;
- em Smit (1996) e em Manini (2002), além dos embasamentos teóricos acerca da fotografia e da representação de imagens, obtiveram-se os aspectos da técnica fotográfica.

Para compor a metodologia para os aspectos intrínsecos e extrínsecos (descritivos e temáticos) partiu-se das categorias QUEM, O QUÊ, QUANDO, ONDE E COMO DE representação. Inicialmente, realizou-se o cruzamento das categorias com os atributos biográficos, físicos e relacionais, conforme Quadro 51.

QUADRO 51 – Proposta de metodologia de Representação (parte 1)

METODOLOGIA DE REPRESENTAÇÃO – PARTE 1		
CATEGORIAS	FOTOGRAFIA	ESCULTURA
QUEM / O QUE	Tipo	Objeto
	Título	Título
	Autor (fotógrafo)	Autoria / atribuição
	Autor entidade (estúdio, agência)	Autor (proprietário)
	Acervo	Acervo
ONDE	Local de produção (país / estado / cidade)	Local de produção (país / estado / cidade)
		Localização física
QUANDO	Data de produção (dia / mês /ano / século)	Data de produção (dia / mês /ano / século)
COMO (características físicas)	Suporte	Material
	Tamanho	Dimensões
	Resolução	
	Cor	Cor
	Formato	Técnica

METODOLOGIA DE REPRESENTAÇÃO – PARTE 1		
CATEGORIAS	FOTOGRAFIA	ESCULTURA
	NSA	Estilo
NOTAS	Código / nº de registro	Código / nº de registro
	Relação com outros documentos	Relação com outros documentos
	Grupo da imagem	Grupo de obras
	Quantidade de fotografias	Quantidade de obras

Fonte: Elaborado pela proponente (2019), como resultado de pesquisa. *NSA = Não Se Aplica

Como pode ser observado no Quadro 51, existem categorias para a descrição da fotografia em si, mas também categorias para a descrição das esculturas de arte sacra, a obra retratada nas fotografias. É necessário a representação das duas iconografias – fotografia e escultura, uma vez que se considera que a fotografia constitui documento que fornece informações acerca das esculturas de arte sacra, que, por sua vez, são componentes do Patrimônio Histórico e Cultural e reflexo de uma cultura (valores históricos, artísticos e religiosos), e que esses aspectos são relevantes para a completa representação.

Quando se olha para uma fotografia de flores, por exemplo, pode-se contentar com a contemplação apenas, mas é possível que se queira saber o nome daquela flor. Quando se olha para uma fotografia de escultura de arte sacra, pode-se querer saber quem é o autor daquela escultura ou mesmo qual a sua origem ou onde se encontra localizada, ou qual o estilo artístico.

A importância de representação do registro fotográfico e da escultura de arte sacra encontra fundamentação em Shatford Layne (1986), que enfatiza que a escolha em fornecer acesso à obra representada ou fornecer acesso somente à sua representação deve ser feita considerando a imagem analisada e a coleção à qual ela pertence. Shatford Layne (1986) apresenta o conceito de “trabalho representado”, que consiste em um trabalho (de arte ou de arquitetura) – representado em outro trabalho (uma reprodução ou uma fotografia). Para a autora, a reprodução ou a fotografia do objeto é uma projeção do próprio objeto e, por isso, não se pode “representar a reprodução como se fosse a própria obra reproduzida” (SHATFORD LAYNE, 1986, p. 50). Por essa razão, considerou-se a necessidade de apresentar as autorias e as outras categorias de forma separada, pois são distintas.

A separação da representação da escultura e do seu registro fotográfico encontra respaldo também nos elementos constantes no padrão de metadados VRA Core e no CCO, por apresentarem dados específicos para a obra e para suas imagens, sem que as descrições se confundam.

Os dados bibliográficos sobre as obras retratadas (título, autoria, local e data) são necessários para a representação das fotografias por fornecerem contextualização histórica,

sem a qual não é possível compreender o contexto de produção, as concepções que a permeiam e o percurso individual das esculturas. Os atributos físicos e os visuais são importantes para a compreensão da constituição das imagens e para a compreensão da sua visualidade. Os atributos relacionais são indicados na categoria Notas, que recomendam remissivas a outros documentos e relacionam a imagem com outras fontes documentais. A representação das características descritivas é importante porque o suporte constitui um aspecto da fotografia, juntamente com o conteúdo informacional e com a expressão fotográfica, conforme Lacerda (1993). Os dados biográficos, físicos, visuais e relacionais também encontram respaldo nos elementos dos padrões de metadados DC, VRA Core e CCO.

A representação temática, que trata do conteúdo informacional referente aos assuntos do registro fotográfico está disposta na segunda parte da composição da metodologia proposta. Foi realizado, também, o cruzamento das mesmas categorias – QUEM, O QUÊ, QUANDO, ONDE E COMO – com as categorias de Shatford Layne (1986) – DE Genérico, DE específico e SOBRE –, da mesma forma como proposto pela autora, que associou suas categorias aos níveis de descrição de Panofsky (1979).

A última categoria considerada na proposta de metodologia é a de Smit (1996) e de Manini (2002), técnicas para representar a forma da fotografia, utilizadas no momento da captura da imagem, que são denominadas pelas autoras, respectivamente, de Expressão Fotográfica e de Dimensão Expressiva, conforme descrito no subcapítulo 2.6.4. Neste estudo, optou-se por utilizar o termo Expressão Fotográfica, considerando que ele manifesta um sentido mais intuitivo para a compreensão do seu significado, conforme estabelecido no subcapítulo 2.6.4. Destaca-se que a subcategoria Expressão Fotográfica foi associada à Categoria COMO.

Os atributos temáticos estão presentes na Parte 2 da exposição da metodologia proposta nesta pesquisa, que contempla os aspectos descritivos e temáticos, assim como os intrínsecos e os extrínsecos, conforme Quadro 52.

QUADRO 52 – Proposta de metodologia de Representação (parte 2)

METODOLOGIA DE REPRESENTAÇÃO – PARTE 2				
CATEGORIAS	NÍVEL DE DESCRIÇÃO (DE genérico)	NÍVEL DE ANÁLISE (DE Específico)	NÍVEL DE INTERPRETAÇÃO (SOBRE)	EXPRESSÃO FOTOGRÁFICA
QUEM / O QUÊ O que estão os objetos e seres fazendo? (ações, eventos, emoções).	Nomeiam, de forma individual, pessoas, animais, coisas (descrição genérica de objetos).	Tipos de pessoas, animais, coisas (denominação específica de objetos). #atributos dos santos	Seres míticos (genérico/ específicos); Abstrações manifestadas ou simbolizadas por objetos ou seres (identificação de pessoas / seres míticos; de significados simbólicos ou de conceitos abstratos)	NSA
	Nomeiam, de forma individual, os eventos (descrição genérica eventos).	Ações e condições (denominação específica de eventos).	Emoções; Abstrações manifestadas por ações e eventos (descrição do humor ou emoção)	NSA
ONDE Local e lugar; geográfico, cosmográfico e arquitetônico.	Nomeiam, de forma individual, localizações geográficas.	Tipo de lugar geográfico ou arquitetônico.	Lugares simbolizados (genérico/ específico); Abstrações manifestadas pelo local	NSA
QUANDO Tempo: linear ou cíclico.	Tempo linear: datas ou períodos.	Tempo cíclico: estações, hora do dia.	Emoções ou abstrações simbolizadas ou manifestadas pelo tempo	NSA
COMO (características físicas)	NSA	NSA	NSA	Características técnicas da fotografia (planos, foco, movimento, forma, ângulo, cor, textura, iluminação, perspectiva, equilíbrio, composição)
RESUMO: elaborar um resumo do tipo descritivo (ou indicativo).				

FONTE: Elaborado pela proponente (2019), como resultado de pesquisa. *NSA = Não Se Aplica

Explicando o exposto no Quadro 52, destaca-se que as características visuais da fotografia compõem, simultaneamente, a representação descritiva e a representação temática, retratando também os aspectos intrínsecos e extrínsecos, uma vez que estes foram considerados como atributos essenciais para representar e recuperar um documento iconográfico do tipo fotografia, conforme afirmam Smit (1996) e Manini (2002) no subcapítulo 2.6.4. Ressalta-se que, em algumas circunstâncias especiais, os aspectos descritivos de uma imagem podem ser considerados como assuntos³³, dependendo do propósito. Por exemplo, poderiam ser considerados assuntos: o artista, o fotógrafo, as datas, entre outros elementos.

³³ Por exemplo, ao se buscar por “Castro Alves” como assunto, o registro recuperado vai corresponder ao campo 600 do formato bibliográfico MARC, cujas entradas variantes estão controladas no campo 200.

Os níveis de descrição, de análise e de interpretação correspondem àqueles propostos por Panofsky (1979) e Shatford Layne (1986), respectivamente: nível de descrição – pré-iconográfico (aspecto factual) / De genérico; nível de análise – iconográfico (aspecto factual) / DE Específico; nível de interpretação – pré-iconográfico (aspecto expressivo) + iconográfico (aspecto expressivo) / SOBRE; e iconológico. As terminologias – descrição, análise e interpretação – relacionam-se com os planos de significação propostos por Agustín Lacruz (2010; 2014), que encontram embasamento teórico em Panofsky (1979).

A categoria QUEM / O QUÊ do segundo nível de análise – DESCRIÇÃO (DE genérico), comportará os atributos dos santos/mártires. E a categoria QUEM / O QUÊ do terceiro nível de análise – INTERPRETAÇÃO (SOBRE)³⁴ retratará emoções, abstrações manifestadas por ações e eventos. Nessa categoria, serão retratados os valores religiosos como a fé, devoção, contemplação e emoções expressas nas esculturas (tristeza, alegria, esperança). Esses aspectos estão relacionados com os elementos do contexto religioso, mencionados no objetivo específico 2.

Para verificação dos elementos dos padrões DC e VRA Core, que foram considerados no modelo, apresenta-se uma correlação entre os elementos desses padrões e os elementos da proposta desta pesquisa, exposta no Quadro 53.

QUADRO 53 – Comparativo entre elementos da proposta e dos padrões DC e VRA Core

CORRELAÇÃO – ELEMENTOS DA PROPOSTA E DOS PADRÕES DC E VRA				
CATEGORIAS	FOTOGRAFIA	ESCULTURA	Dublin Core	VRA Core
QUEM / O QUE	Tipo	Objeto	Tipo	Tipo de registro Tipo
	Título	Título	Título	Título
	Autor (fotógrafo)	Autoria/Atribuição	Autor / criador	Criador
	Autor entidade (estúdio, agência)	Autor (proprietário)		
	Acervo	Acervo	Procedência	
ONDE	Local de produção (país / estado / cidade)	Local de produção (país / estado / cidade)	Cobertura	Localização
		Localização física	Elemento especial	
QUANDO	Data de produção (dia/mês/ano/século)	Data de produção (dia / mês / ano /século)	Data	Data

³⁴ Atributos religiosos são descritos no NÍVEL DE INTERPRETAÇÃO (SOBRE).

CORRELAÇÃO – ELEMENTOS DA PROPOSTA E DOS PADRÕES DC E VRA				
CATEGORIAS	FOTOGRAFIA	ESCULTURA	Dublin Core	VRA Core
COMO (características físicas)	Suporte	Material	Elemento especial	Material
	Tamanho	Dimensões	Elemento especial	Medições
	Resolução		Elemento especial	
	Cor	Cor	Elemento especial	
	Formato	Técnica	Formato	Técnica
	NSA	Estilo	Elemento especial	Estilo / Período Cultura
NOTAS	Código / nº de registro	Código / nº de registro		Número de identidade
	Relação com outros documentos	Relação com outros documentos	Relação	Relação
	Grupo da imagem	Grupo de obras		
	Quantidade de fotografias	Quantidade de obras	Elemento especial	
	NSA	NSA	Publicador	
	NSA	NSA	Colaborador	
	NSA	NSA	Identificador de recurso	
	NSA	NSA	Fonte	Fonte
	NSA	NSA	Idioma	
NSA	NSA	Direito autoral	Direitos	
CONTEÚDO	1. QUEM / O QUÊ, ONDE, QUANDO, COMO X Níveis de descrição, de análise e de interpretação; 2. Expressão fotográfica		Palavras-chave	
	Resumo		Descrição	Conteúdo Descrição

FONTE: Elaborado pela proponente (2019). *NSA = Não Se Aplica

Por fim, o objetivo geral desta pesquisa – “Propor uma metodologia para a representação de documentos iconográficos do tipo fotografias de esculturas de arte sacras, a fim de representar os aspectos intrínsecos e os extrínsecos desse tipo de documento,

considerado um componente do Patrimônio Histórico e Cultural” é atendido com a proposta de metodologia de representação apresentada no Quadro 54.

