

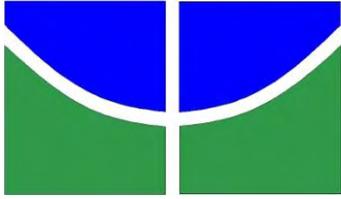


UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
Faculdade de Ciência da Informação  
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação

Ricardo Crisafulli Rodrigues

Análise e tematização da imagem fotográfica:  
determinação, delimitação e  
direcionamento dos discursos  
da imagem fotográfica

Brasília, maio de 2011



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

Faculdade de Ciência da Informação

Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação

Ricardo Crisafulli Rodrigues

**Análise e tematização da imagem fotográfica:  
determinação, delimitação e direcionamento dos  
discursos da imagem fotográfica**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de **Doutor em Ciência da Informação**

Orientadora: Profa. Dra. Elmira Simeão

Brasília, maio de 2011

R696a Rodrigues, Ricardo Crisafulli  
Análise e tematização da imagem fotográfica: determinação,  
delimitação e direcionamento dos discursos da imagem  
fotográfica/ Ricardo Crisafulli Rodrigues. – Brasília, 2011.

323p. : il.

(Tese – Doutorado em Ciência da Informação). Universidade de  
Brasília, Faculdade Ciência da Informação, 2011.

Orientação: Profa. Dra. Elmira Simeão. Faculdade de Ciência da  
Informação.

1. Discursos imagéticos. 2. Imagem fotográfica.
3. Tematização da imagem fotográfica.



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Título:** “Análise e tematização da imagem fotográfica: determinação, delimitação e direcionamento dos discursos da imagem fotográfica.”

**Autor (a):** Ricardo Crisafulli Rodrigues

**Área de concentração:** Transferência da Informação

**Linha de pesquisa:** Comunicação da Informação

Tese submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Faculdade em Ciência da Informação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de **Doutor** em Ciência da Informação.

Tese aprovada em: **01 de junho de 2011.**

**Aprovado por:**

**Prof.ª Dra Elmira Luzia Melo Soares Simeão**  
Presidente - (UnB/PPGCINF)

**Prof.ª Dra. Johanna Wilhelmina Smit**  
Membro Externo - (USP)

**Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira**  
Membro Interno - (UnB/IDA)

**Prof.ª Dra Miriam Paula Manini**  
Membro Interno - (UnB/PPGCINF)

**Prof. Dr. Antonio Lisboa Carvalho de Miranda**  
Membro Interno - (UnB/PPGCINF)

**Dra Claudia Neves Lopes**  
Suplente - (UnB/FCI)

## **DEDICATÓRIA**

Dedico esta pesquisa à minha mulher, Fernanda; à minha filha, Raquel; aos meus pais, Pojucan e Dinorah; e aos meus irmãos, Solange, Maurício, Luciano e Aurora.

## AGRADECIMENTOS

Construir uma tese não é uma tarefa isolada, e depende do apoio, compreensão, sabedoria, amizade, paciência, camaradagem e colaboração de toda uma “equipe” de familiares, amigos, colegas, professores, profissionais diversos e outras pessoas que cruzam nosso caminho no momento da pesquisa.

Há, sobretudo, a presença de um Ser superior que nos dá a força, a coragem, a sabedoria e, principalmente, a chance de tornar visível aquilo que nossa mente imagina ser uma “ideia brilhante”. Por isso, agradeço, em primeiro lugar, a Deus, por ter-me dado a chance de escrever este trabalho. E ao meu Anjo da Guarda, que ajudou-me a encarar esta chance e a torná-la viável.

À minha mulher Fernanda, agradeço, não só o apoio e a paciência, como também os “exagerados” e esmerados cuidados com que sempre revisou os textos que escrevi, fazendo os devidos acertos e servindo de “cobaia” para o entendimento das minhas ideias.

À minha filha, Raquel, pelo apoio que sempre me deu, desde o início do Doutorado até a elaboração da última frase da tese.

Aos meus familiares (pais, irmãos, sogros e cunhados), pelo incentivo do dia-a-dia, durante quatro “longos” anos de pesquisa.

À minha “turminha de viagem”, pelo apoio nas minhas viagens de busca de subsídios para a tese no exterior.

Ao “chefe” e amigo de tantos anos, Emir Suaiden, pelo incentivo que me deu e por permitir minha liberação para dedicar-me à pesquisa.

À minha orientadora, Elmira Simeão, que auxiliou-me, de forma competente e amiga, a dar um rumo adequado e pertinente à pesquisa, sem o que as ideias não teriam um sentido lógico.

Aos professores da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília – FCI/UnB. Mestres e amigos que, além das suas grandes bagagens culturais, passaram-me a coragem e o incentivo para realizar este trabalho.

Ao mestre e amigo Murilo Cunha que, quase todos os dias, “alimentava” minha caixa de e-mails com indicações de artigos e *sites* interessantes e muito pertinentes na área da minha pesquisa.

Às funcionárias Jucilene e Martha, da Secretaria da Pós-Graduação da FCI, que sempre me auxiliaram, de forma carinhosa e eficiente, nas minhas demandas de estudante.

À minha professora de inglês, Sônia Silva, que além de ter-me preparado para a prova do concurso de admissão ao Doutorado, ajudou-me muitas vezes quando necessitei.

Àqueles profissionais que receberam-me para entrevistas e visitas técnicas, as quais propiciaram-me um grande conhecimento sobre o tema da tese: Sérgio Burgi (Instituto Moreira Sales), Aparecido Marcondes (Agência Estado), Elaine Yuki (Latinstock), Elisabete Araújo (Editora Abril), Pedro Falkenbach (Getty Images), Marina Nikei (Folha de São Paulo), Cristiano Bezerra (Jornal de Brasília), Sylvain Estibal e Cécile Cadel (Agência France Press), Hamish Crooks (Reuters), Ana Paula Gordo (Fundação Calouste Gulbenkian), Danilo Fullin (Corriere della Sera), Joaquim Marçal (Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro), Orlando Brito (Brasília), Johanna Smit (USP), Clício Barroso (São Paulo) e Boris Kossoy (USP).

À TAP (Transportes Aéreos Portugueses) que facilitou minha estada em Lisboa para visitas técnicas a centros de imagens.

À colega Shirley Lopes dos Santos que, gentilmente, se propôs a revisar toda a parte de citações e referências bibliográficas da tese.

Às bancas de qualificação e de defesa, compostas pelos professores Elmira Simeão, Johanna Smit, Marisa Brascher, Miriam Manini, Antônio Miranda, Emerson Dionísio e Cláudia Lopes, que não só tiveram a paciência de ler a proposta de tese, como direcionaram meu trabalho, com excelentes e significativos conselhos profissionais e acadêmicos.

Finalmente quero agradecer a todos aqueles aqui não nominados, mas que sempre me deram uma palavra de incentivo no desenvolvimento do meu trabalho.

E ao Tito (o gato) que parecia adivinhar meus momentos de cansaço, subindo na minha mesa de trabalho e no meu computador de forma a distrair um pouco minha cabeça e aliviar minha tensão com suas brincadeiras.





*“Há tanta suavidade em nada dizer  
e tudo se entender”  
Fernando Pessoa*

Forum Romano, Roma

## RESUMO

A pesquisa aborda a imagem fotográfica no seu aspecto exclusivamente documental, embora, para isso, comente algumas questões técnicas e conceituais da fotografia. Essa abordagem engloba atividades inseridas na vertente prática da Ciência da Informação e que se incluem no processo DAM – *Digital Asset Management* (Administração de Objetos Digitais) de organização de imagens digitais. O principal aspecto considerado na pesquisa é a tematização da imagem fotográfica, responsável, em primeiro lugar, pela determinação de discursos temáticos e pela delimitação e direcionamento desses discursos em razão das características dos bancos de imagens onde as fotos serão armazenadas e, segundo, pela reunião de fotos que possuam algum tipo de discurso que lhes possa ser comum. Como se trata de tematizar um tipo de imagem (no caso, a fotográfica) oferece uma visão geral sobre a imagem em si mesma, mostrando sua importância como meio de interação do homem com o mundo e o seu significado como meio de comunicação de ideias, de conhecimentos e de doutrinas, da pré-história aos dias atuais. Mostra, também, de maneira sucinta, o processo de tematização da imagem na história, indicando como o homem delimitava e direcionava os discursos imagéticos conforme sua conveniência e seus interesses políticos e/ou religiosos. Mostra alguns tópicos básicos que nortearam a pesquisa, tais como uma brevíssima história da fotografia e os conceitos de: referente, realidade fotográfica, polissemia, denotação fotográfica, conotação fotográfica, teorias de Dubois (2007), teoria do DE e do SOBRE, de Shatford (1994) etc. Apresenta o conceito de tematização fotográfica e indica o porquê de se tematizar as fotografias. Faz uma comparação entre tematização e indexação, mostrando que a tematização é uma técnica anterior à indexação no processo de organização da imagem fotográfica. Mostra que a tematização sofre influências de uma série de fatores, tais como as qualidades técnicas e visuais das fotografias (baseadas em princípios da Gestalt da Forma), possíveis funções que a fotografia possa desempenhar, cognição e imagem mental de analistas e usuários e, principalmente, das características do banco de imagens. Apresenta um exercício prático com 22 fotografias, as quais passam por todo o processo de tematização, incluindo a análise descritiva (baseada nos chamados pontos de informação), a análise interpretativa, e a determinação, delimitação e direcionamento dos discursos temáticos. O último capítulo tece algumas considerações finais demonstrando os resultados alcançados pela pesquisa

