

ASPECTOS INFORMACIONAIS DO TRATAMENTO DE DOCUMENTOS FOTOGRAFICOS TRADICIONAIS E DIGITAIS¹

Miriam Paula Manini*

RESUMO

Este trabalho aborda alguns aspectos informacionais que envolvem o tratamento de fotografias tradicionais e digitais depositadas em acervos institucionais, sejam eles arquivos, bibliotecas, museus ou centros de documentação e memória. Enfoca as mudanças de paradigma sofridas pela fotografia desde sua criação até a atualidade, destacando a importância de se modificar também as formas de tratamento técnico informacional das imagens fotográficas, de forma a acompanhar as transformações de produção e recepção da fotografia. Aponta para a importância de se considerar a fotografia como um discurso, como uma narrativa, passível de uma leitura, leitura esta que deve ser aprendida e efetuada como um processo necessariamente anterior à análise documentária da imagem, com vistas a melhorar a recuperação de informações imagéticas em unidades de informação.

Palavras-chaves: Documentos Fotográficos. Informação Imagética. leitura de Imagens. Fotografia Digital.

1 INTRODUÇÃO

A fotografia tradicional possui um caráter reconhecidamente testemunhal. Entretanto, a evolução tecnológica trouxe outro aspecto a ser considerado: com o digital, já não se pode falar simplesmente em fotografia, mas em imagem fotográfica. Algo mudou na técnica; mas o conceito é o mesmo? Será a imagem fotográfica tão indícial quanto a fotografia tradicional?

É certo que a manipulação (truques e interferências tanto no negativo quanto na forma de ampliação) nasceu com a fotografia, mas é de se considerar que a tecnologia informática, os programas de tratamento de imagens e a computação gráfica redesenharam este cenário. Antigamente, a manipulação era para poucos, para especialistas; atualmente, contudo, alcança proporções que relegam a imagem fotográfica a um nicho de desconfiança e não mais de prova testemunhal.

¹ Este artigo é resultado de discussões e reflexões originadas no âmbito do *Grupo de Pesquisa Imagem, Memória e Informação* (<http://www.grupoimmi.blogspot.com/>), sediado na UnB, e que foram também enriquecidas durante as aulas da turma do primeiro semestre de 2009 da disciplina *Leitura de imagens*, do Programa de Pós-Graduação em Ciência Informação da Universidade de Brasília.

* Docente do Programa de Pós-Graduação em Ciência Informação da Universidade de Brasília
Doutora em Ciências da Comunicação (ECA/USP) mpmanini@uol.com.br

Neste momento, há reconstruções da realidade, verdadeiros simulacros e fantasias, capas de disfarce, vernizes para sedução: a imagem fotográfica pode, agora, muito mais, ser comparada à pintura do que em sua criação, na metade do século XIX.

Em suma, tais aspectos serão abordados à luz das transformações constantes pelas quais tem passado a Ciência da Informação, estabelecendo um diálogo fecundo com outras áreas do conhecimento, demonstrando sua vocação transdisciplinar, vanguarda contemporânea. Notadamente frente às questões do uso e tratamento de imagens, o que se almeja é contribuir para o crescimento dessa área tão cara aos grupos e às pessoas que a ela se dedicam.

Os profissionais da informação devem se preocupar – também na sua função de formadores de profissionais da informação – com a guinada que aconteceu nas formas de comunicação, onde o visual tomou lugar de destaque. Pode-se deparar, na internet, com *sites* de hospedagem e compartilhamento de imagens fotográficas, como o Flickr; ou com o programa de edição e busca de fotografias digitais Picasa, e os similares digiKam, F-Spot e iPhoto. Observar o visual com olhos informacionais se torna tarefa premente entre os tratadores de informação, especialmente a informação que será recuperada por historiadores, antropólogos, cientistas e demais pesquisadores. A visualização intensa requer uma também intensa aprendizagem visual documentária.

Interessa apontar os aspectos a serem considerados na leitura de imagens fotográficas para fins documentários, focalizando a passagem do momento da fotografia como documento e objeto de memória para a fase da fotografia como signo, objeto da linguagem; tentar formular respostas para as questões que se colocam no digital, envolto no simulacro, de forma a satisfazer às exigências da Ciência da Informação, quais sejam: tratar fidedignamente as informações contidas nos documentos fotográficos com máxima conexão com a realidade representada.