QUADRO 54 – Proposta de metodologia para a representação de registros fotográficos de esculturas de arte sacra

METODOLOGIA DE REPRESENTAÇÃO DE REGISTROS FOTOGRÁFICOS DE ESCULTURAS DE ARTE SACRA							
CATEGORIAS	FOTOGRAFIA	ESCULTURA	CATEGORIAS	NÍVEL DE DESCRIÇÃO (DE genérico)	NÍVEL DE ANÁLISE (DE Específico)	NÍVEL DE INTERPRETAÇÃO (SOBRE)	EXPRESSÃO FOTOGRÁFICA
QUEM / O QUÊ	Tipo	Objeto	QUEM / O QUÊ O que estão os objetos e seres fazendo? (ações, eventos, emoções).	Nomeiam, de forma individual, pessoas, animais, coisas (descrição genérica de objetos).	Tipos de pessoas, animais, coisas (denominação específica de objetos). *atributos dos santos	Seres míticos (genérico/ específicos); abstrações manifestadas ou simbolizadas por objetos ou seres (identificação de pessoas/seres míticos; de significados simbólicos ou de conceitos abstratos)	NSA
	Título	Título					
	Autor (fotógrafo)	Autoria /Atribuição		Nomeiam, de forma individual, os eventos (descrição genérica eventos).	Ações e condições (denominação específica de eventos).	Emoções; Abstrações manifestadas por ações e eventos (descrição do humor ou emoção)	NSA
	Autor entidade (estúdio, agência)	Autor (proprietário)					
	Acervo	Acervo					
ONDE	Local de produção (País/Estado/Cidade)	Local de produção (país / estado / cidade)	ONDE Local e lugar; geográfico, cosmográfico e arquitetônico.	Nomeiam, de forma individual, localizações geográficas.	Tipo de lugar geográfico ou arquitetônico.	Lugares simbolizados (Genérico/ Específico); Abstrações manifestadas pelo local	NSA
		Localização física					
QUANDO	Data de produção (dia/mês/ano/século)	Data de produção (dia/mês/ano/século)	QUANDO Tempo: linear ou cíclico.	Tempo linear: datas ou períodos.	Tempo cíclico: estações, hora do dia.	Emoções ou abstrações simbolizadas ou manifestadas pelo tempo	NSA
COMO (características físicas)	Suporte	Material:	COMO (características físicas)	NSA	NSA	NSA	Características técnicas da fotografia (planos, foco, movimento, forma, ângulo, cor, textura, iluminação, perspectiva, equilíbrio, composição)
	Tamanho	Dimensões					
	Resolução						
	Cor	Cor					
	Formato	Técnica					
NSA	Estilo						
NOTAS	Código / nº de registro	Código / nº de registro	RESUMO: elaborar um resumo do tipo descritivo (ou indicativo).				
	Relação com outros documentos	Relação com outros documentos					
	Grupo da imagem	Grupo de obras / objetos					
	Quantidade de fotografias	Quantidade de obras / objetos					

FONTE: Elaborado pela proponente, como resultado de pesquisa (2019). *NSA = Não Se Aplica

Após a apresentação da proposta de representação de fotografias de esculturas de arte sacra, retoma-se a emblemática afirmação de que “a descrição de uma imagem nunca é completa” (SMIT, 1987, p. 100), e afirma-se que essa metodologia de representação

constitui uma proposta de leitura para documentos iconográficos do tipo fotografia, não podendo ser considerada definitiva no que se refere aos estudos sobre o assunto, pois podem haver outras possibilidades. Manini (2002) afirma que indexação é seleção! Por isso, buscou-se selecionar os elementos mais relevantes das imagens, de maneira bem abrangente, esperando que possam orientar a seleção dos aspectos considerados importantes, sendo adaptados a diferentes contextos e demandas específicas de usuários, utilizando todos ou parte do conjunto que está refletido na metodologia de representação. Considera-se que a metodologia proposta não anula a subjetividade, mas minimiza as discrepâncias no processo de representação realizado pelos indexadores, uma vez que, no exercício de sua aplicação, no subcapítulo 4.5, o uso da metodologia orienta a atividade realizada pela proponente. Sendo assim, apresenta-se uma ficha de representação de fotografias de esculturas de arte sacra no Quadro 55.

QUADRO 55 – Proposta de ficha para a representação de registros fotográficos de esculturas de arte sacra

FICHA DE REPRESENTAÇÃO	
DADOS CATALOGRÁFICOS	
FOTOGRAFIA	
Tipo:	Código:
Título:	Grupo de imagens:
Autoria (fotógrafo):	Quantidade de fotografias:
Autoria (entidade):	Suporte: Formato:
Acervo:	Tamanho:
Local de produção:	Resolução:
Data de produção:	Cor:
ESCULTURA	
Objeto:	Código / nº de registro:
Título:	Grupo de Obras / Objetos:
Autoria/Atribuição:	Quantidade de Obras / Objetos:
Autor (proprietário):	Material:
Acervo:	Cor:
Local de produção:	Dimensões:
Localização física:	Técnica:
Data de produção:	Estilo:

DESCRIÇÃO DE CONTEÚDO DA FOTOGRAFIA			
[inserir fotografia]	RESUMO:		
	NÍVEL DE DESCRIÇÃO (DE genérico)	NÍVEL DE ANÁLISE (DE Específico)	NÍVEL DE INTERPRETAÇÃO (SOBRE)
QUEM / O QUÊ			
ONDE			
QUANDO			
EXPRESSÃO FOTOGRAFICA			
Relação com outros documentos			

FONTE: Elaborado pela proponente, como resultado de pesquisa (2019).

Estando terminada a exposição e explicação da proposta de metodologia desta pesquisa, o próximo subcapítulo apresenta a sua aplicação nas fotografias da amostra.

4.5 APLICAÇÃO DA METODOLOGIA PROPOSTA EM REGISTROS FOTOGRÁFICOS

Neste subcapítulo serão apresentados os resultados da análise de validação da metodologia proposta. Serão utilizadas fotografias de esculturas de arte sacras de dois acervos distintos – acervo fotográfico de artista e acervo fotográfico de especialista em História da Arte –, com imagens de uma mesma natureza, pois foram duas fotografias por acervo, totalizando quatro fotografias analisadas, conforme Quadro 56.

QUADRO 56 – Fotografias de esculturas de arte sacras da amostra de aplicação da metodologia proposta



FONTE: Elaborado pela proponente (2019) com fotografias³⁵ de Hélio Petrus Viana e de Magno Moraes Mello.

Utilizando a proposição da ficha de representação de registro fotográfico de esculturas de arte sacra, exposta no Quadro 55, realizou-se a sua aplicação nos quatro registros fotográficos da amostra.

A representação das fotografias utilizando a metodologia proposta teve como informações iniciais aquelas fornecidas pelos autores dos registros fotográficos – o artista e o especialista em História da Arte. Ressalta-se que nem todas as categorias propostas no modelo haviam sido utilizadas, anteriormente, por eles, e foram preenchidas, quando possível, por meio de pesquisa em outras fontes. Esse tipo de pesquisa é comum na atividade do indexador.

³⁵ As autorizações de uso das fotografias constam no Apêndice B desta pesquisa.

O escultor Hélio Petrus Viana apresentou as seguintes informações sobre as fotografias de suas esculturas: título da fotografia (que nesses casos coincidem com os títulos das esculturas); data da fotografia, data da escultura, nome do fotógrafo (que nesses casos coincidem com o nome do escultor), local, tipo de imagem fotográfica, estilo da escultura, inspiração para o trabalho artístico, proprietário da escultura, material e técnica empregados na escultura, tipo de acabamento e cor da escultura, local de produção, medidas da escultura e descrição da escultura.

O historiador Magno Moraes Mello, por sua vez, disponibilizou as seguintes informações sobre as suas fotografias: autor da fotografia, título da fotografia (que retrata a escultura), autor da escultura, estilo artístico da escultura, cor da escultura, proprietário da escultura e data da escultura.

A representação das fotografias da amostra foi feita por palavras-chave (para a indexação), e o resumo, em linguagem natural, sem o uso de qualquer vocabulário controlado. Nos Quadros 57 a 60, a seguir, estão os resultados das análises, que culminaram na indexação dos quatro registros fotográficos da amostra.


QUADRO 57 – Aplicação da metodologia de representação no Registro A

FICHA DE REPRESENTAÇÃO		
DADOS CATALOGRÁFICOS		
FOTOGRAFIA A		
Tipo: Fotografia digital	Código: NSA	
Título: Nossa Senhora da Conceição	Grupo de imagens: NSA	
Autoria (fotógrafo): Hélio Petrus Viana	Quantidade de fotografias: 1	
Autoria (entidade): NSA	Suporte: Digital	
Acervo: Acervo fotográfico de Hélio Petrus Viana	Tamanho: 585 X 840 pixels	
Local de produção: Mariana-MG/Brasil	Resolução: 96dpi	Formato: JPG
Data de produção: 2018	Cor: Colorida	
ESCULTURA		
Objeto: Escultura de arte sacra	Código/nº de registro: NSA	
Título: Nossa Senhora da Conceição	Grupo de Obras/Objetos: NSA	
Autoria/Atribuição: Hélio Petrus Viana	Quantidade de Obras/Objetos: 1	
Autor (proprietário): Hélio Petrus Viana	Material: Madeira de cedro	
Acervo: Acervo artístico de esculturas de arte sacra de Hélio Petrus Viana	Cor: Policromia	

Local de produção: Mariana-MG/Brasil		Dimensões: 70 cm x 23 cm x 19 cm	
Localização física: Atelier de Hélio Petrus Viana – Mariana-MG		Técnica: escultura em madeira policromada (policromia, pátina e madeira encerada).	
Data de produção: 2016		Estilo: Neobarroco	
DESCRIÇÃO DE CONTEÚDO DA FOTOGRAFIA			
	<p>RESUMO: A fotografia apresenta escultura de figura feminina em pé, na posição frontal (plano médio), com as mãos postas na altura do peito e usando véu. A figura é identificada como Nossa Senhora da Conceição. Esse título da Mãe do Cristo relaciona-se com a expressão “Imaculada Conceição”, que significa “concepção sem mancha” e remete-se ao dogma católico da Imaculada Conceição, que defende que a Virgem Maria foi preservada do pecado desde a sua concepção. Esse dogma foi proclamado em 8 de dezembro de 1854 pelo Papa Pio IX, e a festa de Nossa Senhora da Conceição passou a ser celebrada todos os anos, em 8 de dezembro. Existem cinco querubins na base inferior da imagem, que, juntamente com as nuvens, representam a Virgem Maria na glória, junto de Deus no céu e com os anjos, como figura intercessora pelos homens. Normalmente, Nossa Senhora da Conceição é identificada pelos seguintes atributos: meia lua sob os pés, a serpente sob os pés, anjos e nuvens sob os pés, manto azul, véu branco, coroa, mãos postas.</p>		
	NÍVEL DE DESCRIÇÃO (DE genérico)	NÍVEL DE ANÁLISE (DE Específico)	NÍVEL DE INTERPRETAÇÃO (SOBRE)
QUEM / O QUE	Escultura	Escultura arte sacra; Escultura de Nossa Senhora da Conceição; querubins, mãos postas; véu.	Virgem Maria; Imaculada Conceição; Mãe do Cristo; Advogada dos pecadores; Serenidade; contemplação; devoção; fé católica.
ONDE	Escultura sobre móvel.	Atelier do artista Hélio Petrus Viana; nuvens.	Céu.
QUANDO	Século XXI (criação); Século XIX (declaração do dogma).	2016 (data de criação da escultura); 1854 (data de início do dogma).	NSA
EXPRESSÃO FOTOGRÁFICA	Vista frontal da escultura; plano médio; vista completa da escultura; luz natural; foto colorida.		
RELAÇÃO COM OUTROS DOCUMENTOS	-		

FONTE: Elaborado pela proponente, com base em informações do autor da fotografia e de pesquisas bibliográficas (2019).

QUADRO 58 – Aplicação da metodologia de representação no Registro B


FICHA DE REPRESENTAÇÃO		
DADOS CATALOGRÁFICOS		
FOTOGRAFIA B		
Tipo: Fotografia digital	Código: NSA	
Título: São Francisco de Assis	Grupo de imagens: NSA	
Autoria (fotógrafo): Hélio Petrus Viana	Quantidade de fotografias: 1	
Autoria (entidade): NSA	Suporte: Digital	
Acervo: Acervo fotográfico de Hélio Petrus Viana	Tamanho: 585 X 1040 pixels	
Local de produção: Mariana-MG / Brasil	Resolução: 96dpi	Formato: JPG
Data de produção: 2018	Cor: Colorida	
ESCULTURA		
Objeto: Escultura de arte sacra	Código/nº de registro: NSA	
Título: São Francisco de Assis	Grupo de Obras/Objetos: NSA	
Autoria/Atribuição: Hélio Petrus Viana	Quantidade de Obras/Objetos: 1	
Autor (proprietário): Hélio Petrus Viana	Material: Madeira de cedro	
Acervo: Acervo artístico de esculturas de arte sacra de Hélio Petrus Viana	Cor: Policromia	
Local de produção: Mariana-MG/Brasil	Dimensões: 70 cm x 23 cm x 19 cm	
Localização física: Atelier de Hélio Petrus Viana – Mariana-MG	Técnica: escultura em madeira policromada (policromia, pátina e madeira encerada).	
Data de produção: 2016	Estilo: Neobarroco	
DESCRIÇÃO DE CONTEÚDO DA FOTOGRAFIA		
	<p>RESUMO: A fotografia apresenta escultura de figura masculina em pé, na posição frontal (plano médio), com uma mão levemente levantada em postura de abençoar e portando, na outra mão, um pássaro. Um pé à mostra encontra-se descalço e outro pássaro está próximo a esse pé. O homem usa hábito marrom (hábito franciscano), cingulo amarrado na cintura (cordão para prender a túnica) e barba. A figura é identificada como São Francisco de Assis, nascido em 1182. Filho de família comerciante rica, abandonou tudo após a sua conversão e foi viver na pobreza, anunciando o Evangelho. Logo foi seguido por muitos jovens, culminando no nascimento da Ordem Franciscana. Morreu em 1230 e foi canonizado dois anos depois, pelo Papa Gregório IX. Sua festa é celebrada todos os anos, em 4 de outubro. Normalmente, São Francisco de Assis é identificado nas imagens pelos seguintes atributos: cingulo de corda, hábito franciscano, tonsura, cinco estigmas (mãos, pés e lateral do coração cortados), caveira, crucifixo, pássaros, animais.</p>	

	NÍVEL DE DESCRIÇÃO (DE genérico)	NÍVEL DE ANÁLISE (DE Específico)	NÍVEL DE INTERPRETAÇÃO (SOBRE)
QUEM / O QUE	Escultura	Escultura arte sacra; escultura de São Francisco de Assis; mão abençoando; pássaros; hábito franciscano; pés descalços; cingulo; barba.	São Francisco de Assis; Santo; Intercessor; protetor dos animais; santo dos pobres; franciscanos; fé católica; devoção; benção; paz e bem.
ONDE	Escultura sobre móvel.	Atelier do artista Hélio Petrus Viana.	Itália; Assis.
QUANDO	Século XXI (criação da escultura); Século XII (vida de Francisco).	2016 (data de criação da escultura); 1854 (data de início do dogma).	NSA
EXPRESSÃO FOTOGRÁFICA	Vista frontal da escultura; plano médio; vista completa da escultura luz natural; foto colorida.		
RELAÇÃO COM OUTROS DOCUMENTOS	-		

FONTE: Elaborado pela proponente, com base em informações do autor da fotografia e de pesquisas bibliográficas (2019).