## PALAVRAS-CHAVE

Análise descritiva; Análise interpretativa; Conotação fotográfica; Denotação fotográfica; Discursos imagéticos; Discursos temáticos; Fotografia; Imagem; Imagem fotográfica; Polissemia da imagem fotográfica; Realidade fotográfica; Referente fotográfico; Tematização; Tematização da imagem fotográfica; Tematização e indexação.

## **ABSTRACT**

The research deals with the photographic image in its exclusively documental aspect. However, in order to do that, it comments some photography's technical and conceptual issues. This approach encompasses activities that are inserted in the practical aspect of Science Information, and it includes the DAM process of digital image organization. The main aspect considered in the research is the thematization of photographic image which is responsible, in the first place, for the determination of thematic discourses and for the delimitation and direction of these discourses due to characteristics of image banks where the photos will be stored and, secondly, for the gathering of totally different photos but that have some sort of discourse that they might have in common. As it deals with thematizing a kind of image (the photographic one) offers a general view in itself, showing its importance as a mean of interaction between men and the world and its meanings as communication of ideas, knowledge and doctrines, from pre history to these days. It also briefly shows the image thematization process indicating how men used to delimit and direct the imaging discourses according to their conveniences and political and/or religious interests. It shows some basic topics that guide the research such as a very brief photography history and concepts of: reference, photographic reality, polysemy, photographic denotation, Dubois' (2007), DE's, SOBRE's and Shatford's (1994) theories and so on. It presents the concept of photographic thematization and indicates the reason of thematizing photographs. It compares thematization to index showing that thematization is a technique prior to index in the organization process of photographic image. It shows that thematization is influenced by many factors such as photography's technical and visual qualities (based on Gestalt's form principles), possible functions that photography might have, cognition and analysts' and users' mental image and, mainly, image bank characteristics. It presents a practical exercise with 22 photographs that go through a whole thematization process, including descriptive analysis (based on the so called information points), interpretative analysis and the determination, delimitation and direction of thematic discourses. The last chapter weaves some final considerations demonstrating the results reached by the research.

## KEY WORDS

Descriptive analysis; Interpretative analysis; Photographic connotation; Photographic denotation; Imaging discourses; Thematic discourses; Photography; Image; Photographic image; Polysemy of photographic image; Photographic reality; Photographic reference; Thematization; Photographic image thematization; Thematization and index.

## **LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS**

AACR – Anglo-American Cataloging Rules  
ABNT – Associação Brasileira de Normas Técnicas  
ASA – American Standarts Association  
BDTD/Ibict – Biblioteca Digital de Teses e Dissertações  
CBIR – Content-based Image Retrieval  
CCD – Charge-coupled Device  
CMOS – Complementary Metal-oxide Semiconductor  
CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico  
DAM – Digital Asset Management  
DIN – Deutsche Industrie Normen  
DNG – Digital Negative  
EXIF – Exchangeable Image File Format  
IEEE – Institute of Electrical and Electronics Engineers  
IPTC – International Press Telecommunications Council  
ISA – Information Science Abstracts  
ISO – International Standartization Organization  
LISA – Library Information Science Abstracts  
MARC – Machine-Readable Cataloging  
RAW – Significa cru em inglês

## **SUMÁRIO**

### **1 INTRODUÇÃO** - 17

### **2 JUSTIFICATIVA** - 20

### **3 OBJETIVOS** - 24

#### **3.1 GERAL** - 24

#### **3.2 ESPECÍFICOS** - 24

### **4 METODOLOGIA** - 25

#### **4.1 REVISÃO DE LITERATURA** - 26

#### **4.2 ENTREVISTAS COM ESPECIALISTAS** - 27

#### **4.3 VISITAS TÉCNICAS** - 30

#### **4.4 ANÁLISE DE SITES DE IMAGENS DISPONÍVEIS PELA INTERNET** - 32

#### **4.5 ANÁLISE DE SOFTWARES DE ORGANIZAÇÃO E ADMINISTRAÇÃO DE IMAGENS** - 33

### **5 CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO E TEMATIZAÇÃO** - 35

### **6 TEMATIZAÇÃO** - 43

#### **6.1 CONCEITUAÇÃO** - 43

#### **6.2 IMAGEM EM GERAL** - 55

##### 6.2.1 VISÃO GERAL - 55

##### 6.2.2 PRÉ-HISTÓRIA - 62

##### 6.2.3 IDADE ANTIGA - 63

##### 6.2.4 IDADE MÉDIA - 73

##### 6.2.5 IDADE MODERNA - 75

##### 6.2.6 IDADE CONTEMPORÂNEA - 78

#### **6.3 A TEMATIZAÇÃO DA IMAGEM NA HISTÓRIA** - 83

#### **6.4 O USO DA TEMATIZAÇÃO NA IMAGEM FOTOGRÁFICA** - 92

- 6.4.1 FOTOGRAFIA – 92
  - 6.4.1.1 A realidade e o referente - 98
  - 6.4.1.2 Polissemia, denotação e conotação - 105
- 6.4.2 O QUE É TEMATIZAÇÃO FOTOGRÁFICA E POR QUE TEMATIZAR - 112
- 6.4.3 TEMATIZAÇÃO E INDEXAÇÃO - 131
- 6.4.4 FATORES QUE INTERFEREM NA TEMATIZAÇÃO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA - 137
  - 6.4.4.1 Qualidade técnica - 138
    - 6.4.4.1.1 *Luz* - 140
    - 6.4.4.1.2 *Objetivas* - 142
    - 6.4.4.1.3 *Filmes, sensores* - 144
    - 6.4.4.1.4 *Nitidez/foco e profundidade de campo* - 146
  - 6.4.4.2 Qualidade visual - 147
    - 6.4.4.2.1 *Segregação* - 150
    - 6.4.4.2.2 *Pregnância da forma* - 151
      - Enquadramento - 152
      - Composição - 155
  - 6.4.4.3 Possíveis funções da fotografia - 179
    - 6.4.4.3.1 *Função de memória fisionômica* - 181
    - 6.4.4.3.2 *Função de memória de vida* - 182
    - 6.4.4.3.3 *Função de memória evolutiva de obras, acontecimentos, atividades e ações* - 183
    - 6.4.4.3.4 *Função de apoio profissional* - 184
    - 6.4.4.3.5 *Função histórico/documental* - 184
    - 6.4.4.3.6 *Função de convencimento e persuasão* - 186
    - 6.4.4.3.7 *Função de registro de paisagens naturais* - 188
    - 6.4.4.3.8 *Função de registro de paisagens urbanas* - 189
    - 6.4.4.3.9 *Função de registro arquitetônico* - 190
    - 6.4.4.3.10 *Função de registro artístico e de função artística* - 191
    - 6.4.4.3.11 *Função jornalística* - 192
    - 6.4.4.3.12 *Função de simbolismo* - 194
  - 6.4.4.4 Contextualização da fotografia - 195
  - 6.4.4.5 Funções da fotografia em relação a assuntos ou temas - 196
    - 6.4.4.6 Características do banco de imagens - 199
      - 6.4.4.6.1 *Bancos de imagens de bibliotecas* - 201
      - 6.4.4.6.2 *Bancos de imagens de instituições de preservação e de exposição de imagens* - 203
      - 6.4.4.6.3 *Bancos de imagens de jornais* - 204
      - 6.4.4.6.4 *Bancos de imagens de revistas* - 207
      - 6.4.4.6.5 *Bancos de imagens de agências de imagens* - 208
      - 6.4.4.6.6 *Bancos de imagens de agências de notícias e de imagens* - 209
- 6.4.5 PARA QUEM TEMATIZAR A IMAGEM FOTOGRÁFICA – 210
- 6.4.6 COMO TEMATIZAR A IMAGEM FOTOGRÁFICA - 219
  - 6.4.6.1 Pontos de Informação - 221