No paradigma pós-moderno subjaz a linguagem fotográfica, a fotografia como signo. Antes, à fotografia se imputava muito mais apenas o caráter indicial, denotador de que o referente existiu e que, como tal, mostrou-se passível de ser documentado e, posteriormente, memorizável.

Uma das principais questões que se coloca é: como tratar documentariamente uma imagem fotográfica digital depositada em acervo institucional – notadamente num arquivo – no que tange à sua fidedignidade com relação à realidade retratada?

Benjamin (1987a), no primeiro terço do século XX, destaca a patente intenção documental da fotografia, sendo ela um código de referência obrigado à realidade.

Ainda na esteira dos teóricos da modernidade, Barthes (19984 e 1990) sempre apontou que o sentido da imagem é o fotografado, o objeto fotográfico, estando o fotógrafo (como operador) em segundo plano, e o meio fotográfico também: esta é a Fotografia Documental. O objeto é o referente real; o “isto foi”², ou seja, algo da ordem da memória. A imagem é tudo; o *punctum* parte da imagem e não de uma predisposição do fotógrafo.

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

Sontag (1981) aponta, também, para o caráter não-intervencionista do fotógrafo na realidade, no ensaio “O heroísmo da visão”: exprimir o belo do mundo, da natureza e das pessoas era o objetivo principal no início do século XX. A noção de realismo foi modificada por uma fotografia que não queria apenas registrar a realidade, mas ser a forma como as coisas parecem aos olhos do mundo. Sob este aspecto, o fotógrafo é relator da realidade e não seu intérprete ou crítico ou denunciador.

O caráter documental é, por assim dizer, abalado pela nova ordem que se estabelece na metade do século XX: a ênfase no autor. A fotografia autoral, da qual podemos citar Henry Cartier-Bresson³ como seu maior representante, traz a intervenção subjetiva como principal marca; o meio fotográfico é intermediário entre o sujeito fotógrafo e o sujeito fotografado.

Nesta parte da história, é bom refletir qual seria a melhor forma de classificar, catalogar e descrever tais fotografias de autor no âmbito documental informacional. O selo da verdade – a verdade do referente – perde sua tinta; e a fotografia, além de índice fortemente

² Barthes (1984, p. 115) afirma que, se algo foi fotografado é porque “isto foi”, “isto aconteceu”, ainda que se tenha representado a cena (a fotografia e seu análogo).

³ Henry Cartier-Bresson (1908-2004), fotógrafo francês de grande expressão e importância no século XX. Cunhou – e, mais que isso, realizou – o conceito de momento decisivo, segundo o qual a fotografia é resultado de espera para o melhor disparo, no instante ideal, para registro mais desejável pelo fotógrafo.

marcado pelo “isto foi”, passa a receber com mais frequência a marca de ícone e de símbolo, características mais fortemente produzidas pelo olhar do fotógrafo – e do receptor. Se antes havia total credibilidade na fotografia, com a foto de autor o gesto do retratado muda totalmente a imagem e a credibilidade se torna aparente.

Nestas capturas e registros estão envolvidos aspectos inconscientes ou não-volitivos, não necessariamente escolhidos pelo fotógrafo. O sujeito (pessoa retratada) apresenta-se ideologicamente; o fotógrafo faz o registro através de sua percepção/concepção ideológica; da mesma forma, o espectador procede a uma leitura, uma interpretação também marcada por idiossincrasias. A fotografia mostra-se como um meio de difusão ideológico e estético. Será também desta forma que se deve tratar documentariamente estes registros?

O sentido não está na imagem, mas na trama de um conjunto de coisas: fotógrafo, filtros, objeto fotografado, etc. Este conjunto de possibilidades, especialmente os recursos técnicos, é que contribuirão de maneira decisiva para a escolha de imagens pelos usuários, no momento da recuperação de informações visuais, a partir da Dimensão Expressiva das fotografias⁴.

É importante ressaltar que existem fotografias autorais que registram momentos pertencentes à realidade cotidiana – como no caso de Robert Capa⁵. O que se deve avaliar, neste caso, é qual a importância da montagem/representação em algumas imagens, se, de fato, tais imagens mostram fatos, momentos, coisas relativas à realidade humana.