QUADRO 59 – Aplicação da metodologia de representação no Registro C

FICHA DE REPRESENTAÇÃO		
DADOS CATALOGRÁFICOS		
FOTOGRAFIA C		
Tipo: Fotografia digital	Código: NSA	
Título: Os passos da Paixão de Cristo	Grupo de imagens: Não identificado	
Autoria (fotógrafo): Magno Moraes Mello	Quantidade de fotografias: Não identificado	
Autoria (entidade): NSA	Suporte: Digital	
Acervo: Acervo fotográfico de Magno Moraes Mello	Tamanho: 4288 X 2848 pixels	
Local de produção: Congonhas / MG/Brasil	Resolução: 300dpi	Formato: JPG
Data de produção: 30/10/2017	Cor: Colorida	
ESCULTURA		
Objeto: Escultura de arte sacra	Código/Nº de registro: Não identificado	
Título: Os passos da Paixão de Cristo	Grupo de Obras/Objetos: 1/	
Autoria: Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1730-1814)	Quantidade de Obras/Objetos: 11 esculturas	
Autor (proprietário): Arquidiocese de Mariana - MG	Material: Madeira de cedro	

Acervo: Acervo artístico do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos – Congonhas / MG / Brasil		Cor: Policromia	
Local de produção: Não identificado		Dimensões: Não identificado (dimensões próximas ao tamanho real de uma pessoa)	
Localização física: Santuário Bom Jesus de Matosinhos – Congonhas/ MG /Brasil		Técnica: escultura em madeira policromada	
Data de produção: c.1799		Estilo: Barroco Rococó	
DESCRIÇÃO DE CONTEÚDO DA FOTOGRAFIA			
	<p>RESUMO: A fotografia apresenta escultura do Cristo carregando a cruz, em pé, na posição frontal e no primeiro plano, com uma mão levantada próxima à cruz e outra segurando parte de baixo da cruz. O Cristo é retratado como um homem de pele clara, com cabelos longos e barba, usando coroa de espinhos, túnica marrom e manto azul. O rosto está com semblante de sofrimento e apresenta feridas e sangue. A escultura faz parte de um conjunto de onze imagens de uma das capelas que compõem o conjunto arquitetônico do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos na cidade de Congonhas, em Minas Gerais / Brasil, que conta com um total de 66 esculturas do artista Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1730-1814), expoente artístico do estilo Barroco em Minas Gerais no século XVIII. O conjunto arquitetônico foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em 1939. Os Passos da Paixão passaram ser Patrimônio Mundial da Unesco em 1985. O Cristo carregando a Cruz retrata a cena bíblica de subida para o Calvário, onde foi crucificado e morto, e constitui uma das estações da Via Sacra, devoção católica de contemplação da Paixão, Morte e Sepultamento do Cristo. Normalmente, o Cristo sofredor é identificado nas imagens pelos seguintes atributos: cruz, coroa de espinhos, semblante sofrido e expressões de dor.</p>		
	NÍVEL DE DESCRIÇÃO (DE genérico)	NÍVEL DE ANÁLISE (DE Específico)	NÍVEL DE INTERPRETAÇÃO (SOBRE)
QUEM / O QUÊ	Escultura	Escultura de arte sacra; Jesus Cristo carregando a cruz; carregamento de cruz; cruz de madeira; coroa de espinhos; rosto sofrido; cabelos longos; barba.	Jesus Cristo; Paixão de Cristo; Passos da Paixão; Príncipe da Paz; Salvador dos Homens; Jesus Crucificado; salvação; fé católica; devoção; sofrimento; humilhação; cruz; cristianismo.
ONDE	Escultura no chão de capela	Capela anexa do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos	Calvário; Gólgota; Jerusalém.
QUANDO	Século XVIII (criação da escultura); Séc. I d.C.	C1799 (data aproximada de criação da escultura);	Início do cristianismo; era cristã; Sexta-Feira Santa.
EXPRESSÃO FOTOGRÁFICA	Vista frontal da escultura; primeiro plano; vista parcial da escultura; luz natural; foto colorida.		
RELAÇÃO COM OUTROS DOCUMENTOS	MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DA CULTURA. Santuário do Bom Jesus de Matozinhos: Proposta de inscrição na Lista do Patrimônio Mundial da Unesco (DOSSIÊ). 1984.		

FONTE: Elaborado pela proponente, com base em informações do autor da fotografia e de pesquisas bibliográficas (2019).

QUADRO 60 – Aplicação da metodologia de representação no Registro D

FICHA DE REPRESENTAÇÃO		
DADOS CATALOGRÁFICOS		
FOTOGRAFIA D		
Tipo: Fotografia digital	Código: NSA	
Título: A Última Ceia	Grupo de imagens: Não identificado	
Autoria (fotógrafo): Magno Moraes Mello	Quantidade de fotografias: Não identificado	
Autoria (entidade): NSA	Suporte: Digital	
Acervo: Acervo fotográfico de Magno Moraes Mello	Tamanho: 4288 X 2848 pixels	
Local de produção: Congonhas/MG/Brasil	Resolução: 300dpi	Formato: JPG
Data de produção: 30 / 10 / 2017	Cor: Colorida	
ESCULTURA		
Objeto: Escultura de arte sacra	Código/Nº de registro: Não identificado	
Título: A Última Ceia	Grupo de Obras/Objetos: 1/15	
Autoria: Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1730-1814)	Quantidade de Obras/Objetos: 15 esculturas	
Autor (proprietário): Arquidiocese de Mariana - MG	Material: Madeira de cedro	
Acervo: Acervo artístico do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos – Congonhas /MG/Brasil	Cor: Policromia	
Local de produção: Não identificado	Dimensões: Não identificado (dimensões próximas ao tamanho real de uma pessoa)	
Localização física: Santuário Bom Jesus de Matosinhos – Congonhas / MG/Brasil	Técnica: escultura em madeira policromada	
Data de produção: c. 1799	Estilo: Barroco Rococó	
DESCRIÇÃO DE CONTEÚDO DA FOTOGRAFIA		
	<p>RESUMO: A fotografia apresenta duas esculturas: do Cristo e de João Evangelista. Cristo está sentado, com uma mão levantada e com dois dedos em sinal de paz. João está com a cabeça reclinada no ombro de Cristo. O Cristo e João são retratados com cabelos longos. Cristo tem barba, usa túnica marrom e manto azul. João usa túnica marrom e manto vermelho. As esculturas fazem parte de um conjunto de 15 imagens de uma das capelas que compõem o conjunto arquitetônico do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos na cidade de Congonhas, em Minas Gerais /Brasil, que conta com um total de 66 esculturas do artista Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1730-1814), expoente artístico do estilo Barroco em Minas Gerais no século XVIII. O Conjunto arquitetônico foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e</p>	

	Artístico Nacional (Iphan) em 1939. As esculturas constroem narrativa da cena bíblica que retrata a Última Ceia de Cristo e seus 12 apóstolos, antes da Paixão de Cristo. Na ocasião, Jesus ceia pão e vinho com os Apóstolos, institui a Eucaristia e anuncia que um dos doze irá traí-lo e entregá-lo à morte. Referia-se a Judas. Normalmente, a Última Ceia é composta por Cristo e os Doze Apóstolo em redor de uma mesa e conta com a figura de João próximo ao Cristo.		
	NÍVEL DE DESCRIÇÃO (DE genérico)	NÍVEL DE ANÁLISE (DE Específico)	NÍVEL DE INTERPRETAÇÃO (SOBRE)
QUEM / O QUE	Escultura	Escultura de arte sacra; Jesus Cristo; João Evangelista; Última Ceia; reunião; 12 apóstolos; Pão e Vinho	Ceia Eucarística; Instituição da Eucaristia Páscoa.
ONDE	Próximo a uma parede	Capela anexa do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos	Jerusalém.
QUANDO	Século XVIII (criação da escultura); Séc. I d.C.	C1799 (data aproximada de criação da escultura).	Era cristã; Quinta-feira Santa.
EXPRESSÃO FOTOGRÁFICA	Vista frontal da escultura; primeiro plano; vista parcial da escultura; luz natural; foto colorida.		
RELAÇÃO COM OUTROS DOCUMENTOS	MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DA CULTURA. Santuário do Bom Jesus de Matosinhos : Proposta de inscrição na Lista do Patrimônio Mundial da Unesco (DOSSIÊ). 1984		

FONTE: Elaborado pela proponente, com base em informações do autor da fotografia e de pesquisas bibliográficas (2019).

Observando a representação dos registros fotográficos da amostra, expostos nos Quadros 57 a 60, percebe-se que, ao apresentar, separadamente, a fotografia e a escultura, evidencia-se a distinção entre o registro fotográfico e o referente (obra retratada), conforme defendido por Shatford Layne (1986) e permitido pelo padrão VRA Core. A autora afirma que o trabalho representado constitui um assunto e, nesse caso, também não deve ser confundido com o trabalho em que é representado. Portanto, na representação descritiva, a descrição dos dados bibliográficos da obra e da fotografia são distintos, e esses elementos não podem ser confundidos.

Pode-se verificar, também, que, em algumas subcategorias, as informações coincidiram. Nas fotografias A e B (Quadros 57 e 58), por exemplo, a autoria da fotografia é a mesma da escultura. Da mesma forma, são iguais os dados sobre a localização e o acervo. Contudo, nas fotografias C e D (Quadros 59 e 60), percebe-se que a autoria da fotografia é distinta da autoria da escultura. Em Lacerda (1993), encontra-se a distinção entre os diversos tipos de autoria (autor-pessoa e autor-entidade). Já a descrição tanto da autoria da fotografia (autor-fotógrafo) quanto da escultura retratada (autor-artista) é prevista

por Alves e Valerio (1998), bem como por Shatford Layne (1986) e previsto no VRA Core, que permite a distinção da representação da fotografia e da escultura.

Na segunda parte da Ficha de representação, que trata do conteúdo informacional, a complexidade do trabalho de representação é maior, uma vez que a atividade extrapola o âmbito dos dados considerados mais objetivos (da representação descritiva), o que exige maior conhecimento das áreas da História e das Artes, bem como do contexto religioso católico; demandando uma análise mais minuciosa e interpretação mais cuidadosa do indexador. Verificou-se que, à medida que se avança nos níveis – descrição, análise e interpretação –, é necessário maior conhecimento e pesquisa por parte do indexador.

Conforme atesta a literatura da área da Biblioteconomia e Ciência da Informação, a representação temática está relacionada com o conhecimento do indexador e, por isso, demanda-se a existência de metodologias para nortear a atividade (KOBASHI, 1994), a fim de se fazer uma “indexação inteligente”, conforme defende Manini (2011, p. 84), para uma eficiente recuperação das informações.

Alerta-se para o fato de que o nível Iconológico de Panofsky (1979) não está disposto explicitamente na metodologia de representação, em um campo específico. Contudo, percebe-se que ele está presente no conteúdo do Resumo, que apresenta dados de interpretações e simbolismos. Isso é justificado, sobretudo, ao se objetivar uma representação que atenda a um público especialista, que necessita de informações descritivas e históricas.

Reafirma-se que a metodologia proposta nesta pesquisa é abrangente e procura contemplar todos os atributos de um registro fotográfico, bem como os atributos do objeto representado na fotografia, enfocando um público especializado em arte que exige maior detalhamento na representação, mas poderá atender também a um público diversificado. Esta proposta poderá ser adaptada e até simplificada, de acordo com o contexto de uso, propósito e o perfil do público, de maneira a atender apenas às demandas específicas.

A metodologia proposta é pragmática, em certa medida, por retratar aspectos do documento iconográfico do tipo fotografia, mas houve a intenção de trazer elementos subjetivos e interpretativos na representação temática.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste capítulo, estão descritas as considerações finais, pautadas na revisão bibliográfica, nos resultados obtidos e nas análises realizadas. Para o alcance dos objetivos estabelecidos, a pesquisa recorreu aos fundamentos teórico-metodológicos da Ciência da Informação (CI), da História, da Arte e dos estudos sobre a Fotografia. O enfoque desta pesquisa foi o processo de representação, e o resultado principal apresentado foi uma proposta de metodologia unificada para a representação de registros fotográficos de esculturas de arte sacra, juntamente com uma ficha para a catalogação das fotografias. Esse resultado, exposto no Capítulo 4, atendeu ao objetivo geral – “Propor uma metodologia para a representação de documentos iconográficos do tipo fotografias de esculturas de arte sacra, a fim de representar os aspectos intrínsecos e extrínsecos desse tipo de documento, considerado um componente do Patrimônio Histórico e Cultural” – cujos referenciais estão contemplados ao longo de todo o trabalho.

No percurso desta investigação, estudou-se três padrões de metadados (Core, VRA Core e Cataloguing Cultural Objects), discutidos na seção 2.3.3, uma vez que descrever recursos na web torna-se importante na contemporaneidade. Os padrões favorecem a uniformização da descrição dos recursos de informação e a interoperabilidade para o compartilhamento e reúso de dados entre instituições, em âmbito nacional e internacional. Considera-se que o conjunto de elementos e atributos compilados na proposta desta pesquisa podem auxiliar na escolha de um padrão mais adequado ao tipo de documento investigado, para permitir converter os elementos e dados legíveis por máquina. Também pode auxiliar na construção de extensões para padrões de metadados já existentes, com vistas a atender às especificidades da fotografia de esculturas de arte sacras e às demandas de seu usuário real e potencial.