- 6.4.6.1.1 *Visão geral da foto* - 222
- 6.4.6.1.2 *Quem?* - 222
- 6.4.6.1.3 *O que existe? (objetos inanimados)* - 225
- 6.4.6.1.4 *O que existe? (construções/edificações e acidentes naturais)* - 226
- 6.4.6.1.5 *Onde? (local)* - 227
- 6.4.6.1.6 *Onde? (ambiente)* - 227
- 6.4.6.1.7 *Quando? (tempo)* - 228
- 6.4.6.1.8 *O quê? (ação e/ou estado estático)* - 228
- 6.4.6.1.9 *O quê? (significado)* - 229
- 6.4.6.1.10 *Como? (técnica para se fazer uma ação)* - 230
- 6.4.6.2 *Análise descritiva* - 230
- 6.4.6.3 *Análise interpretativa* - 238
- 6.4.6.4 *Tematização e determinação de discursos* - 245
- 6.4.6.5 *Exercício de análise, tematização e determinação de discursos* - 250

## **7 CONSIDERAÇÕES FINAIS** - 308

## **8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS** - 315

## **1 INTRODUÇÃO**

A presente pesquisa aborda a imagem fotográfica no seu aspecto exclusivamente documental<sup>1</sup>, embora, para isso, tenha necessariamente que incluir alguns tópicos com questões técnicas e conceituais da fotografia. Essa abordagem inclui atividades ligadas à análise descritiva, à análise interpretativa e ao conceito, proposto na pesquisa, de tematização da fotografia, atividades estas inseridas na vertente prática da Ciência da Informação. Outras atividades, tais como seleção/aquisição, armazenamento e recuperação de imagens fotográficas, embora pertençam ao mesmo conjunto, não são abordadas com mais detalhes por não fazerem parte do escopo da pesquisa. A indexação recebe um comentário um pouco mais detalhado para diferenciá-la da prática de tematização, proposta pela pesquisa.

O principal aspecto considerado nesse estudo é a tematização da imagem fotográfica, responsável, primeiro, pela determinação de discursos temáticos e pela delimitação e direcionamento desses discursos em razão das características dos bancos de imagens onde as fotos serão armazenadas e, segundo, pela reunião de fotos diferentes, mas que possuam algum tipo de discurso que lhes possa ser comum.

A pesquisa atinge somente fotografias que possuam um maior poder de comunicar informações. As fotografias mais abstratas, ou seja, aquelas cujo objeto (referente) seja de difícil identificação não se incluem no escopo da proposta de tematização.

Para falar sobre a tematização fotográfica foi necessário, no início, contextualizá-la no âmbito da Ciência da Informação, demonstrando – no capítulo 5 – que essa atividade técnica inclui-se no ciclo organizacional da informação imagética e, portanto, é passível de ser estudada sob a ótica daquela disciplina.

O capítulo 6 aborda diretamente o assunto principal da tese, sendo dividido em itens que incluem desde a conceituação de tematização até o modo de tematizar a imagem fotográfica. O primeiro item – 6.1 – oferece uma conceituação geral de tematização, mostrando três vertentes possíveis para tematizar-se alguma coisa, e situando a tematização fotográfica numa dessas vertentes.

Como trata-se de tematizar um tipo de imagem (no caso, a fotográfica), torna-se necessário que se tenha uma visão geral sobre a imagem em si mesma, mostrando sua

---

<sup>1</sup> Ligado às ações de organização da informação contida na fotografia.

importância como meio de interação do homem com o mundo e o seu significado como meio de comunicação de ideias, de conhecimentos e de doutrinas. O item 6.2 faz uma breve abordagem geral da imagem, conceituando-a e mostrando sua evolução e uso, da pré-história aos dias atuais. Em continuação a essa breve abordagem geral, o item 6.3 mostra, também de maneira sucinta, o processo de tematização da imagem na história, indicando como o homem delimitava e direcionava os discursos imagéticos conforme sua conveniência e seus interesses políticos e/ou religiosos.

O item 6.4 comenta objetivamente o uso da tematização na imagem fotográfica. Para o entendimento desse processo, foram abordados (item 6.4.1) alguns tópicos básicos que nortearam a pesquisa, tais como uma brevíssima história da fotografia e os conceitos de: referente, realidade fotográfica, polissemia, denotação fotográfica, conotação fotográfica, teorias de Dubois (2007), teoria do DE e do SOBRE, de Shatford (1994) etc. Em seguida, no item 6.4.2, foi apresentado o conceito de tematização fotográfica e indicado o porquê de se tematizar as fotografias.

Um item de grande importância para a pesquisa é o 6.4.3, que faz uma comparação entre tematização e indexação. Observou-se que a tematização é uma técnica anterior à indexação no processo de organização da imagem fotográfica, e que permite a determinação de discursos temáticos e a sua delimitação e direcionamento. Com isso, a indexação passa a ser a representação do conteúdo, por meio de elementos de uma linguagem documentária, de termos extraídos do próprio discurso, de forma mais objetiva, e somente com os temas que estão diretamente relacionados às características de cada banco de imagens.

A tematização sofre influências de uma série de fatores tais como as qualidades técnicas e visuais das fotografias (baseadas em princípios da Gestalt da Forma), possíveis funções que a fotografia possa desempenhar, cognição e imagem mental tanto do profissional que faz a análise da foto como do usuário e, principalmente, das características do banco de imagens. Esses assuntos foram todos abordados nos itens 6.4.4 e 6.4.5, tendo sido fundamentais para a elaboração das atividades do item 6.4.6, que indica, por meio de um exercício prático, como tematizar a fotografia.

Esse último item (6.4.6) aborda os “pontos de informação”, que são perguntas a serem respondidas no momento de análise da foto; indica detalhes das análises descritiva e interpretativa, e apresenta um exercício prático com 22 fotografias, as quais passam por todo o processo de análise, de determinação de discursos tematizados e de

delimitação de direcionamento desses discursos para seis bancos de imagens diferentes, escolhidos aleatoriamente como exemplos.

O último capítulo (capítulo 7) apresenta algumas considerações finais sobre a pesquisa, demonstrando os resultados alcançados pela mesma.

Por ser uma pesquisa voltada exclusivamente para a imagem fotográfica, na qual existem muitas demonstrações técnicas e conceituais, foram inseridas várias fotos, quadros, ilustrações e diagramas que complementam as informações textuais. Em determinados casos, a própria figura é praticamente a informação principal, e a sua não observação pode comprometer o entendimento do trecho ao qual se refere. As fotos estão numeradas sequencialmente e são, em sua maioria, do autor da pesquisa. Outras foram obtidas por pesquisas na Internet e em livros especializados.

Para não comprometer a estrutura do texto principal, e com a intenção de definir e explicar determinados itens, foram utilizadas notas de rodapé nos vários capítulos com numeração sequencial.

O desenvolvimento da pesquisa e os resultados alcançados não encerram em si as possibilidades de outras pesquisas sobre o assunto. Novos estudos complementares na área poderão, e deverão, surgir como forma de desenvolver um setor da Ciência da Informação ainda incipiente: a imagem e, mais especificamente, a imagem fotográfica – apesar de a imagem existir a muito mais tempo que a escrita.

## 2 JUSTIFICATIVA

A justificativa para a realização desta pesquisa baseia-se na constatação<sup>2</sup> de que muitos sistemas de informação imagética não realizam de maneira satisfatória a administração das fotografias que farão parte dos seus acervos, gerando coleções com muitas fotos inadequadas e/ou não pertinentes às suas necessidades. De maneira geral, executam adequadamente os trabalhos de identificação da foto e de sua descrição denotativa, dando maior ênfase ao seu aspecto puramente visível. Na maioria das vezes, ao realizarem a interpretação conotativa de seu conteúdo, não delimitam e/ou direcionam os discursos temáticos que a fotografia pode ter e, quando o fazem, trabalham quase sempre de forma dissociada dos objetivos e das características do banco de imagens.

Inexiste também, na maioria desses serviços, a preocupação com dois importantes fatores relacionados à imagem fotográfica, tanto no momento da seleção/aquisição, quanto no momento da tematização: suas qualidades técnicas e visuais – ambas de grande relevância para o usuário de imagens –, sem as quais a fotografia pode perder muito de seu potencial informativo.