Com a mudança do paradigma científico – e, por consequência, do paradigma informacional – inicia-se uma transição epistemológica e tecnológica; a epistemologia conceitual debilita-se, tornando-se o fotográfico um campo heterogêneo e concreto ontológico (século XXI) em constante transformação. A oposição sempre existente entre arte e documentação se desenvolve e se fortalece. O século XXI descortina uma grande fragilidade da fotografia em servir de documento: um novo caráter subjetivo da memória emerge; surge mais um ponto nevrálgico para reflexões em torno de como agir em termos informacionais.

Seguindo adiante com estes apontamentos, focalizando a questão da imagem fotográfica híbrida (mistura de captura da realidade com efeitos digitais de todo tipo), pergunta-se: há possibilidade de sentido na imagem fotográfica sem o referente ou com este referente “deturpado” tecnicamente? Segundo Foucault (1981), o discurso fotográfico

⁴ Uma imagem fotográfica deve ser analisada não só pelo seu conteúdo informacional, mas também por sua dimensão expressiva, ou seja, pela forma como aquele conteúdo foi produzido. Para uma melhor compreensão de Dimensão Expressiva, ver MANINI, 2002 (Capítulo 3, item 3.5).

⁵ Robert Capa (1913-1954), fotógrafo húngaro conhecido por ter realizado o registro de diversas guerras na primeira metade do século XX.

transforma a origem do referente; sempre haverá algo mais que o fotografado: a leitura (repertório) preenche a imagem, e isso mais que legitima o uso da fotografia pela História, pela Documentação e pela Ciência da Informação. Entretanto, aquele “algo mais que o fotografado”, muitas vezes – ou sempre –, foge totalmente ao conhecimento e ao controle do profissional da informação, responsável pelo tratamento documentário de imagens fotográficas digitais.

Quanto ao fato da fotografia ser ou não um documento, sempre que ela está num arquivo ela é um documento. Para esta questão do documental no fotográfico, é sempre bom lembrar uma citação ao final do documentário *Rio de memórias* (Parente, 1987): “As civilizações que não conheceram a fotografia morreram duas vezes”. Parafraseado: as civilizações que conheceram a fotografia digital foram recriadas.

2 A NARRATIVA FOTOGRÁFICA

Uma fotografia nunca é única: a ela sempre é possível relacionar uma outra, ou um texto, ou uma informação originária do repertório do receptor.

Em primeiro lugar, uma fotografia é um objeto, do qual emanam, já, muitas informações: o processo fotográfico utilizado, a dimensão, a cromia, etc.

Quando se parte para a leitura dos aspectos informacionais, geralmente o olhar ocidental percorre a imagem de cima para baixo, da esquerda para a direita; outras vezes a atenção recai sobre um ponto mais sedutor: o *punctum*, de Barthes.

Nesta varredura de cima a baixo e de um lado a outro – e tentando adivinhar alguns *insights* que a polissemia oferece – vai-se reconhecendo, ou não, lugares, pessoas e objetos. Se tais locais, indivíduos e coisas são reconhecidos e nomeados é porque são relacionados com o conhecimento enciclopédico do receptor, que já busca sentidos e significados para a imagem. Nesta decupagem se pode também auscultar dados da produção da imagem: qual lente, qual ângulo, qual velocidade, qual abertura de diafragma? O que o fotógrafo quis dizer?

Benjamin (1985), no ensaio *O Narrador*, diferencia narrativa de informação: informação (enquanto notícia) só tem valor no momento em que é nova; só vive este ínfimo momento: entrega-se inteiramente a ele e sem perda de tempo; a narrativa, por sua vez, conserva sempre sua força e, mesmo depois de algum tempo, é capaz de se desenvolver. “Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio.” (p. 203). Se Benjamin percebia isso em 1936, que análise faria atualmente?