Especificamente para a elaboração da proposta de metodologia de representação, os fundamentos que se destacaram foram os discutidos pelos autores Panofsky (1979), Bléry (1981), Shatford Layne (1986), Smit (1996), Alves e Valerio (1998) e Manini (2002), descritos no subcapítulo 2.6. Esse mapeamento e descrição de metodologias de representação de imagens atende ao objetivo específico 1 – “Mapear metodologias utilizadas na representação de fotografias com vistas a contribuir com o campo de representação de documentos iconográficos”.

Por outro lado, verificou-se que as metodologias recuperadas e analisadas enfocam tanto a representação temática quanto a descritiva. Elas não se excluem, algumas se sobrepõem, e outras podem se complementar para favorecer uma representação mais abrangente, de forma a retratar os aspectos intrínsecos e extrínsecos dos registros fotográficos de esculturas de arte sacra.

As análises buscaram também atender ao quarto objetivo específico, que foi “Identificar os atributos intrínsecos e extrínsecos que devem ser considerados na representação de fotografias de esculturas de arte sacra, a fim de propor um conjunto de características para a sua representação”. Verificou-se que o ideal é que os elementos da representação temática sejam complementados com elementos da representação descritiva, pois podem ser considerados pontos de acesso relevantes para uma eficiente recuperação da informação. Isso demonstrou a importância do desenvolvimento de uma proposta de metodologia unificada para a representação dos registros fotográficos, que contemple os dois aspectos, o que representa o objetivo geral desta pesquisa.

Ainda no capítulo 2, de Fundamentos Teórico-Metodológicos, também foram abordados aspectos relevantes e necessários para a compreensão do objeto de estudo, tais como os conceitos basilares da pesquisa (informação, documento, imagem, iconografia, fotografia, escultura, patrimônio histórico e cultural, atributo, representação da informação, indexação, metadados); um histórico e caracterização da fotografia e da escultura; e uma breve descrição sobre padrões de metadados. Ressalta-se que, embora não se tenha pretendido focar os padrões de metadados, os padrões analisados deram subsídios para a determinação dos atributos que devem ser levados em conta no desenvolvimento da proposta apresentada nesta pesquisa.

O exercício de busca da imagem pela imagem no Google Image, retratado no subcapítulo 4.3, é um resultado importante desta pesquisa. Tal exercício de busca com a utilização de quatro fotografias de esculturas aponta para a limitação do algoritmo para a recuperação por conteúdo – baseada nas características visuais das imagens – em retratar temáticas históricas e simbólicas. Esse parece ser, ainda, um dos problemas dos sistemas de recuperação de imagens na web, que dificilmente recuperam imagens se não houver uma descrição associada a elas.

Apesar dos avanços de pesquisas nesse tipo de recuperação e no aprendizado de máquinas, ainda existem dificuldades em relação à semântica. O significado das imagens do ponto de vista cultural, simbólico, histórico não bem retratado nos resultados do exercício realizado. No exercício quatro fotografias foram utilizadas. Contudo, apenas a busca realizada com uma das fotografias recuperou outras imagens de esculturas de arte sacra no contexto católico, no caso, de santos. Apesar disso, as imagens recuperadas não remeteram apenas a São Francisco, o santo retratado na fotografia em questão, mas apresentaram santos diversos.

A recuperação por conceitos, por sua vez, propõe explorar a questão semântica. Esse é o maior interesse dos estudos na Ciência da Informação, pois a informação está associada ao seu significado e não ao dado não contextualizado, o que exige uma representação a partir de estruturas semânticas. A representação por conceitos permite um

alto nível de análise e descrição da imagem fotográfica, como defendido por Boccato e Fujita (2006), o que permite resultados mais específicos relacionados ao Patrimônio Cultural e Histórico.

Para atender ao segundo objetivo específico: “Analisar os elementos do contexto religioso expressos nas fotografias de arte sacra, tendo em vista a identificação e compreensão das especificidades desse tipo de documento iconográfico”, realizou-se a contextualização histórica e reflexão acerca dos valores da escultura sacra – no subcapítulo 2.4. Entender os signos do contexto religioso, que lidam com a representação de santos, mártires, episódios e outros personagens bíblicos, que estão retradas nas esculturas de arte sacras, é essencial para descrever o que as fotografias evocam.

Também se buscou conhecer as características e os atributos da fotografia documental e das esculturas sacras nelas retratadas, como componentes do Patrimônio Histórico e Cultural, a fim de se pensar as categorias de representação, aspectos que foram tratados nos subcapítulos 2.3 e 2.4 e 2.5. Esses resultados, apresentados no capítulo 4, estabelecem os atributos da fotografia e os atributos das esculturas, que são elementos que devem ser considerados na representação dos registros fotográficos de esculturas de arte sacra, atendendo ao terceiro objetivo específico, que foi “Evidenciar os aspectos da fotografia de esculturas de arte sacra que a identificam como componente do Patrimônio Histórico e Cultural para constituir a metodologia proposta”. O levantamento dos atributos permitiu a elaboração da proposta de metodologia.

Também foi desenvolvida uma forma de operacionalização dessa metodologia e, para isso, foi proposta a ficha de indexação de documentos iconográficos do tipo fotografia e escultura. Esta ficha foi utilizada na aplicação e validação da metodologia proposta, na representação de uma amostra de quatro fotografias de esculturas de arte sacra – de escultor e de especialista em História da Arte. A aplicação da ficha na amostra evidenciou que o uso deste instrumento é factível, e o Manual de uso da metodologia, no Apêndice A, auxilia o uso da metodologia por indexadores.

A ficha de representação, que acompanha a metodologia proposta, poderá ser utilizada no todo ou em parte. A demanda de cada contexto e dos seus usuários poderá orientar os profissionais indexadores na escolha de quais categorias são necessárias para a representação dos registros fotográficos de um repositório. Seria possível considerar que, em um acervo de arte ou história, por exemplo, demanda-se uma descrição mais detalhada do registro fotográfico, incluindo a descrição das esculturas retratadas na fotografia. Em um repositório virtual de comunicação e *marketing*, por sua vez, a ênfase maior poderia ser na descrição dos atributos da fotografia.

É preciso reforçar que a proposta de representação desta pesquisa contribui para pensar dois objetos imagéticos distintos: a fotografia de esculturas e a escultura em si.

Trata-se, portanto, da representação de dois tipos iconográficos presentes num mesmo documento. O documento fotográfico em questão, pertence ao patrimônio histórico, considerado com um objeto com duas dimensões: constitui imagem e projeta outra imagem. Ambas com atributos específicos.

A reflexão sobre a representação da obra *versus* a representação do seu registro (fotografia), de maneira individualizada, também poderá contribuir, em ambientes distintos, para a análise da demanda real de representar os dois aspectos ou apenas um deles. Os resultados desta pesquisa respaldam a conclusão de que representar documentos é uma decisão acerca dos pontos mais relevantes que devem ser evidenciados, considerando-se, no mínimo, o perfil e a demanda de um público em determinado contexto de uso.

Em relação às dificuldades enfrentadas durante esta pesquisa, destaca-se o aprendizado, na prática, de pesquisa acadêmica, concomitante ao estudo, que enriqueceu o conhecimento da proponente, e a produção bibliográfica, que possibilitou uma primeira avaliação pelos pares. A produção do conhecimento nas pesquisas acadêmicas não é tarefa fácil. Mais complexas se tornam quando se juntam aos desafios e percalços da vida cotidiana, que escapam ao planejamento e ao controle.

Uma limitação desta pesquisa está relacionada ao conjunto de metodologias utilizadas na construção da proposta, pois foram contempladas aquelas que pudessem respaldar a consideração dos aspectos das fotografias como recurso informacional, mais restrito ao campo da Ciência da Informação. Exceção foi feita à discussão da metodologia proposta por Panofsky (1979), que forneceu elementos importantes para pensar os elementos objetivos da fotografia (objetos, ações) e os de interpretação do conteúdo.

Ressalta-se o caráter interdisciplinar³⁶ ou, senão, aplicação multidisciplinar empreendida nesta pesquisa, uma vez que o referencial teórico perpassou diferentes áreas do conhecimento, tendo em vista trazer insumos que pudessem elucidar o problema observado. Aceita-se nesta pesquisa a consideração de que a fotografia tem natureza híbrida (KOSSOY, 2001), pois assume tanto condição de técnica e arte quanto de documento sociocultural (BORGES, 2005b). Assim, junto aos fundamentos da Ciência da Informação, foram agregados conhecimentos da Biblioteconomia, da História e das Artes, incluindo conteúdo sobre a própria técnica da Fotografia, o que demandou entendimento e

³⁶ Adota-se aqui o pensamento de Kaveski (2005, p. 128), que afirma que o conhecer interdisciplinar tem uma função instrumental, que é "utilizar os conhecimentos de várias disciplinas para resolver um problema concreto ou compreender um determinado fenômeno sob diferentes pontos de vista". Mas, considerando os níveis de colaboração e integração entre disciplinas adotados por Piaget (1972), que afirma que a interdisciplinaridade exige cooperação entre várias disciplinas, com reciprocidade nas interações e enriquecimento mútuo, sugere-se considerar que este estudo é, segundo esse autor, multidisciplinar, uma vez que buscou informações e conhecimento de diferentes disciplinas para a solução do problema desta pesquisa.

reflexões teóricas que ultrapassaram as fronteiras disciplinares, enriquecendo os resultados apresentados.

Concluindo este estudo, ressalta-se que nenhum trabalho está completo ao fim de uma pesquisa, já que sempre se evidencia a necessidade de investigações complementares. Sendo assim, como trabalhos futuros atenta-se para os estudos sobre os padrões de metadados para imagens, bem como sobre a construção de vocabulários controlados específicos para a catalogação e indexação dos documentos iconográficos. Também se vislumbra a necessidade de novas validações da metodologia proposta na representação de fotografias de esculturas sacras em acervos distintos, como acervos de especialistas de arte ou historiadores, acervos museológicos e/ou repositórios virtuais. Nesse sentido, uma provável oportunidade de desdobramento é a perspectiva da aplicação da metodologia proposta em um acervo de fotografias de obras de arte de um grupo de pesquisa em História da Arte da UFMG.

Quanto à pesquisa em geral, acredita-se que ela contribui no campo do Patrimônio Histórico e Cultural no Brasil, pois faz a defesa tanto da necessidade de preservação desse Patrimônio, expresso nas fotografias de esculturas de arte sacras, quanto a importância do seu acesso e da sua disseminação. Considera-se que o compartilhamento das informações sobre a arte sacra é uma forma de devolver para a sociedade o patrimônio, o legado histórico e cultural que a ela pertence. Nesse sentido, este estudo resgata o vínculo que a academia deve ter com a sociedade, no que se refere aos direitos e interesses dos cidadãos de serem contemplados pelos resultados das pesquisas acadêmicas, sobretudo em universidades públicas.

Destaca-se, também, a relevância da temática no âmbito da Biblioteconomia e da Ciência da Informação, ao constatar as demandas reais de acervos físicos e virtuais de imagens, bem como o crescimento do interesse por pesquisas e publicações sobre a representação de documentos iconográficos. Como contribuição, houve a criação de uma metodologia unificada, que contempla os atributos intrínsecos e extrínsecos da fotografia e da obra retratada, a escultura de arte sacra. Embora tenha sido modelada para a representação desse tipos específicos, acredita-se que, em certa medida, a metodologia possa ser generalizada para fotografias com outras especificidades. Para tanto, seriam necessárias algumas adaptações na metodologia e na ficha que a acompanha, tendo em vista que este estudo oferece uma ampla gama de subsídios teóricos e reflexões sobre os atributos trabalhados.

Especificamente para a linha de pesquisa Arquitetura e Organização do Conhecimento, este trabalho colabora no que tange à representação da informação. Considera-se que este estudo trouxe substanciais insumos para a discussão e a

construção do conhecimento sobre a temática da representação de documentos iconográficos dos tipos fotografia e escultura.

REFERÊNCIAS

- AGUSTÍN LACRUZ, María Del Carmen. El análisis de contenido y la representación documental de las imágenes pictóricas: una investigación desarrollada sobre los retratos de Francisco de Goya. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 6., 2010, Marília. **Anais eletrônicos**... Marília: ANCIB, 2010. p. 1-12.
- AGUSTÍN-LACRUZ, María Del Carmen. **Funciones retóricas en la fotografías publicitarias**: un modelo de análisis orientado hacia la representación documental. Estudios de información, documentación y archivos, [Madrid], p. 11-23, 2014. Disponível em: <https://www.academia.edu/8519895/Funciones_ret%C3%B3ricas_en_las_fotograf%C3%A1das_publicitarias_Un_modelo_de_an%C3%A1lisis_orientado_hacia_la_representaci%C3%B3n_documental>. Acesso em: 7 jun. 2017.
- ALBUQUERQUE, Ana Cristina de. Tratamento temático da informação e a documentação museológica: aspectos e reflexões referentes à classificação. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 16., 2015, João Pessoa. **Anais** [...]. João Pessoa: ANCIB, 2015. p. 1-22. Disponível em: repositorios.questoesemrede.uff.br/repositorios/handle/123456789/2808. Acesso em: 21 set. 2018.
- ALVARENGA, Lídia. Representação do conhecimento na perspectiva da Ciência da Informação em tempo e espaço digitais. **Encontro Bibli**: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação, Florianópolis, n. 15, p. 18-40, jan./jun. 2003.
- ALVES, Rachel Cristina Vesú. **Metadados como elementos do processo de catalogação**. 2010. 134f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2010.
- ALVES, Mônica Carneiro; VALERIO, Sergio Apelian. **Manual para indexação de documentos fotográficos**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Departamento de Processos Técnicos, 1998.
- ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DE MINAS GERAIS. **Exposição patrimônio recuperado atrai público diverso**: mostra, exposta no museu mineiro, integra as comemorações do bicentenário da morte de aleijadinho. 2016. Disponível em: <https://www.almg.gov.br/acompanhe/noticias/arquivos/2014/06/04_bicentenario_aleijadinho_exposicao_museu_mineiro.html>. Acesso em: 10 set. 2016.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 6023: Informação e documentação: Referências**. Rio de Janeiro, 2002.
- ASSUMPÇÃO, Luiz Carlos Flôres; LOPEZ, André Porto Ancona. Registros imagéticos: a interpretação da informação sob o aspecto cognitivo. **Comunicação & Informação**, v. 16, n. 2, p. 87-106, jul./dez. 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/ci/article/view/28035>>. Acesso em: 7 out. 2018.
- AUMONT, Jacques. **L'image**. Paris: Nathan, 1990. 248 p.
- AVANCINI, Atílio. A imagem fotográfica do cotidiano: significação e informação no jornalismo. **Brazilian Journalism Research**, Marília, v. 7, p. 50-68, 2011. Disponível em: <<https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/285>>. Acesso em: 24 out. 2018.