Em consequência desses fatos, o usuário é obrigado a realizar, na maioria das vezes, suas buscas em mais de um banco de imagens, tendo como parâmetros não apenas o tema objeto de sua pesquisa, mas vários temas correlatos dentro dos quais espera encontrar o que procura. Sequencialmente, quando consegue encontrar o material pesquisado, este, em muitos casos, não possui os discursos adequados ou carece das qualidades técnicas e visuais que possibilitem o seu aproveitamento. De maneira geral, essas falhas são consequência da existência de poucos instrumentos técnicos que

---

<sup>2</sup>Essa constatação pode ser comprovada pela apreciação da literatura existente sobre imagens, que apresenta soluções e propostas apenas superficiais para os problemas, e que raramente aborda a questão da tematização, embora trate com certa frequência da análise da imagem nos seus aspectos *denotativos* e *conotativos concretos*.

Visitas a vários bancos de imagens e entrevistas realizadas com profissionais diversos ligados à imagem fotográfica, além de uma análise de sites e softwares de imagens, também contribuíram para reforçar essa constatação.

Durante o desenvolvimento da pesquisa foi possível participar do Seminário Aberto sobre Imagens, realizado na Faculdade de Ciência da Informação, da Universidade de Brasília, em novembro de 2009, promovido pelo Grupo de Pesquisa **Imagem, Memória e Informação** do CNPq, coordenado pela Profa. Dra. Miriam Paula Manini. As questões debatidas pelo público presente demonstraram uma grande inquietação devido à inexistência de padrões e instrumentos que auxiliem na análise e na tematização da imagem fotográfica. Algumas opiniões manifestadas também evidenciaram um grande desconhecimento, por parte de muitos profissionais, de aspectos fundamentais para se trabalhar com imagens fotográficas.

auxiliem nos trabalhos desenvolvidos pelos profissionais de muitos bancos de imagens na seleção/aquisição, análise, tematização, indexação, armazenamento e recuperação de fotografias.

A imagem, nos seus mais variados suportes e técnicas, sempre foi um dos principais mecanismos de comunicação na história da humanidade. Nos dias atuais – graças à fotografia – ganhou grande destaque, em especial com o advento da Internet e da comunicação global, devido à *hipermídiação*, que consiste na combinação da informação em suas múltiplas dimensões: texto, imagem e áudio (SIMEÃO, 2007).

A invenção da fotografia, ocorrida no período da Revolução Industrial, permitiu, desde o seu surgimento, uma expansão gradativa na produção e no uso de imagens, primeiramente de forma mais seletiva e quase individual e, posteriormente, de maneira mais massificada, ilustrando jornais, revistas, mídias publicitárias, documentos técnico-científicos etc. Num segundo momento, deixou de ser apenas arte e memória individual, tornando-se informação e conhecimento e, nesse sentido, é produzida e divulgada pelas diversas mídias, principalmente como suporte às informações textuais.

Todavia, por mais que se procure criar uma imagem fotográfica bem específica – quanto ao seu conteúdo e expressão – para transmitir uma informação e um conhecimento determinado, haverá sempre inúmeras interpretações da mesma pelos diversos receptores. Isso se deve aos diversificados níveis socioculturais e à experiência de vida de cada pessoa, ou seja: sua cognição e imagem mental. A imagem fotográfica – como todas as formas de imagem – é, portanto, polissêmica ou ambígua, pois, permite vários discursos distintos que necessitam ser explicitados a *priori* pelos bancos de imagens, permitindo a sua recuperação, quando necessário, pelos diferentes tipos de usuários.

Dois *sentidos* fazem parte da fotografia quanto ao seu conteúdo: o *sentido denotativo* e o *sentido conotativo*. No *denotativo* há pouco espaço para interpretações. O que o receptor enxerga e assimila é uma cópia literal, objetiva, prática e – na maioria das vezes – fiel de um determinado *referente*. Se se retrata uma ponte destruída sobre um rio, ela está ali e será vista por todos tal como foi registrada, ainda que sua cor original, por exemplo, tenha sido modificada pelo fotógrafo ou por algum editor de fotografia. A ponte será vista como sendo uma ponte em um estado de destruição. O rio será visto como um rio simplesmente. Se há alguma pessoa, esta será vista apenas como uma pessoa. Nesse sentido a fotografia diz apenas que é DE alguma coisa, que se refere

simplesmente a algo, que indica a existência de uma coisa sem explicar o que é essa coisa.

Tal foto, todavia, poderá ser **SOBRE** alguma coisa, ter vários significados e ser interpretada de inúmeras maneiras por distintas pessoas, levando a diferentes discursos tematizados. Algumas poderão interpretar a cena da ponte caída como sendo resultado de um tremor de terra, outras como uma implosão, outras como resultado de um bombardeio numa guerra, e assim por diante. As diferentes interpretações dão um *sentido conotativo* à imagem, permitindo o estabelecimento dos discursos, agregando-lhe sentidos carregados de valores variados.

Num serviço de informações – ou banco de imagens – destinado a fornecer informações imagéticas para pesquisas ou outras finalidades, os sentidos *conotativos concretos* e *abstratos* devem ser contextualizados a *priori* pelos especialistas que organizam as fotografias. A contextualização desses sentidos *conotativos*, chamada de tematização, abrirá as possibilidades de utilização da fotografia em diferentes assuntos e matérias, para diferentes interpretações e finalidades, direcionando e delimitando a abrangência de seus discursos temáticos.

Além de delimitar e direcionar os discursos, a tematização possibilita também a reunião de fotos que possuam um mesmo tema, ou temas semelhantes, ainda que muitas delas possuam assuntos totalmente diferentes que, aparentemente, não tenham nada a ver uns com os outros. Criam-se, com isso, discursos que são comuns e revelam-se possíveis combinações entre as informações contidas nas imagens. A reunião das fotos dentro desses temas permite um enriquecimento da pesquisa sobre determinados assuntos, uma vez que possibilita a recuperação de fotos que poderiam não aparecer caso fossem indexadas apenas pelos sentidos conotativos (concretos ou abstratos) mais aparentes.

A tematização contribui ainda para que se escolham, na hora da indexação, somente fotos compatíveis com as características e objetivos dos bancos de imagens, principalmente daqueles de caráter especializado. A tematização é, portanto, uma técnica que antecede a indexação das imagens fotográficas delimitando e direcionando os discursos contidos nas mesmas. Ao delimitar os discursos, de certa forma, determina os temas existentes na fotografia que são de interesse do banco de imagens. Fixa os limites em que a foto será indexada e para os quais terá metadados e termos de recuperação.

Para tratar dos assuntos acima mencionados, esta pesquisa estabeleceu algumas premissas que levaram a uma hipótese de trabalho:

- a tematização delimita e direciona os discursos imagéticos evitando que a polissemia desorienta o uso da imagem fotográfica no banco de imagens, permitindo maior relevância no momento da busca de fotografias;

- fotos totalmente distintas ou ligadas inicialmente a assuntos e iconologias diversas podem conter alguns temas em comum e ser reunidas por esses temas. Criam-se discursos que são comuns e revelam-se possíveis combinações entre as informações contidas nas imagens; e

- a tematização determina vários discursos para as imagens.

Com base nessas premissas estabeleceu-se a hipótese de trabalho da pesquisa, a ser trabalhada durante o desenvolvimento da mesma: *a tematização delimita e direciona os discursos temáticos das imagens fotográficas nos bancos de imagens, de acordo com as características destes, além de permitir a reunião, dentro de um único tema, de fotos de diferentes assuntos, origens e iconologias, possibilitando uma maior relevância nas fotografias requeridas pelos usuários.*

Espera-se que a resposta a esta hipótese seja positiva e que, ao final da pesquisa, seja possível comprovar que a tematização é um importante passo no processo de organização da informação imagética fotográfica e que, portanto, deve fazer parte das rotinas de trabalho dos bancos de imagens.

### **3 OBJETIVOS**

#### **3.1 GERAL**

Propor a tematização como atividade técnica de tratamento da informação que delimita e direciona os discursos da fotografia, além de permitir a reunião, dentro de um único tema, de fotos de diferentes assuntos, origens e iconologias.