Quando se fala em narrativa, é importante retomar ensinamentos da Teoria Literária, onde é sabido que a participação da categoria *tempo* em qualquer narrativa textual é condição

indispensável à sua existência⁶. Numa narrativa sempre há: os fatos que já aconteceram e que explicam os posteriores; os acontecimentos do momento em que se está narrando, que se relacionam com os que já passaram e, finalmente, as coisas que ainda irão acontecer⁷. Pode-se falar também em antes, durante e depois; início, meio e fim; introdução, desenvolvimento e conclusão: tudo é tempo, tudo obedece se não a uma ordem (pois há os *flash-backs* e os vaticínios) ao menos a uma lógica narrativa temporal.

A fotografia como narrativa pode ser aquela colocada em sequências curtas – como na obra de Duane Michals⁸ – ou longas, como as obras de Benoit Peeters e Marie-Françoise Plissart⁹, denominadas de *roman-photo*, semelhantes em alguns poucos aspectos à nossa fotonovela dos anos 1970. Nestes casos, um conjunto de fotografias, colocadas em sequência lógica e, na maioria das vezes, entremeadas com textos, narra uma história ou acontecimento.

Contudo, o objeto destas reflexões não é exatamente a literatura de imagens, mas a fotografia enquanto documento, especialmente aquela que compõe acervos, sejam eles de arquivos, centros de documentação, museus ou bibliotecas.

A fotografia é um documento impar e diferenciado dentro das instituições, onde o documento escrito tem sido o objeto principal de análise e tratamento, há muito apreendidos e aplicados. A análise documentária de fotografias, entretanto, é tema recente e ainda carente de estudos e desenvolvimento, especialmente no Brasil.

O estatuto da imagem fotográfica, absolutamente diferente do texto escrito, aponta para novos caminhos e para a busca de novos métodos, mais adequados ao objeto em questão. A conservação de fotografias também obedece a regras específicas, visto que sua composição físico-química é formada por materiais altamente instáveis e com fatores de deterioração maiores e mais sérios que o documento em papel comum¹⁰. Por outro lado, quando se vai fazer o detalhamento do conteúdo informacional de uma imagem, uma miríade de detalhes faz perceber a sua especificidade.

⁶ Para um aprofundamento sobre o tema, ver WEINRICH, Harald. **Le temps**; le récit et le commentaire. Paris: Éditions du Seuil, 1973. (Col. Poétique).

⁷ Registre-se a contribuição de PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva/ Brasília: CNPq, 1987. (Col. Estudos, 93), p. 8: utilizando a teoria peirceana dos signos, ele fala em “passado como ícone, como original a ser traduzido” (o que existe e não foi decodificado); “presente como índice, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional” (o que está sendo decodificado); e “futuro como símbolo, a criação à procura de um leitor” (o que precisa de um decodificador).

⁸ MICHALS, Duane. **Duane Michals**. Paris: Centre National de la Photographie/Ministère de la Culture et de la Communication, 1983. (Col. Photo Poche, 12).

⁹ **Correspondance**. Liège: Yellow Now, 1981; **Fugues**. Paris: Éditions de Minuit, 1983; **Droit des regards**. Paris: Éditions de Minuit, 1985; **Prague**. Paris: Autrement, 1985; **Le mauvais-oeil**. Paris: Éditions de Minuit, 1986; **Duel**, in **Lendemain**. Berlim, v. 49, p. 4-14, 1988.

¹⁰ Para uma abordagem do tratamento tanto da informação quanto do suporte fotográfico, ver MANINI, 2008, p. 119-183.

Resumir ou descrever uma fotografia é muito diferente de realizar esta mesma operação com textos escritos; estes trazem, já, palavras, tornando a escolha de termos mais rápida e objetiva. A já propalada polissemia da imagem é que traz os entraves e demanda soluções. O que privilegiar? O que preterir? Que critérios utilizar nesta escolha?

Igualmente envolto em questionamentos está o levantamento de termos de indexação (os descritores); estes, mais que o resumo, aparecerão como pontos-chave – por isso também são chamados de palavras-chave – na recuperação da informação e na localização do documento fotográfico. Além de escolher termos que designem coisas, eventos, pessoas e lugares, na indexação também deve estar presente a preocupação de listar termos que apontem para dados da Dimensão Expressiva da imagem.

Algumas conclusões parciais:

1. há muito, ainda, a pesquisar, implementar e desenvolver na área de indexação de imagens;
2. existe a necessidade de um aprendizado anterior à Análise Documentária de Imagens: todos que se deparam com sistemas documentários de tratamento e recuperação de informações imagéticas necessitam, antes, aprender a ler fotografias.