BARACHO, Renata Arantes; CENDON, Beatriz Valadares; ALVARENGA, Lígia. Metadados textuais e visuais para recuperação de informação em imagens. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 6., 2010, Marília. **Anais eletrônicos...** Marília: ANCIB, 2010. p. 405-420.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

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

BARROS, Kelly Cristiane Queiroz; AZEVEDO NETTO, Carlos Xavier de. O acervo fotográfico de José Simeão Leal: representação da informação imagética e descrição de redes de sociabilidade. In: MOTA, Ana Roberta Sousa et al. (Org.). **Versados em ciência da informação**. João Pessoa: Imprell, 2014. p. 187-207.

BASE DE DADOS EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO (BRAPCI). **Brapci**. 2018. Disponível em: <www.brapci.inf.br/about.php>. Acesso em: 1 ago. 2018.

BAUDELAIRE, Charles. **Le public moderne et la fotografia**. Em Salon de 1859.

BELLONE, Roger. **La photographie**. 2ed. Paris: PUF, 1997.

BENTES PINTO, Virginia. Indexação morfossemântica de imagens no contexto da saúde visando à recuperação de informações. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 313-330, jun. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702008000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 4 abr. 2018.

BENTES PINTO, Virginia; MEUNIER, Jean-Guy; SILVA NETO, Casemiro. A contribuição peirciana para a representação indexal de imagens visuais. **Encontro Bibli: Revista de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, Florianópolis, n. 25, v. 1, jan./jun. 2008.

BLÉRY, Ginette. La mémoire photographique: étude de la classification des images et analyse de leur contenu à l'aide de l'informatique. **Bulletin interphotothèque**, Paris, Numéro spécial sur l'analyse de l'image fixe, n. 41, p. 9-34, 1981.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. **De la Librairie royale à la BnF**. 2018. Disponível em: <http://www.bnf.fr/fr/la_bnf/histoire_de_la_bnf/a.sept_siecles.html> Acesso em: 13 out. 2018.

BOCCATO, Vera Regina Casari; FUJITA, Mariângela Spotti Lopes. Discutindo a análise documental de fotografias: uma síntese bibliográfica. **Cadernos de Biblioteconomia, Arquivística e Documentação**, Lisboa, v. 2, n.1, p. 84-100, 2006.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005a. 132p.

BORGES, Maria Eliza Linhares. Fotografia: desafios da interdisciplinaridade. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 31, p. 41-51, 2005b.

BRANDÃO, J. P. M. Patrimônio arquitetônico e documental: referências da institucionalização da assistência em saúde na Bahia e no Brasil. **História**, v. 20, n. 4, p. 1761-1766, out./dez. 2013.

BRÄSCHER, Marisa; CAFÉ, Lígia. Organização da Informação ou Organização do Conhecimento? In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 9., 2008, São Paulo, **Anais eletrônicos...** São Paulo: ANCIB, 2008.

BRASIL. **Constituição (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil: promulgada em 5 de outubro de 1988. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2016.

BUCKLAND, Michael K. Information as thing. **Journal of the American Society for Information Science** (JASIS), v. 45, n. 5, p.351-360, 1991.

BURKE, Peter. **Uma história social da mídia**. Bauru: Educs, 2004.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Arte sacra no Brasil Colonial**. 2. ed. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.

CANABARRO, Ivo dos Santos. Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 31, p. 23-39, 2005.

CANABARRO, Ivo dos Santos. Fotografia e história: questões teóricas e metodológicas. **Visualidades** (UFG), v. 13, p. 98-125, 2015.

CANCA, Maria José Fitz. Análisis documental y fotografía histórica. **Patrimonio Histórico: Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico**, v. 34, p. 232-241, 2001.

CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação Museológica. In: NASCIMENTO, Silvanía Sousa; TOLENTINO, Átila; CHAGAS, Mário (Coord.). **Caderno de Diretrizes Museológicas**. 2. ed. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006. p. 34-79. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/files/Caderno_Diretrizes_I%20Completo.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2018.

CARSALADE, Flávio. Bem. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Org.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. Rio de Janeiro; Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015.

CARVALHO, Alessandro Brito. **Memória e acervo no teatro**: um estudo de caso do acervo audiovisual do CPMT do Centro Cultural Galpão Cine Horto. 2015. 178 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015. Disponível em: <<http://www.ppga.iarte.ufu.br/node/450>>. Acesso em: 7 out. 2018.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Patrimônio cultural**: conceitos, políticas, instrumentos. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: IEDS, 2009.

CCO COMMONS. **Welcome to the CCO Commons**. 2018. Disponível em: <<http://cco.vrafoundation.org>>. Acesso em: 1 out. 2018

CHAGAS, Mário de Souza. Em busca do documento perdido: a problemática da construção teórica na área da Documentação. **Caderno de Museologia**, n. 2, p. 29-47, 1994.

CORDEIRO, Rosa Inês Novais de. A narração da obra fílmica revelada por sua árvore genealógica: princípios para a análise fílmica como processo comunicacional para a representação documentária. In: PINHEIRO, Lena Vania; GONZÁLEZ DE GOMEZ, Nélida.

(Org.). **Interdiscursos da ciência da informação: arte, museu e imagem**. Rio de Janeiro; Brasília: IBICT/DEP/DDI, 2000.

CORDEIRO, Rosa Inês Novais de. O delineamento de uma pesquisa em imagens e audiovisuais na ciência da informação: o “tagueamento” como quarta dimensão. **Informação & Informação**, Londrina, v. 23, p. 6-30, 2018. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/32581>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

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

COSTA, Janise Silva Borges et al. Centro de Memória do Esporte: tratamento, recuperação e divulgação dos acervos no repositório digital da UFRGS. In: CONFERÊNCIA SOBRE TECNOLOGIA, CULTURA E MEMÓRIA, 1., 2013, Recife, **Anais eletrônicos...** Recife: UFPE, 2013.

COSTA, Luzia Sigoli Fernandes. **Uma contribuição da teoria literária para a análise de conteúdo de imagens publicitárias do fim do século XIX e primeira metade do século XX, contemplando aspectos da natureza brasileira**. 2008. 261 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2008.

COSTA, Rogério Vicente. **Estudo sobre a iconografia de Nossa Senhora da Conceição e inventário das invocações de Nossa Senhora em Ouro Preto: a importância da Virgem Maria no culto Católico**. 2009. 70f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Cultura e Arte Barroca) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2009.

CRÂNIO de Luzia guiou linha de pesquisa de laboratório da USP. **Jornal da USP**, São Paulo, set. 2018. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/atualidades/cranio-de-luzia-guiou-linha-de-pesquisa-de-laboratorio-da-usp/>>. Acesso em: 13 out. 2018.

DE PAULA, Vania Aída. O registro iconográfico botânico paisagístico realizado pelos artistas viajantes no Rio de Janeiro do século XIX. In: ENCONTRO DO MESTRADO EM HISTÓRIA DA ARTE DA UFRJ, 4., 1996, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro, UFRJ-EBA, 1997. p. 233-237.

DI PIETRO, Laila Figueiredo; CARVALHO, Nathalia Ferreira de. **Organização de documentos audiovisuais e imagéticos: uma abordagem em diplomática e tipologia documental**. 2010. 63 f. Monografia (Graduação em Biblioteconomia) - Escola Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

DIAS, Célia da Consolação; LOURENÇO, Cíntia de Azevedo. Modelagem de dados para representação descritiva no domínio da História da Arte: uma proposta para a construção de um banco de dados. In: CONGRESO ISKO ESPAÑA, 12.; CONGRESO ISKO ESPAÑA-PORTUGAL, 2., 2015, Murcia, **Anais eletrônicos**, Murcia: Universidade de Murcia, 2015. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6345454>>. Acesso em: 01 mai. 2018.

DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO. **Fotografia**. 2008-2018. Disponível em: <<https://www.dicionarioetimologico.com.br/fotografia/>>_Acesso em: 20 jul. 2018.

DODEBEI, Vera Lúcia Doyle. **Tesouro: linguagem de representação da memória documentária**. Rio de Janeiro: Interciência, 2002.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1998.

ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. **Galáxia** (PUCSP), v. 14, p. 1, 2007.

FAGÁ, Isadora Trombeta; COSTA, Luzia Sigoli Fernandes. Análise de conteúdo de imagens fotográficas: fatos históricos da UFSCAR ao longo dos seus 40 anos. In: SOUZA, Lucília Maria Abrahão e; FUJITA, Mariângela Spotti Lopes; GRACIOSO, Luciana de Souza. **A imagem em Ciência da Informação**: reflexões teóricas e experiências práticas. Marília: Cultura Acadêmica, 2014. p. 179-206.

FEIJÓ, Cláudio. **Linguagem fotográfica**. Londrina: UEL, [19-]. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads/uteis-linguagem-fotografica.pdf>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

FERREIRA, Sarah Lorenzon; MACAMBYRA, Marina Marchini; LIMA, Vânia Mara Alves. Imagens interoperáveis: uso do VRA Core e da estrutura IIF na construção de bibliotecas digitais. In: COLÓQUIO DE DADOS, METADADOS E WEB SEMÂNTICA, 1., 2017, São Carlos. **Anais eletrônicos...** São Carlos: UFSCar, 2017. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002887675.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2018.

FERREIRA, Sarah Lorenzon; SANTOS, Marcelo dos. Acervos de imagens fotográficas de obras de arte: desafios para sua criação e manutenção. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE BIBLIOTECAS UNIVERSITÁRIAS, 18., 2014, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos...** Belo Horizonte: Biblioteca Universitária, 2014.

FERREIRA, Sarah Lorenzon; SANTOS, Marcelo dos. Elementos da descrição de imagens de arte em ambiente eletrônico: considerações sobre o padrão VRA Core 4.0. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE CATALOGADORES, 9.; ENCONTRO NACIONAL DE CATALOGADORES, 2., 2013, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2013.

FERREZ, Helena Dodd. **Tesouro de objetos do patrimônio cultural nos museus brasileiros**. 2016. 803 p. Disponível em: <<http://www.tesauromuseus.com.br/download/tesouro.pdf>>. Acesso em: 9 set. 2018.

FILIPPI, Patrícia de; LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Como tratar coleções de fotografias**. São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

FROHMANN, Bernd. O caráter social, material e público da informação. In: FUJITA, Mariângela Spotti; MARTELETO, Regina Maria; LARA, Marilda Lopes Ginez (Org.). **A dimensão epistemológica da Ciência da Informação e suas interfaces técnicas, políticas e institucionais nos processos de produção, acesso e disseminação da informação**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Marília: Fundepe, 2008. p. 19-34.

FUSCO, Elvis. Modelos conceituais de dados como parte do processo da catalogação: perspectiva de uso dos FRBR no desenvolvimento de catálogos bibliográficos digitais. 2010. 251f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2010.

GATTO, Ana Clara. Análise documental de imagem: uma leitura das contribuições semióticas. **Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, v. 16, p. 39-55, 2017.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GONZÁLEZ, José Augusto Moreiro; ARILLO, Jesus Robledano. **O conteúdo da imagem**. Curitiba: UFPR, 2003.

GOOGLE ACADÊMICO. **Google Acadêmico**. 2018. Disponível em: <<https://scholar.google.com.br>> Acesso em: 1 mai. 2018.

GOOGLE IMAGENS. **Google Imagens**. 2018. Disponível em: <<https://www.google.com/imghp?hl=pt-BR>> Acesso em: 27 set. 2018.

GRIECO, Bettina. Fotografia. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Org.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. Rio de Janeiro; Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015.

HEINZ-MOHR, Gerd. **Dicionário dos símbolos**: Imagens e sinais da arte cristã. São Paulo: Paulus, 1994.

INSTITUTO BRASILEIRO DE INFORMAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA (IBICT). **Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD)**. 2018. Disponível em: <<http://bdttd.ibict.br/>>. Acesso em: 1 ago. 2018.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**: Cadernos de pesquisa e documentação do IPHAN. 3. ed. Rio de Janeiro: IPHAN, COPEDOC, 2008.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa: Ed. 70, 1994.

JÖRGENSEN, Corinne. Indexing images: testing an image description template. In: ASIS ANNUAL MEETING, 59., 1996, Baltimore. **Proceedings...** Baltimore: Maryland, 1996. p. 209-213. Disponível em: <https://www.acsu.buffalo.edu/~marissac/conceptpaper/JORGENSEN_INDEXING_IMAGES.pdf>. Acesso: 4 abr. 2018.

JÖRGENSEN, Corinne. Attributes of images in describing tasks. **Information Processing & Management**, v. 34, n. 2/3, p.161-174, 1998.

KAVESKI, F. C. G. Concepções acerca da interdisciplinaridade e transdisciplinaridade: um estudo de caso. In: II CONGRESSO MUNDIAL DE TRANSDISCIPLINARIDADE, 2., de 6 a 12 de setembro de 2005, Vitória/Vila Velha, ES. **Anais...** Vila Velha/ES, 2005.

KOBASHI, Nair Yumiko. **A elaboração de informações documentárias**: em busca de uma metodologia. 1994. 195 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

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

LACERDA, Aline Lopes. Os sentidos da imagem: fotografias em arquivos pessoais. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1/2, p. 41-54, jan./dez. 1993.