#### **3.2 ESPECÍFICOS**

- analisar a tematização como a técnica que permite uma delimitação e um direcionamento da polissemia da imagem fotográfica dentro do banco de imagens, melhorando, por meio da criação de discursos específicos para cada fotografia, a relevância das informações imagéticas recuperadas;

- observar se a tematização determina uma maior relevância qualitativa na recuperação de imagens de determinados assuntos em relação às condições de não tematização; e

- verificar se a tematização determina uma maior quantidade de imagens relevantes recuperadas sobre um mesmo assunto em relação às condições de não tematização.

## **4 METODOLOGIA**

Por ser uma pesquisa teórica, a metodologia utilizada para a elaboração da presente tese contou principalmente com a realização de análises e estudos sobre tematização a *priori* da imagem fotográfica, tendo como base conceitual a bibliografia levantada, entrevistas com profissionais especialistas, visitas a bancos de imagens, análise de sites de imagens e análise de softwares de organização e recuperação de fotografias. Todavia, com o intuito de testar as concepções firmadas, foi elaborado um exercício prático com um total de 22 fotos, as quais foram analisadas e tematizadas, gerando-se discursos temáticos que foram delimitados e direcionados de acordo com as características de seis bancos de imagens fictícios. Além do exercício prático, foram apresentados, em diversos pontos da tese, vários exemplos ilustrados mostrando diferentes etapas da tematização.

Em relação ao seu caráter, a pesquisa apresenta um enfoque qualitativo, uma vez que procura apenas identificar, entender e propor soluções para questões teóricas relacionadas à tematização a *priori* da fotografia. Quanto ao seu objetivo, é uma pesquisa classificada como analítica, tendo em vista que procura soluções técnicas que orientem e auxiliem na análise e na tematização fotográfica.

Os procedimentos metodológicos adotados dividiram-se em duas partes:

**Parte 1** – Busca de conhecimento para embasamento teórico, que apoiou a elaboração pesquisa e permitiu: 1) investigar estudos e documentos sobre o assunto; 2) construir um referencial teórico; 3) estabelecer limites para pesquisa; e 4) escrever os capítulos fins.

Esta parte incluiu:

- revisão de literatura baseada em textos publicados em livros, revistas, Internet, teses e dissertações, jornais, relatórios técnicos, manuais etc.;
- entrevistas com especialistas em imagem fotográfica;
- visitas técnicas a sistemas de informação imagética em bibliotecas, museus, revistas, jornais, agências de imagens e agências de notícias e imagens;
- análise de sites de imagens e de softwares especializados em administração de imagens fotográficas; e
- teste prático com alunos de graduação da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília.

## Parte 2 – Elaboração dos capítulos fins da tese.

### 4.1 REVISÃO DE LITERATURA

Para que uma imagem fotográfica seja tematizada com qualidade e tenha seus discursos temáticos delimitados e direcionados não basta apenas a análise descritiva de seus sentidos denotativos e a análise interpretativa de seus sentidos conotativos. É necessário que outros fatores garantam a sua efetiva utilização pelos usuários. Assim sendo, vários assuntos técnicos, além de outros conceituais, são tratados no âmbito da pesquisa e, para isso, foram lidos e analisados vários textos que compuserem a revisão da literatura.

Para a obtenção de textos pertinentes, foram pesquisadas inicialmente fontes secundárias de informações, tais como a ISA – Information Science Abstracts; a LISA- Library Information Science Abstracts; o IEEE – Institute of Electrical and Electronics Engineers; o GOOGLE; a BDTD/Ibict – Biblioteca Digital de Teses e Dissertações; bibliografias indicadas por outros textos sobre os assuntos; indicações de professores e especialistas nas áreas etc. Os assuntos pesquisados inserem-se nas áreas de Ciência da Informação, Comunicação, Fotografia, Artes e Linguística.

Foram encontrados 347 textos – entre livros, capítulos de livros, artigos de periódicos, artigos da Internet, teses e dissertações, que aparentemente abordavam os temas a serem tratados. Após uma primeira e rápida leitura, 91 textos foram descartados, pois seu conteúdo não se referia diretamente ao tema da tese. Os demais foram lidos e analisados, e cerca de 148 textos foram selecionados para coleta de informações.

Com base no que foi lido e analisado, constatou-se a inexistência de literatura específica sobre tematização da imagem fotográfica e sobre a elaboração de discursos imagéticos. Os textos abordam de maneira separada os vários contextos e assuntos que compõem o tema, mas nenhum deles trata o assunto no seu todo. Nos assuntos que são tratados na literatura, verificou-se que não existem pontos considerados polêmicos ou antagônicos nas opiniões dos autores dos textos. Há somente abordagens diferentes sobre os mesmos temas.

Na pesquisa, a literatura lida e analisada abordou basicamente os seguintes itens:

- tematização e elaboração de discursos;
- tematização e Ciência da Informação;

- imagem em geral (conceito, história);
- imagem fotográfica;
- organização da imagem fotográfica;
- recuperação física da imagem;
- indexação das informações da imagem fotográfica;
- análise das informações da imagem fotográfica;
- tematização da imagem fotográfica.

A estrutura da tese não contempla um capítulo separado de revisão de literatura, mesmo porque não existem textos específicos sobre o tema como um todo. Os diversos conceitos dos autores lidos são inseridos e comentados no contexto de cada capítulo, embasando opiniões da tese. Quando necessário, esses conceitos são transcritos no corpo do texto.

## **4.2 ENTREVISTAS COM ESPECIALISTAS**

Entre os itens previstos na metodologia de trabalho para o desenvolvimento da tese, foram incluídas entrevistas com alguns profissionais especialistas em imagens fotográficas. O objetivo das mesmas foi extrair desses especialistas informações sobre aspectos diversos teóricos e práticos da fotografia, tendo como intuito principal aumentar a base conceitual sobre o assunto da pesquisa e obter valiosas contribuições para a proposta de trabalho. As entrevistas não só referendaram informações já extraídas da literatura, como também, e principalmente, contemplaram assuntos não tratados na mesma e que foram vitais para a elaboração do trabalho. As conversas serviram também para que outros profissionais pudessem tomar conhecimento das intenções da tese e opinar sobre elas.

Para que houvesse certa ordenação nas conversas, foi elaborado um roteiro de questões a serem discutidas, as quais foram tratadas de maneiras distintas com cada entrevistado, considerando suas experiências e diferentes visões profissionais as quais auxiliaram na sustentação teórica do trabalho. Não houve preocupação em gravar as conversas, uma vez que foram feitas anotações sobre os pontos de vista dos entrevistados. As respostas relativas a cada uma das questões levantadas foram incluídas nos textos pertinentes em cada capítulo da tese.

Os profissionais entrevistados são representantes de vários segmentos ligados à fotografia, incluindo-se ensino, pesquisa, organização, análise e indexação, elaboração de fotos, administração de bancos de imagens e curadoria de galeria de arte.

Alguns especialistas entrevistados foram os mesmos que representaram as instituições visitadas. Nesse caso, foram obtidas informações sobre as instituições e, simultaneamente, abordadas diversas questões de interesse para a pesquisa, vistas sob o prisma pessoal do entrevistado. Outros profissionais não ligados a instituições foram visitados em seus escritórios. O relatório das entrevistas encontra-se em RODRIGUES (2009c).

O roteiro de questões discutidas com os entrevistados foi dividido em seis grandes itens, que, por sua vez, subdividem-se em outros:

- bancos de imagens/agências de imagens;
- polissemia da imagem;
- armazenamento e segurança da imagem;
- análise e tematização da imagem;
- banalização do uso da imagem;
- indexação das imagens.

### **Profissionais entrevistados**

1 – Boris Kossoy

São Paulo – Brasil

Data: 11 de maio de 2009, das 9h30min às 12h30min.

Historiador de fotografia, professor, fotógrafo, museólogo, arquiteto. Doutor em história e iconografia. Autor de vários livros na área de fotografia. Professor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Investiga a história da fotografia no Brasil e na América Latina.

2 – Johanna Smit

São Paulo – Brasil

Data: 11 de maio de 2009, das 14h às 17h

Bibliotecária e Documentalista. Mestre em Documentação. Doutora em Análise do Discurso. Especialista em arquivo fotográfico. Professora da Escola de Comunicação

e Artes da Universidade de São Paulo. Diretora do Arquivo Geral da Universidade de São Paulo.

3 – Clício Barroso

São Paulo – Brasil

Data: 28 de maio de 2009, das 11h30 às 13h30min.

Fotógrafo de renome, iniciou sua carreira aos 13 anos e trabalhou para grandes revistas e agências de publicidade no Brasil e em vários países nos quais morou. Atualmente morando no Brasil, além de fotografar para várias revistas e agências, realiza trabalhos de computação gráfica e webdesign, além de ministrar cursos, entre os quais sobre organização e recuperação de imagens, possuindo livros publicados nessa área.