A leitura de imagens é, de fato, um caso à parte, uma habilidade que se deve buscar e apreender, independente do método ou da cartilha que se escolha¹¹.

A título de exemplo, pode-se citar novamente a ótica de Barthes (1990), que lança mão da denotação (o que está concretamente na imagem) e da conotação (qual o sentido e o significado da mensagem fotográfica segundo o repertório de quem a lê).

Considere-se também as análises de Panofsky (1991), com os níveis pré-iconográfico (reconhecimento que um observador faz de um objeto representado), iconográfico (a representação convencionada que conduz a uma significação que é reconhecível) e iconológico (significação implícita que pode demandar criatividade do emissor e imaginação do receptor).

Servindo-se da teoria peirceana dos signos, Dubois (1986) propõe uma análise semiótica da fotografia que caminha por estas três concepções: a fotografia como espelho do

¹¹ A respeito de “letramento visual”, ver o trabalho de CARNEIRO, Liliane B. **Leitura de imagens da literatura infantil**; desafios e perspectivas na era da informação. Brasília: 2008. Dissertação de Mestrado. Ciência da Informação e Documentação, Universidade de Brasília.

real (Ícone), a fotografia como prova do real (Índice) e a fotografia como transformação do real (Símbolo).

Além desse aprendizado do “alfabeto visual”, da linguagem fotográfica e de tantos tipos de leitura que ela demanda e permite, é igualmente fundamental uma iniciação às técnicas fotográficas históricas, do analógico ao digital, pois isso será também importante no momento de reconhecer a forma e a data de produção de uma fotografia num acervo material ou virtual.

3 LEITORES DE DOCUMENTOS FOTOGRÁFICOS

A História e a Arquivologia são ciências que se tocam segundo várias perspectivas: i) a capacidade que a Arquivologia desempenha ao promover a reunião de documentos de uma pessoa ou instituição, com o intuito de preservar os registros que poderão contar sua história; ii) ou o conjunto deste mesmo acúmulo, que representa a capacidade incomensurável de contar a história de um local, uma época, uma sociedade, etc.; iii) o fato da História, enquanto ciência ou disciplina, produzir artefatos de toda e qualquer natureza, destinados a registrar, representar, contar, guardar, manter o fluxo dos acontecimentos, demandando a existência de métodos e técnicas de preservação e recuperação de informações; iv) e até remeter ao fato de que os arquivos permanentes, repositórios de documentos considerados de guarda e preservação “infinita”, são também chamados de arquivos históricos. Segundo qualquer uma destas perspectivas, a Arquivologia colabora com a historiografia.

Por vezes, em ambientes em que historiadores e arquivistas coabitam, existe certa animosidade, fruto de uma discussão que balança entre “para saber cuidar de documentos é preciso ser historiador” e “para saber recuperar uma informação é preciso ser arquivista”. Entretanto, parece melhor a parte da coisa que aproxima historiadores e arquivistas: o interesse pela preservação, palavra que até ganhou novos e mais amplos sentidos com a globalização e o movimento ambientalista, tornando-se sinônimo de vida na Terra.

Entre os diversos artefatos guardados em invólucros, estes presos a pastas, estas suspensas em gavetas de arquivos de aço, em salas – espera-se – climatizadas e monitoradas em prédios de arquivos, estão as fotografias: é sobre elas que estamos lançando nosso foco, abordando a maneira adequada de se tratar a informação fotográfica para que a imagem se preste também adequadamente às interpretações do historiador ao usá-la como sinal, pista, marca ou indício de enunciados históricos.

Esta não é uma abordagem da maneira adequada de se organizar documentos fotográficos dentro dos quadros de arranjo, mas de uma operação mais próxima à imagem: a

leitura de fotografias e sua análise documentária, processos que resultam na tradução do icônico para o verbal e na elaboração de resumos/descrições e no levantamento de descritores ou de palavras-chaves.