LASSWELL, Harold. A estrutura e a função da comunicação na sociedade. In: COHN, Gabriel. **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Nacional/EDUSP, 1971.

LASSWELL, Harold. **Politics: Who Gets What, When, How**. Nova Iorque: The World Publishing Company, 1971.

LE COADIC, Yves François. **A Ciência da Informação**. Brasília: Briquet de Lemos, 1996.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: UNICAMP, 1996.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura: textos essenciais**. São Paulo: Editora 34, 2008.

LIMA, Cláudia Albuquerque de; SILVA, Nerivanha Maria Bezerra da. Imagens Equivalentes. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO (INTERCOM), 25., 2002, Salvador. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2002a. p.1-17.

LIMA, Cláudia Albuquerque de; SILVA, Nerivanha Maria Bezerra da. Representações em Imagens Equivalentes. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS EM PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 11., 2002, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: ANPGC, 2002b.

LIMA, Vânia. **Documentação iconográfica**. São Paulo: USP, 2014. Material instrucional. Disponível em: <<https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=141246>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

MACAMBYRA, Marina. **As Obras de Arte, suas Imagens e a Catalogação**. 2013. Disponível em: <<https://imagemfalada.wordpress.com/2013/12/17/as-obras-de-arte-suas-imagens-e-a-catalogacao/>>. Acesso em: 30 set. 2018.

MACAMBYRA, Marina. **Imagens de Arte e a arte de trabalhar com imagens**. 2018. Disponível em: <<https://bsf.org.br/tag/vra-core/>>. Acesso em: 30 set. 2018.

MACAMBYRA, Marina; ESTORNILO FILHO, José. Propostas para tratamento de imagens de arte. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE BIBLIOTECAS UNIVERSITÁRIAS, 4., 2008, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Biblioteca Universitária, 2008.

MACAMBYRA, Marina; FERREIRA, Sarah Lorenzon. Biblioteca digital de imagens de arte brasileira para ensino, pesquisa e memória institucional. In: SEMINÁRIO DE INFORMAÇÃO EM ARTE, 5., 2017, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: REDARTE, 2017. Disponível em: <<https://doity.com.br/media/doity/submissoes/artigo-95ff0b6411ebec1c29ea7b028b914af2a4a3e5b7-arquivo.pdf>>. Acesso em: 27 nov. 2018.

MACULAN, Benildes Coura. **Manual de normalização: padronização de documentos acadêmicos do NITEG/UFMG e do PPGCI/UFMG**. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2011. Disponível em: <<http://normalizacao.eci.ufmg.br/>>. Acesso em: 06 out. 2018.

MAGALHÃES, Andreia. Proposta para um modelo de catalogação como estratégia de gestão e conservação de obras de arte de imagens em movimento. **@pha.Boletim**, v. 5, p. 1-42, 2007.

MAIMONE, Giovana Deliberali. **Estudo do tratamento informacional de imagens artístico-pictóricas: cenário paulista - análises e propostas**. 2007. 142f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Curso de Ciência da Informação, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2007.

MAIMONE, Giovana Deliberali. Representação informacional de documentos artísticos em ambiente museológico: uma análise exploratória sob o ponto de vista da integração departamental. **Informação & Informação**, Londrina, v. 23, n. 109, p. 109-131, jan./abr. 2018. Disponível em:

<<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/30430>>. Acesso em: 23 jun. 2018.

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

MAIMONE, Giovana Deliberali; TÁLAMO, Maria de Fátima Gonçalves Moreira. Tratamento informacional de imagens artístico-pictóricas no contexto da Ciência da Informação.

DataGramZero: Revista de Ciência da Informação, v. 9, n. 2, abr. 2008. Disponível em: <www.dgz.org.br/abr08/Art_02.htm>. Acesso em: 25 jul. 2018.

MANINI, Miriam Paula. **Análise documentária de fotografias**: um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários. 2002. 231f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MANINI, Miriam Paula. Análise documentária de fotografias: leitura de imagens incluindo sua dimensão expressiva. **Cenário Arquivístico**, v. 3, n. 1, p. 16-28, 2004.

MANINI, Miriam Paula. Conteúdo informacional + dimensão expressiva: a equação-chave na análise documentária de fotografias. In: JORNADA INTERNACIONAL DE ANÁLISE DO DISCURSO NA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 1., 2012, São Carlos. **Anais eletrônicos...** São Carlos: Universidade Federal de São Carlos/Departamento de Ciência da Informação, 2012.

MANINI, Miriam Paula. Imagem, memória e informação: um tripé para o documento fotográfico. **Domínios da Imagem**, Londrina, v. 4, n. 8, p. 77-88, maio 2011.

MARTINEZ, Lusiane Vivian. **NOBRADE e a descrição de fotografias nas diversas áreas da ciência da informação**. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquivologia) - Escola de Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. **Revista Tempo**, Niterói, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996. Disponível em:

<http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf>. Acesso em: 23 mai. 2018.

MEDEIROS, Wagner Oliveira de. **A representação da informação em obras artístico-pictóricas como elemento de compreensão da memória**. 2017. 179f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Departamento de Ciência da Informação,

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017. Disponível em:

<<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/24626>>. Acesso em: 24 mai. 2018.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-103, 1998.

MERLO, Márcia; BRANDÃO, Romário. Fotografia: traços da História, da Memória e da Moda. **Modapalavra E-periódico**, v. 12, n. 1, 2013.

MINAS GERAIS, Governo do Estado. **Patrimônio recuperado**. 2014. Catálogo.

MORENO, Ramon; FURUIE, Sérgio. Biram: sistema para recuperação de imagens por conteúdo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE INFORMÁTICA EM SAÚDE, 10., 2006, Florianópolis. **Anais eletrônicos...** Florianópolis: UFSC, 2006. p. 554-559.

MOTTA, Lia; REZENDE, Maria Beatriz. Inventário. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Org.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro; Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016.

NININ, Débora Marroco; SIMIONATO, Ana Carolina. Sustentabilidade de acervos de digitais: reflexões sobre Linking Open Data para Coleções de Patrimônios Culturais. In: PINHO, Fabio Assis; GUIMARÃES, José Augusto Chaves (Org.). **Memória, tecnologia e cultura na organização do conhecimento**. Recife: Ed. UFPE, 2017. p. 154-161.

NOVELLINO, Maria Sallet. Instrumentos e metodologias de representação da informação. **Informação & Informação**, Londrina, v. 1, n. 2, p. 37-45, jul./dez. 1996.

OLIVEIRA, Rafael Alves de. **Flickr**: uma análise qualitativa da indexação. 2010. 66 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Biblioteconomia) – Departamento de Ciência da Informação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

OLIVEIRA, Tatiana Pontes. Analógico e digital: a fotografia entre meios. **Iara**: Revista de Moda, Cultura e Arte, v. 7, 2014.

PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação museológica e gestão de acervo**. Florianópolis: FCC, 2014.

PADILHA, Renata Cardozo; CAFÉ, Lígia Maria Arruda. Organização da informação em acervo de museu: a fotografia histórica. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 15., 2014, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos...** Belo Horizonte: ECI/UFMG, 2014. p. 4297-4312.

PAGANOTTI, Caio. **Evolução e revolução do suporte fotográfico**. 2016. 103 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

PANISSET, Ana Martins. **A documentação como ferramenta de preservação**: protocolos para documentação e gestão do acervo artístico da UFMG. 379p. (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

PANOFKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PATO, Paulo Roberto Gomes. Imagens: polissemia versus indexação e recuperação da informação. 2015. 340 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

PEREIRA, José Fernandes. **Dicionário de Escultura Portuguesa**. Lisboa: Caminho, 2005.

PEREIRA, Isidro. **Dicionário Grego-Português e Português-Grego**. 6. ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1984.

PEREIRA, Edilson Santos. **O teatro da religião**: a Semana Santa em Ouro Preto vista através de seus personagens. 2014. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

PERI. **Base de dados**. 2018. Disponível em: <<http://bases.eci.ufmg.br>> Acesso em: 1 maio 2018.

PIAGET, J. Epistemologie des relations interdisciplinaires. In: CERI (Ed.). **L'interdisciplinarité: problèmes d'enseignement et de recherche dans les Universités**. Paris: UNESCO/OCDE, 1972. p. 131-144.

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. A semiótica da escultura. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 144-57, mar. 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/144318>>. Acesso em: 4 set. 2018.

PINELAS, Andreia. **As dicotomias peso/leveza e forma/ideia na escultura: a desmaterialização progressiva do objeto artístico**. 2015. 267f. Dissertação (Mestrado em Escultura) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2015. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/23957/2/ULFBA_TES_921.pdf>. Acesso em: 4 set. 2018.

PIRES, Daniela. Uso do Dublin Core na descrição de Obras Raras na Web: a coleção da Biblioteca Brasileira Digital. In: ENCONTRO NACIONAL DE CATALOGADORES, 1., 2012, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2012. Disponível em: <<http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/43413>>. Acesso em: 5 nov. 2018.

PLAZA, Júlio. As imagens de terceira geração, técnico-poéticas. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 72-88.

RÉAU, Louis. **Iconografia del arte Cristiano: Iconografía de los santos A-F**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.

RÉAU, Louis. **Iconografia del arte Cristiano: Iconografía de los santos P-Z**. 2. ed. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.

RIBEIRO, Rita de Cássia Souza; CORDEIRO, Rosa Inês Novais de. A caricatura na perspectiva da Representação Documentária. In: VIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 2007, Salvador. **Anais do VIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**, 2007.

ROCHA, Sílvia Regina da Mota. **Construção e análise do inventário do patrimônio religioso paraibano: informação como representação social**. 2011. 118f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Departamento de Ciência da Informação, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/3903>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

RODRIGUES, Ana Carolina. **Restauração de uma escultura sacra em madeira policromada, com ênfase no processo de limpeza**. 2013. 102 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

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

RODRIGUES, Bruno Cesar; CRIPPA, Giulia. Arte e tecnologia: da ideia de reprodução técnica de Walter Benjamin às propostas de Museu Virtual. **Cultura, Tecnologia e Identidade**, v. 8, p. 139-154, 2011.

SANTAELLA, Lúcia. Três paradigmas da imagem: gradações e misturas. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia Meialves de; BRITO, Yvana Carla Fechine de (Org.). **Imagens técnicas**. São Paulo: Hacker Editores, 1998. p. 167-178.

SANTOS, Ana Carolina Lima. A fotografia entre documento e expressão: um estudo acerca da produção imagética de Pedro Meyer. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 19., 2010, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos**... Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010. Disponível em: <http://compos.com.puc-rio.br/media/gt10_ana_carolina_lima_dos_santos.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2017.

SANTOS, Andrea Gonçalves do; FERNANDES, Carmem Fromming; SANTOS, Verônica CoffyBilha. O Barroco no Brasil e as imagens devocionais em madeira: intervenção em uma imagem de roca. In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15., 2017, Pelotas. **Anais eletrônicos**... Pelotas: UFPel, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/11550/7390>>. Acesso em: 4 jul. 2018.

SARACEVIC, Tefko. Ciência da Informação: origem, evolução, relações. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 41-62, jan./jun. 1996.

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

SHATFORD LAYNE, Sara. Some issues in the indexing of images. **Journal of the American Society for Information Science**, v. 45, n. 8, p. 583-588, 1994.

SILVA, Décio Vianna. **Um estudo iconográfico da obra pictórica de Hahnemann Barcelar (1962 a 1969)**: contribuições para um inventário. 2014. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes), Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2014.

SILVA, Gislene Rodrigues da. **Modelo de Leitura para Indexação de Fotografias baseado no Método Complexo e nas Funções Primárias da Imagem**. 2018. 148f. Dissertação (Mestrado em Gestão e Organização do Conhecimento) - Escola Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECIP-B6VM9Y>>. Acesso em: 27 nov. 2018.

SIMIONATO, Ana Carolina; PINHO NETO, Júlio Afonso Sá de; SANTOS, Plácida Leopoldina Ventura Amorim da Costa. **Ciência da Informação, Imagem e Tecnologia**. *Informação & Tecnologia (Itec)*, v. 2, p. 53-65, 2015.

SIMIONATO, Ana Carolina; SANTOS, Plácida Leopoldina Ventura Amorim da Costa. Modelo conceitual DILAM: integração entre arquivos, bibliotecas e museus. **Informação e sociedade**: estudos, João Pessoa, v. 27, n. 2, p. 63 - 73, maio/ago. 2017. Disponível em: <<http://www.brapci.inf.br/index.php/article/download/58043>>. Acesso em: 27 dez. 2018.

SMIT, Johanna. A análise da imagem: um primeiro plano. In: _____. (Coord.). **Análise documentária**: a análise da síntese. Brasília, DF: IBICT, 1987. p. 99-111. Disponível em: <<http://livroaberto.ibict.br/bitstream/1/1011/1/An%C3%A1lise%20document%C3%A1ria.pdf>>. Acesso em: 1 abr. 2018.

SMIT, Johanna. A representação da imagem. **Informare**: Caderno do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 28- 36, jul./dez. 1996.

SOUZA, Adriano. **Museu da fé e da devoção**. 2017. Disponível em: <<http://mapa.cultura.ce.gov.br/files/agent/8566/museu-da-f%C3%A9-livro-correto.pdf>>. Acesso em: 4 set. 2018.

SOUZA, Cláudia Daniele de. A organização do conhecimento: estudo bibliométrico na base de dados ISI Web of Knowledge. **Biblios**, n. 51, p. 20-31, 2013. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/html/161/16128807002/>>. Acesso em: 14 set. 2018.

SOUZA, Marcia Izabel Fugisawa; VENDRUSCULO, Laurimar Gonçalves; MELO, Geane Cristina. Metadados para a descrição de recursos de informação eletrônica: utilização do padrão Dublin Core. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 29, n. 1, p. 93-102, 2000.