4 – Orlando Brito

Brasília – Brasil

Data: 15 de junho de 2009, das 10h às 12h30min.

Fotógrafo desde 1964 e ícone do fotojornalismo brasileiro, começou a trabalhar no Jornal Última Hora. Foi fotógrafo da revista Veja durante catorze anos, tendo chegado ao cargo de editor. Fotografou também para o Globo e Jornal do Brasil. É autor de vários livros de fotografia e ganhador de prêmios significativos, entre os quais o World Press Photo, do Museu Van Gogh de Amsterdan e vários prêmios Abril de fotografia. Dirige hoje sua própria agência de fotografias e ministra cursos e palestras.

5 – Sérgio Burgi

Rio de Janeiro – Brasil

Data: 29 de junho de 2009, das 14h às 16h

Formado em Ciências Sociais. Mestre em Conservação Fotográfica e Mestre em Fine Arts. Membro do Grupo de Preservação Fotográfica do Comitê de Conservação do Conselho Internacional de Museus. Coordenador da Área de Fotografia e Reserva Técnica do Instituto Moreira Salles.

6 – Giancarlo Martinelli

Milão – Itália

Data: 7 de setembro de 2009, das 8h30min às 11h

Documentalista e especialista em imagens fotográficas. Integra a equipe de análise e indexação do Centro de Documentação do Jornal Corriere della Sera.

7 – Aparecido Marcondes

São Paulo – Brasil

Data: 27 de maio de 2009, das 10h30min às 12h30min

Formado em História, trabalha com fotografia há dezesseis anos no Grupo Estado, Agência Estado, onde foi gerente de produtos e mercados. Atualmente exerce a função de gerente de negócios.

8 – Marina Nihei

São Paulo – Brasil

Data: 12 de maio de 2009, das 17h às 19h

Bibliotecária e Documentalista. Coordenadora de Processamento Técnico do Banco de Dados São Paulo, do Jornal Folha de São Paulo.

#### **4.3 VISITAS TÉCNICAS**

As visitas técnicas serviram para verificar o funcionamento de algumas instituições que se dedicam à produção, aquisição, organização, armazenamento, recuperação, venda e uso de imagens, principalmente fotográficas. Foram escolhidos diferentes locais com a intenção de se atingir as diversas tipologias de trabalho possíveis na área de imagens, cobrindo as seguintes categorias, sugeridas pelos especialistas entrevistados: bibliotecas, instituições de preservação e exposição, jornais, revistas, agências de imagens, agências de notícias e imagens.

Além das categorias de instituições acima mencionadas, foram visitados alguns museus, igrejas e monumentos. Embora suas coleções não sejam diretamente objetos de estudo desta tese, as visitas foram importantes para confirmar algumas teorias e registrar inúmeras imagens descritas e utilizadas neste documento.

Com base nas leituras realizadas na etapa de revisão de literatura, foi elaborado um roteiro de itens a serem verificados em cada instituição visitada. Não se tratou de um questionário, mas apenas de questões que necessitavam ser ou não confirmadas, uma vez que foram abordadas pela literatura e/ou por alguns dos profissionais entrevistados.

Basicamente foi possível constatar que uma mesma questão relacionada à organização e recuperação de fotografias pode ter diferentes abordagens dependendo do

objetivo e da característica de cada instituição visitada e do trabalho desenvolvido com as imagens. As questões levantadas foram incluídas nos textos pertinentes em cada capítulo da tese, subsidiando – juntamente com as respostas das entrevistas – as argumentações apresentadas. O relatório das visitas técnicas encontra-se em RODRIGUES (2009d).

Os itens a serem verificados com as instituições visitadas foram agrupados em nove grandes conjuntos, subdivididos em outros subconjuntos:

- captura da imagem;
- armazenamento físico das fotos;
- armazenamento das informações sobre a foto;
- software de armazenamento e recuperação das fotos;
- análise das fotos para indexação;
- indexação das fotos;
- recuperação das informações sobre as fotos;
- recuperação física das fotos; e
- usuários.

#### Bancos de imagens visitados

- Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, Brasil
- Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – Lisboa, Portugal
- Instituto Moreira Sales – Rio de Janeiro, Brasil
- Folha de São Paulo – São Paulo, Brasil
- O Estado de São Paulo – São Paulo, Brasil
- Corriere della Sera – Milão, Itália
- Jornal de Brasília – Brasília, Brasil
- Editora Abril – São Paulo, Brasil
- Getty Images Latin America – São Paulo, Brasil
- Latinstock – São Paulo, Brasil
- Agência France Press – Paris, França
- Agência Reuters – Londres, Inglaterra.

#### Museus, igrejas e monumentos visitados

- Duomo de Milão – Milão, Itália
- Cenaculo Vinciano – Igreja de Santa Maria delle Grazie – Milão, Itália

- Galleria degli Uffizi – Florença, Itália
- Galleria dell'Accademia – Florença, Itália
- Opera Del Duomo – Florença, Itália
- Duomo Santa Maria Del Fiore – Florença, Itália
- Batistério de São João – Florença, Itália
- Loggia dei Lanzi – Florença, Itália
- Igreja Santa Croce – Florença, Itália
- Galleria Borghese – Roma, Itália
- Pantheon – Roma, Itália
- Piazza del Popolo – Roma, Itália (obelisco e outros monumentos)
- Piazza Navona – Roma, Itália (monumentos)
- Forum Romano – Roma, Itália
- Museus Capitolinos – Roma, Itália
- Igreja da San Pietro in Vincoli – Roma, Itália
- Musée d'Orsay – Paris, França
- Louvre – Paris, França
- Pantheon – Paris, França
- Saint Chapelle – Paris, França
- Catedral de Notre Dame – Paris, França
- Museu de História Medieval – Paris, França
- Museu Britânico – Londres, Inglaterra
- National Gallery – Londres, Inglaterra

#### **4.4 ANÁLISE DE SITES DE IMAGENS DISPONÍVEIS PELA INTERNET**

Em muitas ocasiões, os usuários de imagens têm como única fonte de pesquisa os sites disponíveis por meio da Internet. Todavia, muitos desses sites não apresentam condições mínimas para um uso adequado, seja pela má qualidade técnica e visual do próprio material armazenado, seja pelas dificuldades operacionais de recuperação, decorrentes de uma estrutura organizacional inadequada. Além do mais, não dão muita atenção às questões relacionadas à elaboração de discursos. Essas questões prejudicam a pesquisa e a posterior recuperação do material armazenado.

Muitos sites de imagens estão atrelados, num segundo plano, a blogs ou a sites institucionais e, embora sejam definidos como sites de imagens, são meros “álbuns”

digitais que ilustram matérias desses blogs e sites, ou armazenam, de forma desordenada, fotos e outros tipos de material imagético.

Para este estudo, foram coletados os endereços de cerca de 100 sites considerados imagéticos recuperados pela expressão *Imagem*, em português, e *Image*, em inglês, nos metabuscadores Google, Yahoo, UOL e AOL. Todavia, apenas 26 dispunham de características próprias de um site de imagens construídos com esse objetivo específico. Devido ao seu uso elevado, os quatro metabuscadores foram também considerados para o estudo, principalmente porque possuem um campo para recuperação específica de imagens. Foram analisados, portanto, 30 sites considerados mais apropriados para uso por usuários de imagens. Não entraram nessa análise alguns bancos de imagens de grande porte internacional, tais como Magnun, AFP, Reuters, ANSA etc. que foram visitados pessoalmente e que têm os resultados dessas visitas registrados em tópico específico. O relatório das análises dos sites encontra-se em RODRIGUES (2009a).

#### **4.5 ANÁLISE DE SOFTWARES DE ORGANIZAÇÃO E ADMINISTRAÇÃO DE IMAGENS**

Existem vários softwares comerciais de administração e organização de imagens que se dedicam basicamente à imagem fotográfica. Muitos desses softwares destinam-se a pequenas coleções de fotografias e, na verdade, são considerados *browsers*<sup>3</sup> e não softwares. Outros são mais ricos e possuem inúmeros instrumentos de organização e tratamento de imagens, inclusive com bancos de dados que armazenam uma série de metadados sobre cada imagem.

A maior parte desses softwares, porém, é utilizada por bancos de imagens de pequenas instituições ou por instituições que trabalham com um número limitado de fotos. Os grandes bancos que recebem fotos de várias partes e as distribuem via Web normalmente não utilizam esses softwares comerciais.