É sob esta perspectiva que o arquivista que lida com imagens em seu acervo deve atuar: aproximar-se da imagem ao máximo e dela extrair o que de melhor possa interessar ao seu pesquisador usual, ou seja, quanto mais adentrar na fotografia, melhor a traduzirá e poderá oferecer aos usuários uma informação bem tratada, pronta a se transformar em conhecimento, através de outra lente: a do historiador.

Certamente, o profissional da informação que quiser trabalhar com fotografias precisa se preparar minimamente para lidar com questões ligadas não só à técnica fotográfica, mas também com a narrativa proporcionada e encadeada pela fotografia. Deve-se aliar esta nova forma de olhar o documento fotográfico com a prática indispensável da pesquisa: será sempre necessário relacionar imagens entre si e imagens com textos e outros documentos, afinal o arquivo é um organismo pulsante que transpira significados.

Há, pois, uma operação que precede a análise documentária de fotografias – resumo e indexação – e que também se torna indispensável para que tal análise seja bem sucedida: a leitura da imagem fotográfica; e esta se realiza fazendo perguntas à imagem, evitando, tanto quanto possível, interpretações subjetivas, muito embora o lacre da verdade do referente (o “isto foi”) tenha sido violado por novas formas de produção – e, conseqüentemente, de recepção – da imagem (marcas ideológicas e estéticas).

Há uma polêmica – fundada e enriquecedora de muitas discussões úteis e necessárias – sobre a real necessidade e cabimento da realização de pesquisas por parte do profissional da informação que lida com acervos imagéticos. De um lado, há os que defendem a simples e objetiva atuação deste profissional em colher no documento os dados encontráveis e simplesmente preencher alguns poucos campos de uma extensa ficha de identificação de documentos. De outro, há os que defendem uma participação mais ativa e efetiva deste profissional na busca extensiva de dados para obter da imagem uma completude informativa: é preciso contextualizar a imagem.

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

Ao conjunto de informações recolhidas a partir da ficha de identificação ou de alguma grade de análise da imagem (quem/o que, quando, onde e como) se pode somar, às vezes, uma

ou outra informação obtida através do repertório do profissional da informação, não devendo isto se constituir numa regra com extremos de liberdade, já que repertório é algo variável de pessoa para pessoa.

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

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

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

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

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

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

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

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

Na ação dos leitores de fotografias, o profissional da informação lê para o usuário. O

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

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

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

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

Na observação do documento fotográfico, sabe-se que “aquilo foi”, mas se sabe também que pode haver inúmeros pontos de vista sobre o conteúdo da imagem. A imagem é polissêmica por definição: o que escolher? Sob uma perspectiva arquivística, o conjunto maior em que esteja contida a fotografia é o primeiro – senão o único – indicador de qual rumo se deve tomar. Sob o ponto de vista da Documentação, a análise do conteúdo é necessária tanto em Arquivologia como na Documentação; para esta, a questão da procedência do documento não importa (ou importa menos que na Arquivologia).

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

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

Finalmente, parece ser possível representar tal conteúdo informacional para que ele possa ser utilizado documentariamente, e esta é a operação que mais se assemelha ao processo descrito para textos escritos, uma vez que a fotografia, o documento “original” já foi lido e

sua leitura configura uma codificação linguística.

Em suma, o que há de mais importante em todos esses processos é que o profissional da informação problematiza, organiza e estrutura a informação; e o pesquisador usa a informação, problematizando-a, organizando-a e a estruturando segundo o enfoque historiográfico que esteja aplicando em sua leitura, análise e interpretação da imagem. Para a realização efetiva e apropriada desses processos, é importante que o profissional da informação que lida com fotografias tenha conhecimentos básicos de processamentos fotográficos históricos, de técnica e linguagem fotográficas, sem o que o tratamento documental e a análise documentária de imagens sofrerão prejuízos repassados ao usuário.

4 CONCLUSÕES

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

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

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

Já o levantamento de termos para indexação – que é igualmente a transposição do visual para o verbal – pode ser feito a partir da própria fotografia (visual) ou do resumo (verbal) que se faça da mesma – ou, ainda, da legenda que, porventura, acompanhe a imagem.

O processo de elaboração de resumos de imagens fotográficas e de levantamento de termos para indexação está na base de nossas preocupações, pois é neste momento que o profissional da informação realiza a tarefa mais importante em termos de análise de conteúdo: é a hora de reunir as palavras que farão com que o usuário se interesse – ou não – pelo documento.