STROHSCHOEN, Cristina. **Quando o patrimônio é uma imagem que quebra**: políticas de acesso e preservação de coleções fotográficas de negativos de vidro. 2012. 166 f. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural) – Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/10988/STROHSCHOEN%20CRISTINA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 20 out. 2017.

STROHSCHOEN, Cristina; BLAYA PEREZ, Carlos. Quando o Patrimônio é Uma Imagem que Quebra!. In: III Encontro Nacional de Estudos da Imagem - Eneimagem, 2011, Londrina - PR. **Anais do III Encontro Nacional de Estudos da Imagem - Eneimagem**, 2011. p. 695-709.

TACCA, Fernando de. Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação. **Psicologia & Sociedade**, v. 17, n. 3, p. 9-17, set./dez. 2005.

TÁLAMO, Maria de Fátima Gonçalves Moreira. **Elaboração de resumos**. Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 1987. 14 f. Datilografado.

TONELLO, Izângela Maria Sansoni; MADIO, Telma Campanha de Carvalho. A fotografia como documento: com a palavra Otlet e Briet. **Informação & Informação**, v. 23, p. 77-93, 2018. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/32504>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

TORRES, Adriana Aparecida Lemos; SILVA, Gislene Rodrigues da. **Metodologias de representação de imagens**. Belo Horizonte, set. 2017. 40 slides.

TORRES, Adriana Aparecida Lemos; MACULAN, Benildes Coura; DIAS, Célia da Consolação; SILVA, Gislene Rodrigues. Subjective aspects in the thematic representation of photographic. **Collection and Curation**, México, v. 37, n. 4, p. 151-157, 2018. Disponível em: <<https://www.emeraldinsight.com/doi/abs/10.1108/CC-03-2018-0005>>. Acesso em: 27 out. 2018.

VALLE GASTAMINZA, Félix del. **Perspectivas sobre el tratamiento documental de la fotografía**. Madrid: Editorial Archiviana, 2002. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/44443509_Perspectivas_sobre_el_tratamiento_documento_de_la_fotografia>. Acesso em: 25 mai. 2018.

VILLEFANE, Just. **Introducción a la Teoría de la Imagem**. Madrid: Piramide, 1988.

YAMANE, Gabriela Aparecida da Cunha; CASTRO, Fabiano Ferreira de. O estudo e a identificação dos padrões de metadados para a representação e a recuperação da imagem

digital na perspectiva da web. **Em Questão**, v. 24, n. 1, jan./abr. 2018. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/71475>>. Acesso em: 17 dez. 2018.

APÊNDICE A – MANUAL DE APLICAÇÃO DA METODOLOGIA

MANUAL DE APLICAÇÃO DA METODOLOGIA		
FOTOGRAFIA		
CATEGORIAS DA FOTOGRAFIA	O QUE DESCREVER	EXEMPLO
Tipo	A tipologia documental.	- Fotografia digital - Fotografia digitalizada etc.
Título	O nome dado para o recurso. O título do objeto constitui a sua denominação particular. Pode ter sido atribuído pelo fotógrafo ou pelo indexador.	- Nossa Senhora da Conceição - Os Passos.
Autor (fotógrafo)	O nome completo do fotógrafo. - Quando um autor apresentar um pseudônimo de uso consagrado, ele deve ser registrado após nome, separado por vírgula; - Em caso de desconhecimento do verdadeiro nome, mencionar o pseudônimo pelo qual o fotógrafo tornou-se conhecido, seguido da palavra pseudônimo, entre colchetes; - Caso a autoria da obra não seja passível de identificação por documentação ou por atribuição, registrar s/r (sem referência).	- Magno Moraes Mello - Florisvaldo Ferreira Lisboa, Foca Lisboa - Félix Nadar - s/r (sem referência).
Autor (entidade)	O nome da instituição responsável pela encomenda ou produção da fotografia.	- Centro de Comunicação/UFMG; - Acervo Coordcom.
Acervo	O nome do acervo fotográfico a que a fotografia pertence, quando for o caso.	- Centro de Comunicação/UFMG; - Acervo Coordcom.
Local	Local em que a fotografia foi produzida. - Identificar e mencionar o local completo (país, estado e cidade), preferencialmente; - Identificar e mencionar o local parcial, quando não possível identifica-lo de forma completa; - Na ausência da informação, registrar “sem registro” ou “local desconhecido”.	- Brasil / São Paulo / Campinas - França / Paris - Minas Gerais / Ouro Preto; - Rio de Janeiro - s/r (sem referência) ou Não identificado.
Data	Data em que o recurso se tornou disponível na presente forma. - Identificar e mencionar a data completa. - Identificar e mencionar a data parcial, quando não possível identificar a data completa. - Na ausência da informação, registrar “sem registro” ou “data desconhecida”. Em algumas situações, ocorre a atribuição de datas: - 1) com uma aproximação de 100 anos; - 2) com uma aproximação de 50 anos; - 3) com uma aproximação de 33 anos.	- 20/05/1940 (dia/mês/ano) - 05 /1940 (mês/ano) - 1940 (ano) - s/r (sem registro) ou Data desconhecida - século XVIII - 1ª metade século XVIII - meados século XIX.
Suporte	Suporte da imagem fotográfica.	- Digital - Digitalizada (origem: positivo) - Digitalizada (origem: negativo) etc.

FOTOGRAFIA		
CATEGORIAS DA FOTOGRAFIA	O QUE DESCREVER	EXEMPLO
Tipo	A tipologia documental.	- Fotografia digital - Fotografia digitalizada etc.
Formato	Extensão da imagem fotográfica digital.	- JPG - TIF - RAW.
Tamanho	Tamanho (dimensão) da imagem em largura x altura: - Identificada em pixel, quando digital; - Identificada em centímetros, quando positivo.	- 1800x1200 pixels - 10 x 15 cm.
Resolução	Resolução da imagem em DPI.	- 96dpi.
Cor	Cor da fotografia	- Colorida; - Preto e Branco
Expressão fotográfica	Apontamento de questões relacionadas à técnica fotográfica (conforme Manini, 2002).	- Foto na horizontal - Luz diurna - Vista parcial - etc.
Código	Código da fotografia no acervo de origem (quando for o caso).	- ARLF 1.4.
Relação com outros documentos	Relação da fotografia com outras do mesmo acervo; Relação da fotografia com publicações em que fez parte; Relação da fotografia com premiações; Etc.	- Catálogo Patrimônio Recuperado - Livro "A escultura sacra do Brasil colonial", de P. M. Bardi - etc.
Grupo da imagem	Quantitativo de fotografias do conjunto, com apontamento da relação da fotografia representada com o quantitativo geral.	- 1/15(uma fotografia pertencente a um conjunto de 15 fotografias) - 1/120.
Quantidade de fotografias	Quantitativo do conjunto a que a fotografia pertence.	- 15; -120.
ESCULTURA		
CATEGORIAS DA ESCULTURA	O QUE DESCREVER	EXEMPLO
Objeto	A tipologia documental.	- Escultura sacra.
Título	O nome dado para o recurso. O título do objeto constitui a sua denominação particular. Pode ter sido atribuído pelo escultor ou pelo indexador.	- Nossa Senhora da Conceição - Os Passos
Autoria/Atribuição	O nome completo do artista. - Quando um autor apresentar um pseudônimo de uso consagrado, ele deve ser registrado após nome, separado por vírgula; - Em caso de desconhecimento do verdadeiro nome, mencionar o pseudônimo pelo qual o artista tornou-se conhecido, seguido da palavra pseudônimo, entre colchetes; - Caso a autoria da obra não seja passível de identificação por documentação ou por atribuição, registrar s/r (sem referência).	- Hélio Petrus Viana - Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho - s/r (sem referência).

ESCULTURA		
CATEGORIAS DA ESCULTURA	O QUE DESCREVER	EXEMPLO
Autor (proprietário)	O nome da instituição responsável ou proprietária da obra.	Arquidiocese de Mariana - MG
Objeto	A tipologia documental.	- Escultura sacra.
Acervo	O nome do acervo em que a obra pertence, quando for o caso.	Acervo artístico do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos – Congonhas/MG/Brasil.
Local	Local em que a escultura foi produzida. - Identificar e mencionar o local completo (país, estado e cidade), preferencialmente; - Identificar e mencionar o local parcial, quando não possível identifica-lo de forma completa; - Na ausência da informação, registrar “sem registro” ou “local desconhecido”.	- Brasil / Minas Gerais / Ouro Preto - Itália / Roma - Pernambuco / Recife - Rio de Janeiro - s/r (sem referência) ou Não identificado.
Localização física	Local onde a escultura está localizada.	- Santuário Bom Jesus de Matosinhos – Congonhas/MG/Brasil - Arquivo Público Mineiro.
Data	Data em que a obra foi produzida. - Identificar e mencionar a data completa; - Identificar e mencionar a data parcial, quando não possível identificar a data completa; - Na ausência da informação, registrar “sem registro” ou “data desconhecida”; Em algumas situações, ocorre a atribuição de datas: - 1) com uma aproximação de 100 anos; - 2) com uma aproximação de 50 anos; - 3) com uma aproximação de 33 anos.	- 20/03/1970 (dia/mês/ano) - 07 /1820 (mês/ano); - 2017 (ano) - s/r (sem registro) ou Data desconhecida - século XVI - 2ª metade século XVIII - Fim século XIX.
Material	Material(is) empregado(s) na fabricação da escultura.	- Madeira de cedro - Gesso.
Dimensões	Medição da escultura (altura x comprimento x largura)	70 cm x 23 cm x 19 cm.
Cor	Cor da escultura	- Policromia; - Monocromia.
Técnica	Técnica empregada na fabricação da escultura.	- Policromia, pátina e madeira encerada.
Estilo	Estilo artístico, que reflete a época, a civilização e a escola artística do artista.	- Barroco - Neobarroco - Classicismo.
Código/Nº de registro	Código da escultura no acervo de origem (código de inventário); Número de registro do bem patrimonial.	- MMI.990.0654.

ESCULTURA		
CATEGORIAS DA ESCULTURA	O QUE DESCREVER	EXEMPLO
Grupo de obras/objetos	Quantitativo de esculturas do grupo, com apontamento da relação da obra com o quantitativo geral.	- 1/15 (uma escultura pertencente a um conjunto de 15 obras) - 1/30
Quantidade de obras/objetos	Quantitativo do conjunto a que a escultura pertence.	- 15 - 30.
REPRESENTAÇÃO DO CONTEÚDO DA FOTOGRAFIA		
CATEGORIAS	O QUE DESCREVER	EXEMPLO
QUEM / O QUE – Nível de descrição	- Nomear de forma individual, pessoas, animais e coisas expressos na fotografia (descrição genérica de objetos). - Nomear, de maneira individual, os eventos expressos na fotografia (descrição genérica de eventos).	- Escultura - Ceia.
QUEM / O QUE – Nível de análise	- Citar tipos de pessoas, animais, coisas (denominação específica de objetos) presentes na fotografia; - Citar os atributos dos santos representados nas esculturas e registrados na fotografia; - Citar ações e condições (denominação específica de eventos).	- Escultura arte sacra; - Escultura de Nossa Senhora da Conceição - Querubins - Mãos postas; - Véu - Santa Ceia
QUEM / O QUE – Nível de interpretação	- Mencionar os seres míticos (genérico/específicos); as abstrações manifestadas ou simbolizadas por objetos ou seres (identificação de pessoas/seres míticos; de significados simbólicos ou de conceitos abstratos) expressos no registro fotográfico; - Destacar as emoções; abstrações manifestadas por ações e eventos (descrição do humor ou emoção) expressos no registro fotográfico.	- Virgem Maria Imaculada Conceição - Mãe do Cristo; - Advogada dos pecadores - Serenidade - Contemplação; - Devoção; - Fé católica.
ONDE – Nível de descrição	Nomear, de forma individual, localizações geográficas expressas na fotografia (descrição genérica de localização).	Escultura sobre móvel.
ONDE – Nível de análise	Mencionar tipo de lugar geográfico ou arquitetônico (denominação específica de lugar) expressos na fotografia.	- Atelier do artista Hélio Petrus Viana - Nuvens.
ONDE – Nível de interpretação	Citar lugares simbolizados (Genérico/Específico) e abstrações manifestadas pelo local expressos na fotografia.	- Céu - Jerusalém.
QUANDO – Nível de descrição	Mencionar o tempo linear - datas ou períodos – expressos na fotografia.	Século XXI (criação); Século XIX (declaração do dogma).
QUANDO – Nível de análise	Mencionar o tempo cíclico - estações, hora do dia – expressos na fotografia.	2016 (data de criação da escultura); 1854 (data de início do dogma).
QUANDO – Nível de interpretação	Citar emoções ou abstrações simbolizadas ou manifestadas pelo tempo expressos na fotografia.	Era cristã; Quinta-Feira Santa.

REPRESENTAÇÃO DO CONTEÚDO DA FOTOGRAFIA		
CATEGORIAS	O QUE DESCREVER	EXEMPLO
Expressão fotográfica	Mencionar as características técnicas da fotografia (planos, foco, movimento, forma, ângulo, cor, textura, iluminação, perspectiva, equilíbrio, composição).	- Vista frontal da escultura - plano médio - ângulo normal (mesma altura do objeto) - luz natural - foto colorida
Relação com outros documentos	Mencionar documentos - como institucionais, legislação, artigos, teses - relacionados à escultura retratada na fotografia.	MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DA CULTURA. Santuário do Bom Jesus de Matozinhos: Proposta de inscrição na Lista do Patrimônio Mundial da Unesco (DOSSIÊ). 1984
RESUMO	Breve descrição do conteúdo da fotografia, contemplando aspectos como a descrição da escultura; menção e breve explanação sobre o título; breve histórico da vida do santo (nome, data de nascimento e morte, local de nascimento data de celebração, e principais feitos) e apontamento dos atributos do santo retratado.	A fotografia apresenta escultura de figura feminina em pé, na posição frontal (plano médio), com as mãos postas na altura do peito e usando véu. A figura é identificada como Nossa Senhora da Conceição. Este título da Mãe do Cristo relaciona-se com a expressão “Imaculada Conceição” que significa “concepção sem mancha” e remete ao dogma católico da Imaculada Conceição, que defende que a Virgem Maria foi preservada do pecado desde a sua concepção. Este dogma foi proclamado em 8 de dezembro de 1854 pelo Papa Pio IX e a festa de Nossa Senhora da Conceição passou a ser festejada todo ano em 8 de dezembro. Existem 5 querubins na base inferior da imagem, que juntamente com as nuvens representa a Virgem Maria na glória junto de Deus no céu, junto com os anjos e como figura intercessora pelos homens. Normalmente, Nossa Senhora da Conceição é identificada pelos seguintes atributos: meia lua sob os pés, a serpente sob os pés, anjos e nuvens sob os pés, manto azul, véu branco, coroa, mãos postas.