O objetivo de se analisar softwares comerciais neste estudo foi verificar se os mesmos poderiam atender, de maneira satisfatória, a um grande banco de imagens, e se as suas características supriam as necessidades de um bom sistema de tematização de

---

<sup>3</sup> *Browsers* são meros visualizadores de arquivos das imagens existentes nos computadores e disponíveis em tempo real. Exercem atividades semelhantes aos softwares de administração de imagens, mas sua capacidade é muito limitada. Muitos deles só possibilitam navegar quando os arquivos já estão abertos, mostrando as imagens existentes nos mesmos.

imagens fotográficas. A análise permitiu também a obtenção de valiosos subsídios que poderão ser utilizados para uma futura proposta de construção de um software de organização e administração de imagens. O relatório da análise dos softwares encontra-se em RODRIGUES (2009b).

Foram selecionados, num primeiro momento, 21 softwares comerciais mais conhecidos, indicados por especialistas e/ou citados pela literatura e por sites especializados em fotografia. Alguns permitiram *download* demonstrativo, o que facilitou sua análise. Outros permitiram cópia apenas dos manuais operacionais, o que, de certa forma, também contribuiu para a análise, já que os manuais são, de maneira geral, bem detalhados e ilustrados.

Dadas as suas características, 12 foram descartados de imediato, pois apresentavam poucas possibilidades de uso profissional, sendo mais indicados para a organização de “fotos de família”. Os nove restantes foram melhor observados de acordo com critérios que serão comentados à frente. São eles:

- Fotostation – Fotoware a.s. – Oslo, Noruega;
- Picasa – Google – Estados Unidos;
- iView – Microsoft – Estados Unidos;
- Lightroom – Adobe – Estados Unidos;
- IDimager – Idimager Systems Inc. – Estados Unidos;
- ACDSee – ACD Systems International Inc. – Estados Unidos e Canadá;
- Aperture 2 – Apple – Estados Unidos;
- Extensis – Celarten Inc – Estados Unidos;
- Canto Cumulus – Canto – Estados Unidos.

A análise dos softwares foi dividida em sete critérios, a saber:

- especificações gerais;
- captura/importação das fotos;
- exportação das fotos;
- edição das fotos;
- armazenamento das fotos;
- análise e indexação das fotos; e
- recuperação das fotos:
  - recuperação física/virtual das fotos;
  - recuperação das informações sobre a foto.

## 5 A CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO E A IMAGEM FOTOGRÁFICA COMO REGISTRO DE INFORMAÇÃO

A Ciência da Informação – CI apresenta distintas abordagens que variam conforme a visão dos diversos autores que tratam do tema, de acordo com suas escolas, pontos de vista, épocas e influências sofridas de seus pares. Todavia, apesar das abordagens diferenciadas – as quais não serão tratadas com detalhes nesta pesquisa por não fazerem parte do seu contexto –, um ponto parece coincidir: a Ciência da Informação estuda a informação tanto nos aspectos **teóricos** quanto nos **práticos**, englobando pesquisa científica e prática profissional. A prática, por sua vez, incluindo a organização, o armazenamento e a recuperação da informação.

Os esforços técnico-científicos gerados nos anos que antecederam a Segunda Guerra Mundial, além daqueles produzidos durante o próprio período da guerra, levaram à produção de uma grande quantidade de informações, proveniente de relatórios técnicos, artigos técnico-científicos, livros e outros tipos de documentos, entre os quais a imagem fotográfica que já vinha tomando um grande fôlego como forma de registro de informações<sup>4</sup>. Essa imensa massa documental produzida foi denominada *explosão da informação* e, de certa forma, foi a gênese da Ciência da Informação. Nesse momento, os profissionais começaram a preocupar-se com a enorme quantidade de informações produzidas, e procuraram criar mecanismos técnico-normativos e tecnológicos mais adequados à sua organização, armazenamento e recuperação.

Essa preocupação de organização, todavia, é anterior, tendo suas origens na antiguidade, quando alguns povos sistematizaram as formas de organização de suas bibliotecas. Na segunda metade do século XIX, foi criada a *Classificação Decimal de Dewey*, por Melvil Dewey, que possibilitou a organização de imensa massa documentária, principalmente no que se refere a livros. Em fins desse mesmo século, foi lançado, por Paul Otlet, o *Traité de Documentation* que, sob a ótica de possíveis fundamentos da Ciência da Informação, tratou de várias questões relacionadas à representação e sistematização do conhecimento (MACEDO, 2005, p. 59). Em relação à imagem, o advento do cartão postal e o aparecimento das revistas ilustradas

---

<sup>4</sup>As diferentes nações já registravam, por meio de imagens fotográficas, suas tradições, culturas, paisagens, arquiteturas e monumentos, personagens – desde as figuras mais comuns àquelas mais ilustres –, festas e acontecimentos em geral. Expedições científicas e exploratórias, grandes construções (ferrovias, estradas, açudes e prédios) e destruições (guerras, movimentos cataclísmicos) foram também documentadas.

pictoricamente, em meados do século XIX e início do século XX, levaram ao uso de imagens em maior volume gerando a chamada “civilização da imagem”. As pessoas necessitavam consumir informações imagéticas que “reforçavam” de certa maneira as informações contidas em jornais e revistas. Exceto por alguns poucos países em que a tradição escrita era muito arraigada – caso da França, por exemplo – começou-se a mesclar texto e imagem nas informações jornalísticas. No início do século XX as revistas começaram a ilustrar com fotos suas matérias e anúncios, substituindo aos poucos as ilustrações pictóricas e, assim, mudando os paradigmas da comunicação de massa e de conhecimento do mundo. Apesar disso, a ênfase maior no tratamento da informação continuou a ser dada aos textos impressos, tendo a imagem o papel de um coadjuvante “de luxo”.

A partir dos anos sessenta os profissionais envolvidos na área começaram a elaborar os primeiros conceitos e estudos teóricos da Ciência da Informação. As definições desses teóricos e estudiosos, em sua maioria, contemplam os dois aspectos acima mencionados, situando a Ciência da Informação nos campos da teoria e da prática. Embora haja um elenco significativo de autores que abordam esses aspectos, serão apresentadas as ideias de somente alguns deles, tendo em vista que grande parte dos pensamentos são convergentes.

Borko (1968) define a Ciência da Informação como uma

Disciplina que investiga as propriedades e o comportamento da informação, as forças que governam seu fluxo, e os meios de processá-la para otimizar sua acessibilidade e uso. A CI está ligada ao corpo de conhecimentos relativos à origem, coleta, organização, estocagem, recuperação, interpretação, transmissão, transformação e uso de informação.

O autor continua sua definição afirmando que a Ciência da Informação tem componentes de ciência pura quando investiga o assunto sem relacioná-lo à sua aplicação, e componentes de ciência aplicada, quando cria serviços e produtos.

Foskett (1980) comenta que a Ciência da Informação inclui componentes da “velha arte da Biblioteconomia”, além da computação, dos novos meios de comunicação e de outras ciências. Engloba, portanto, aspectos práticos quando inclui a arte da Biblioteconomia.

Para Saracevic (1996),

A Ciência da Informação é um campo dedicado às questões científicas e à prática profissional voltadas para os problemas da efetiva comunicação do conhecimento e de seus registros entre os seres humanos, no contexto social, institucional ou individual do uso e das necessidades de informação. No tratamento dessas questões são consideradas de particular interesse as vantagens das modernas tecnologias informacionais.

Segundo Miranda (2008),

Também seria possível afirmar – ainda que sujeito a discussões e aprofundamentos futuros – que a Ciência da Informação tem duas vertentes derivadas do Conhecimento Objetivo na acepção popperiana: a de ser uma atividade teórica e também uma atividade prática, interligadas indissociavelmente. Na acepção prática, de atividade profissional, a Ciência da Informação privilegia o registro do conhecimento conforme os métodos e técnicas ao seu alcance, ou seja, fenomenaliza e problematiza a informação sobre a informação e desta atividade prática (empírica) extrai teorias e conceitos que darão base teórica ao avanço da disciplina nos níveis de pesquisa.

Macedo (2005, p. 62) comenta que Capurro

Indica duas raízes para a Ciência da Informação, sendo estas a Biblioteconomia clássica, que ele considera como o estudo dos problemas relacionados com a transmissão de mensagens; e a computação digital, que teve impacto nos processos de produção, coleta, organização, interpretação, armazenagem, recuperação, disseminação, transformação e uso da informação.