O objetivo da análise documentária é elaborar representações condensadas daquilo que aparece em determinado documento e expressar o seu conteúdo de forma a facilitar a recuperação de suas informações.

Entretanto, não é no emissor e na mensagem que se completam os objetivos da

Ciência da Informação, que são organizar, comunicar e dar a conhecer a informação. Cabe ao receptor transformar a informação em conhecimento e estar imbuído de uma certa disposição epistemológica e, assim, potencialmente, gerar outras informações.

Estas qualidades do receptor, usuário de instituições coletoras de informação, são igualmente importantes e necessárias na compreensão da descrição e da representação que se faz dos documentos no processo de documentação da informação, de suas regras e procedimentos.

A análise documentária de imagens fotográficas tem como grande finalidade facilitar o acesso não a um maior número de imagens, mas às imagens que melhor atendam às necessidades do usuário.

A título de conclusão, pode-se apontar alguns parâmetros para a leitura que se deve fazer de fotografias antes de sua análise documentária:

- Quando foi produzida a imagem → histórico de sua produção e variações de sua recepção ao longo do tempo;
- Qual o histórico da imagem fotográfica → qual processo fotográfico histórico? Foi digitalizada?;
- Aplicação de uma metodologia de leitura de fotografias → Barthes (1990), Panofsky (1991), Dubois (1986) ou alguma outra;
- Consideração de critérios para preencher dados que sejam proximamente ajustáveis às necessidade informacionais dos usuários do acervo onde está depositada a fotografia → levar em conta a política institucional e características da instituição depositária e produtora de cultura e informação.

Além disso, são desafios da Ciência da Informação (da Documentação, da Arquivologia, da indexação): volume (gradação) e detecção da realidade do referente (para bem atender ao pesquisador/historiador); por isso é importante indexar o conteúdo informacional e a dimensão expressiva (técnica).

Finalmente – e retomando a preocupação inicial – no digital, o importante é registrar e não o registro em si; há uma obnubilação/fascinação/turvação do olhar. Como lidar com isto documentariamente? Esta pode ser a próxima agenda da análise documentária de fotografias.

INFORMATIONAL ASPECTS TREATMENT OF DOCUMENTS TRADITIONAL AND DIGITAL PHOTOGRAPHIC

ABSTRACT

This paper addresses some informational aspects involving the treatment of traditional and digital photographs deposited in institutional collections, whether they are archives, libraries, museums or documentation and memory centers. Focuses on the paradigm shifts experienced by photography since its inception to the present, highlighting the importance of changing the way people treat technical informational photographic images in order to follow the transformations of production and reception of photography. Points to the importance of considering photography as a discourse as a narrative, one capable of reading, reading this that must be learned and performed as a necessary process prior to the analysis of the documentary image, in order to improve the image information retrieval at information units.

Key words: Photography. Information Imagery. Image Reading. Digital Photography.

REFERÊNCIAS

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

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica, in **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 11-25. BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia, in **Obras escolhidas**; magia e técnica, arte e política. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987a, p. 91-107.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, in **Obras escolhidas**; magia e técnica, arte e política. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987b, p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. O narrador, in **Obras escolhidas**; magia e técnica, arte e política. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987c, p. 197-221.

DUBOIS, Philippe. **El acto fotográfico**: de la representación a la recepción. Barcelona: Paidós, 1986. (Paidós Comunicación, 20).

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

MANINI, Miriam P. **Análise documentária de fotografias**: um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários. São Paulo, 2002. Tese (doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, USP.

MANINI, Miriam P. A fotografia como registro e como documento de arquivo. In: BARTALO, L.; MORENO, N. A. (org.s). **Gestão em Arquivologia**; abordagens múltiplas. Londrina: EDUEL, 2008, p. 119-183.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Debates, 99).

PARENTE, José Inácio. **Rio de memórias**. Brasil, 1987. (Filme).

SANTOS, Boaventura Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. 8ª ed. Porto: Afrontamento, 1987.

SONTAG, Susan. O heroísmo da visão, in **Ensaaios sobre a fotografia**. Rio de Janeiro, Arbor, 1981, p. 81-108.