APÊNDICE B – Autorizações para uso de fotografias

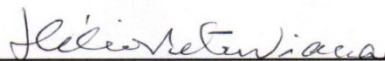
TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO DE FOTOGRAFIA

Eu, HÉLIO PETRUS VIANA, portador da identidade [REDACTED] e CPF [REDACTED] autorizo a ADRIANA APARECIDA LEMOS TORRES a utilizar a fotografia "SÃO FRANCISCO DE ASSIS" de minha autoria em sua dissertação de mestrado denominada "METODOLOGIA PARA A REPRESENTAÇÃO DE REGISTRO FOTOGRÁFICO DE ESCULTURAS DE ARTE SACRA" assim como em trabalhos acadêmicos e publicações para fins de ensino, pesquisa e extensão, incluindo trabalhos com fins educacionais, culturais e informativos sem fins lucrativos, nos formatos impressos, de internet e de televisão.

Esta autorização tem o caráter gratuito, portanto, a autora da pesquisa e a Universidade Federal de Minas Gerais ficam isentas do pagamento de qualquer valor pela utilização e divulgação do material autorizado, nos termos acima estipulados.

O Cedente dá fé sobre a veracidade do aqui alegado.

Belo Horizonte, 13 de Janeiro de 2019.



Hélio Petrus Viana
CEDENTE



Fotografia: São Francisco de Assis
Autoria: Hélio Petrus Viana

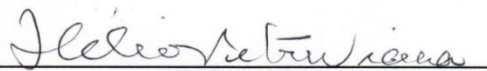
TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO DE FOTOGRAFIA

Eu, HÉLIO PETRUS VIANA, portador da identidade e CPF autorizo a ADRIANA APARECIDA LEMOS TORRES a utilizar a fotografia "**NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO**" de minha autoria em sua dissertação de mestrado denominada "METODOLOGIA PARA A REPRESENTAÇÃO DE REGISTRO FOTOGRÁFICO DE ESCULTURAS DE ARTE SACRA" assim como em trabalhos acadêmicos e publicações para fins de ensino, pesquisa e extensão, incluindo trabalhos com fins educacionais, culturais e informativos sem fins lucrativos, nos formatos impressos, de internet e de televisão.

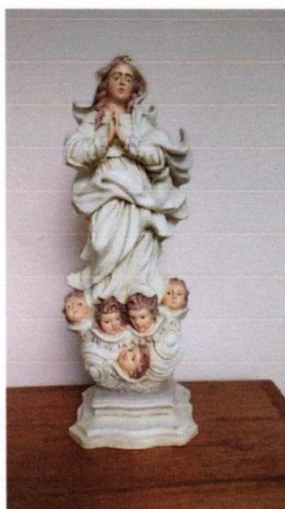
Esta autorização tem o caráter gratuito, portanto, a autora da pesquisa e a Universidade Federal de Minas Gerais ficam isentas do pagamento de qualquer valor pela utilização e divulgação do material autorizado, nos termos acima estipulados.

O Cedente dá fé sobre a veracidade do aqui alegado.

Belo Horizonte, 13 de Janeiro de 2019.



Hélio Petrus Viana
CEDENTE



Fotografia: Nossa Senhora da Conceição
Autoria: Hélio Petrus Viana

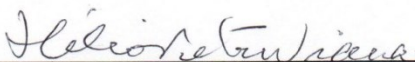
TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO DE FOTOGRAFIA

Eu, HÉLIO PETRUS VIANA, portador da identidade CPF autorizo a ADRIANA APARECIDA LEMOS TORRES a utilizar a fotografia "**SÃO FRANCISCO DE ASSIS**" de minha autoria em sua dissertação de mestrado denominada "METODOLOGIA PARA A REPRESENTAÇÃO DE REGISTRO FOTOGRÁFICO DE ESCULTURAS DE ARTE SACRA" assim como em trabalhos acadêmicos e publicações para fins de ensino, pesquisa e extensão, incluindo trabalhos com fins educacionais, culturais e informativos sem fins lucrativos, nos formatos impressos, de internet e de televisão.

Esta autorização tem o caráter gratuito, portanto, a autora da pesquisa e a Universidade Federal de Minas Gerais ficam isentas do pagamento de qualquer valor pela utilização e divulgação do material autorizado, nos termos acima estipulados.

O Cedente dá fé sobre a veracidade do aqui alegado.

Belo Horizonte, 13 de Janeiro de 2019.



Hélio Petrus Viana
CEDENTE



Fotografia: São Francisco de Assis
Autoria: Hélio Petrus Viana

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO DE FOTOGRAFIA

Eu, MAGNO MORAES MELLO, portador da identidade [] CPF [], autorizo a ADRIANA APARECIDA LEMOS TORRES a utilizar a fotografia "**OS PASSOS**" de minha autoria em sua dissertação de mestrado denominada "METODOLOGIA PARA A REPRESENTAÇÃO DE REGISTRO FOTOGRÁFICO DE ESCULTURAS DE ARTE SACRA" assim como em trabalhos acadêmicos e publicações para fins de ensino, pesquisa e extensão, incluindo trabalhos com fins educacionais, culturais e informativos sem fins lucrativos, nos formatos impressos, de internet e de televisão.

Esta autorização tem o caráter gratuito, portanto, a autora da pesquisa e a Universidade Federal de Minas Gerais ficam isentas do pagamento de qualquer valor pela utilização e divulgação do material autorizado, nos termos acima estipulados.

O Cedente dá fé sobre a veracidade do aqui alegado.

Belo Horizonte, 04 DE JANEIRO DE 2019



Magno Moraes Mello
CEDENTE



Fotografia: Os Passos
Autoria: Magno Moraes Mello

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO DE FOTOGRAFIA

Eu, MAGNO MORAES MELLO, portador da identidade CPF autorizo a ADRIANA APARECIDA LEMOS TORRES a utilizar a fotografia "A ÚLTIMA CEIA" de minha autoria em sua dissertação de mestrado denominada "METODOLOGIA PARA A REPRESENTAÇÃO DE REGISTRO FOTOGRÁFICO DE ESCULTURAS DE ARTE SACRA" assim como em trabalhos acadêmicos e publicações para fins de ensino, pesquisa e extensão, incluindo trabalhos com fins educacionais, culturais e informativos sem fins lucrativos, nos formatos impressos, de internet e de televisão.

Esta autorização tem o caráter gratuito, portanto, a autora da pesquisa e a Universidade Federal de Minas Gerais ficam isentas do pagamento de qualquer valor pela utilização e divulgação do material autorizado, nos termos acima estipulados.

O Cedente dá fé sobre a veracidade do aqui alegado.

Belo Horizonte, 04 DE JANEIRO DE 2019.



Magno Moraes Mello
CEDENTE



Fotografia: A Última Ceia
Autoria: Magno Moraes Mello

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO DE FOTOGRAFIA

Declaro que está autorizada a utilização dos registros fotográficos da documentação (fichas catalográficas) que compõem a documentação da escultura sacra "Nossa Senhora Do Rosário" por ADRIANA APARECIDA LEMOS em sua dissertação de mestrado denominada "METODOLOGIA PARA A REPRESENTAÇÃO DE REGISTRO FOTOGRÁFICO DE ESCULTURAS DE ARTE SACRA" assim como em trabalhos acadêmicos e publicações para fins de ensino, pesquisa e extensão, incluindo trabalhos com fins educacionais, culturais e informativos sem fins lucrativos, nos formatos impressos, de internet e de televisão.

A escultura "Nossa Senhora do Rosário", de autoria desconhecida, pertence à "Coleção Geraldo Parreiras" e compõe o acervo do Museu Mineiro, situado na Av. João Pinheiro 342 – Funcionários, Belo Horizonte, MG, Brasil.

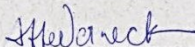
As fotografias da documentação foram registradas por Adriana Aparecida Lemos Torres em visita técnica ao Museu Mineiro.

Esta autorização tem o caráter gratuito, portanto, a autora da pesquisa e a Universidade Federal de Minas Gerais ficam isentas do pagamento de qualquer valor pela utilização e divulgação do material autorizado, nos termos acima estipulados.

O Cedente dá fé sobre a veracidade do aqui alegado.

Belo Horizonte, 10 DE ABRIL DE 2019.

Ana Maria A. F. Werneck
DIRETORA DE AÇÕES MUSEAIS
M - 1074322-7



Ana Maria Werneck
Superintendência de Museus e Artes Visuais de Minas Gerais

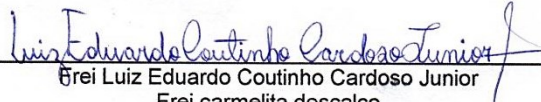
TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO DE FOTOGRAFIA

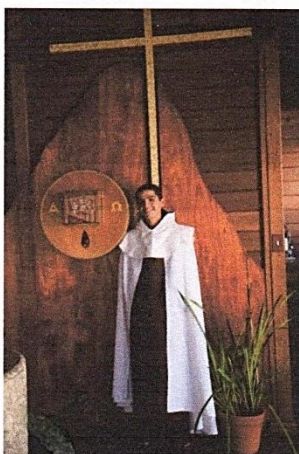
Eu, Luiz Eduardo Coutinho Cardoso Junior, portador do CPF [REDACTED] na qualidade de titular de direito de imagem, de acordo com a Lei do Direito Autoral, Lei nº 9.610 de 19 de fevereiro de 1998, autorizo o uso das fotografias com a minha imagem registradas por ADRIANA APARECIDA LEMOS TORRES em sua dissertação de mestrado denominada "METODOLOGIA PARA A REPRESENTAÇÃO DE REGISTRO FOTOGRÁFICO DE ESCULTURAS DE ARTE SACRA" assim como em trabalhos acadêmicos e publicações para fins de ensino, pesquisa e extensão, incluindo trabalhos com fins educacionais, culturais e informativos sem fins lucrativos, nos formatos impressos, de internet e de televisão.

Esta autorização tem o caráter gratuito, portanto, a autora da pesquisa e a Universidade Federal de Minas Gerais ficam isentas do pagamento de qualquer valor pela utilização e divulgação do material autorizado, nos termos acima estipulados.

O Cedente dá fé sobre a veracidade do aqui alegado.

Belo Horizonte, 10 DE ABRIL DE 2019.


Frei Luiz Eduardo Coutinho Cardoso Junior
Frei carmelita descalço



Frei Luiz com vestuário carmelita

Convento São João da Cruz: Rua Quebec, nº 255, João Pinheiro, Belo Horizonte - MG.

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO DE FOTOGRAFIA

1/1


Eu, Fabiano Alcides Pereira, portador do CPF [REDACTED], autorizo a ADRIANA APARECIDA LEMOS TORRES a utilizar as fotografias "Móbia", "Escultura do Sagrado Coração de Jesus", "Escultura de Nossa Senhora do Carmo", "Escultura de Santa Terezinha do Menino Jesus", "Escapulário" e "Vestuário Carmelita" em sua dissertação de mestrado denominada "METODOLOGIA PARA A REPRESENTAÇÃO DE REGISTRO FOTOGRÁFICO DE ESCULTURAS DE ARTE SACRA" assim como em trabalhos acadêmicos e publicações para fins de ensino, pesquisa e extensão, incluindo trabalhos com fins educacionais, culturais e informativos sem fins lucrativos, nos formatos impressos, de internet e de televisão.

As esculturas sacras, objeto, mobiliário e vestuário pertencem à Igreja Nossa Senhora Auxiliadora, ao Convento Santa Teresa de Jesus e ao Convento São João da Cruz e as fotografias foram registradas por Adriana Aparecida Lemos Torres.

Esta autorização tem o caráter gratuito, portanto, a autora da pesquisa e a Universidade Federal de Minas Gerais ficam isentas do pagamento de qualquer valor pela utilização e divulgação do material autorizado, nos termos acima estipulados.

O Cedente dá fé sobre a veracidade do aqui alegado.

Belo Horizonte, 10 DE ABRIL DE 2019.


Frei Fabiano Alcides Pereira
Pároco da Paróquia Nossa Senhora Auxiliadora

Paróquia Nossa Senhora Auxiliadora: Rua Quebec, nº 255, João Pinheiro, Belo Horizonte - MG.
Convento São João da Cruz: Rua Quebec, nº 255, João Pinheiro, Belo Horizonte - MG.
Convento Santa Teresa de Jesus: Rua Jacinto, nº 400, João Pinheiro, Belo Horizonte - MG.

FOTOGRAFIAS

1/2

Esculturas e mobiliários da Paróquia Nossa Senhora Auxiliadora, do Convento Santa Tereza de Jesus e do Convento São João da Cruz

Autoria das fotografias: Adriana Aparecida Lemos Torres



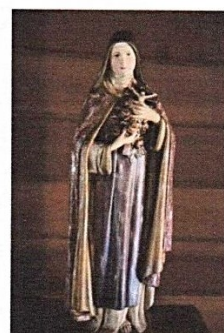
Mobília



Escultura do Sagrado Coração de Jesus



Escultura de Nossa Senhora do Carmo



Escultura de Santa Terezinha do Menino Jesus



Escapulário