Pinheiro e Loureiro (1995) abordam os traçados e limites da Ciência da Informação incluindo as definições de vários autores, entre eles os acima citados, as quais referem-se aos aspectos teóricos e práticos da área. No mesmo artigo, analisando os cursos de pós-graduação no Brasil, deixam claro que as linhas de pesquisa dos mesmos possuem componentes que tratam a Ciência da Informação como ciência e como prática necessária para a organização, o armazenamento e a recuperação da informação.

De maneira geral, as definições de grande parte dos autores dão ênfase à questão do tratamento da informação – na qual se situa a tematização<sup>5</sup> –, permitindo que se

---

<sup>5</sup> Tematização é a ação ou ato de se dar um ou mais assuntos ou significados específicos a um objeto ou coisa, criando discursos que interpretem seus possíveis significados. Ver capítulo 6.

enquadre a presente pesquisa no contexto da Ciência da Informação, especificamente ligada à sua parte prática.

Mas qual o enfoque dado à informação dentro da Ciência da Informação? As definições acima, e algumas abordagens de outros autores, corroboram a opinião de Miranda e Simeão (2008), para quem a

Informação é matéria prima de todas as áreas do conhecimento que a entendem conforme sua forma de apropriação, teorização, dependente do estágio de desenvolvimento de teorias e práticas metodológicas. **A Ciência da Informação, por sua origem na indústria da informação, parece privilegiar a visão de informação como conhecimento (de alguma forma) registrado.** (grifo nosso)

A imagem fotográfica é uma forma de conhecimento registrado, tendo em vista que é “cópia” de um referente real que transmite, na maior parte das vezes, informações sobre fatos científicos, históricos, políticos, religiosos, esportivos etc. Constitui-se, portanto, num tipo de documento e, como tal, deve ser inserida no escopo da Ciência da Informação e organizada para uso futuro.

De acordo com Miranda (2003, p. 53),

A evolução da biblioteca vem exigindo dos profissionais da área crescentes métodos e técnicas de registro ou representação do conhecimento que passam pela catalogação, pela classificação, pela indexação, pela elaboração de resumos e por processos de difusão que são mediados pelo que atualmente convencionamos chamar de metadados.

Catalogação, classificação, indexação etc. fazem parte, portanto, de um conjunto de técnicas necessárias, dentro da Ciência da Informação, para permitir a correta organização, armazenamento e recuperação da informação. Algumas dessas técnicas, principalmente a classificação, são usadas desde a antiguidade, embora, talvez, de maneira não tão sistematizada como atualmente. Monteiro (2008, p. 39), num dos capítulos de sua dissertação de mestrado, faz um interessante apanhado sobre as técnicas necessárias para a organização da informação. Segundo ela, a informação segue um conjunto de etapas necessárias para a sua organização, as quais incluem:

- entrada (seleção e aquisição);
- processamento (descrição física, descrição temática, armazenamento);
- saída (pesquisa, recuperação, disseminação);
- *feedback* (avaliação, aprimoramento, adaptação).

Em relação aos objetivos desta tese, é conveniente que se aprofunde um pouco mais na discussão dos aspectos referentes à etapa do processamento, no qual se insere, no caso da imagem fotográfica, a tematização, que determinará quais discursos serão utilizados para interpretação de uma fotografia. As demais etapas (seleção/aquisição, armazenamento, recuperação e *feedback*), embora de grande importância, não são objeto de estudos desta pesquisa.

Monteiro (op. cit., p. 39) inclui na etapa de processamento a descrição física (catalogação), a descrição temática<sup>6</sup> (classificação e indexação) e o armazenamento<sup>7</sup>. As definições de cada uma dessas etapas, dadas pela autora, encontram respaldo na bibliografia apresentada pela mesma na sua dissertação e são reproduzidas abaixo.

Descrição física (catalogação) – A catalogação pode ser definida como a descrição bibliográfica de um documento [...]. Seu objetivo é fornecer uma representação do documento descrito de forma única e não ambígua para identificá-lo e localizá-lo, sendo, assim, considerada uma etapa da organização da informação que se preocupa com as características físicas [...] **requer** a reflexão sobre o documento para sua descrição adequada e conformidade com as normas. A normalização da descrição bibliográfica surgiu da necessidade de facilitar e universalizar o acesso à informação bibliográfica (MONTEIRO, 2008, p. 42). (grifo nosso).

A autora exemplifica ainda alguns tipos de normas e padrões internacionais de regras para catalogação, incluindo a AACR (Anglo-American Cataloging Rules) e o formato MARC (Machine-Readable Cataloging). Estabelece, em seguida, alguns conceitos sobre a descrição temática, a qual objetiva representar o conteúdo de um documento e a profundidade de sua abordagem, o que, na fotografia, é feito no momento da elaboração dos discursos da tematização. As formas mais comuns da descrição temática são a classificação e a indexação.

Classificação – A forma mais comum de se organizar é classificar. A classificação reúne entidades com características comuns, definidas de acordo com critérios distintos [...] é um processo mental de representação de conceitos para distinguir coisas, seres ou pensamentos por suas semelhanças ou diferenças, estabelecendo relações e elaborando classes de acordo com essas relações. As classificações bibliográficas preocupam-se com a organização do documento, sua disposição física e sua recuperação (MONTEIRO, 2008, p. 44). (grifo nosso).

---

<sup>6</sup> Nas atividades de análise da fotografia para a sua tematização, a descrição física será chamada de análise descritiva (ligada à denotação da fotografia), enquanto a descrição temática será chamada de análise interpretativa (ligada à conotação da fotografia e à elaboração dos discursos tematizados).

<sup>7</sup> No entender do autor desta pesquisa, o armazenamento é uma etapa independente e posterior ao processamento (catalogação, classificação e indexação), razão pela qual não será abordado no texto.

Indexação – Segundo a NBR 12676 da ABNT (1992), indexação é o ato de identificar e descrever o conteúdo de um documento com termos que representem seus assuntos [...]. De maneira mais clara, os termos atribuídos pelo indexador servem como pontos de acesso mediante os quais um documento é localizado e recuperado na busca por assunto em um índice publicado ou base de dados eletrônica (MONTEIRO, op. cit., p. 46).

A preocupação da Ciência da Informação com os aspectos práticos que permitam uma adequada organização e recuperação da informação aplica-se a todo e qualquer tipo de documento, incluindo-se a fotografia. Todavia, segundo Maimone e Tálamo (2008),

A Ciência da Informação, como área de conhecimento que estuda e aplica processos de organização e representação da informação, deve-se prioritariamente nos documentos impressos. Os documentos imagéticos, embora tenham crescente presença e importância social evidente tornam-se objeto de tratamento mais tardiamente, tornando urgente a criação de metodologias específicas segundo tipologias documentárias que vão se constituindo à medida que avança essa discussão [...]. Nesse sentido, a busca por metodologias que pretendam analisar o conteúdo de imagens é de fundamental importância, visto que pretendem expressar de maneira objetiva e padronizada as informações contidas nestes materiais.

Da mesma forma que os documentos textuais, a imagem fotográfica necessita de uma adequada organização que garanta sua conservação e permita a recuperação por parte dos usuários. Nas bibliotecas e nos sistemas de informação, os documentos textuais cumprem um ciclo organizacional que inclui seleção, aquisição, análise de conteúdo, catalogação, classificação, indexação e armazenamento (físico e das informações referenciais sobre o documento). As informações imagéticas têm um ciclo<sup>8</sup> similar, alterando-se apenas algumas nomenclaturas e as formas de se proceder em algumas atividades. (Quadro 1).

<b>Informações textuais</b>	<b>Informações imagéticas</b>
	Análise descritiva da imagem fotográfica
Seleção Aquisição	Seleção/aquisição
Descrição física/Catalogação	Extração de dados EXIF, IPTC <sup>9</sup> etc.

<sup>8</sup> Este ciclo será melhor entendido no capítulo 6, que trata especificamente da tematização.

<sup>9</sup> O EXIF foi criado pela JEITA – Japan Electronics and Information Technology Industries Association e permite a todas as câmeras fotográficas digitais (desde as altamente profissionais até aquelas incorporadas aos telefones celulares) gravarem automaticamente informações técnicas sobre uma foto no momento da sua captura. Essas informações são gravadas juntamente com a imagem e posteriormente transmitidas para os computadores, programas de tratamento de imagens, softwares de organização e recuperação de imagens e bancos de imagens onde as fotos estão armazenadas.

Descrição temática	Análise interpretativa da imagem fotográfica
	Tematização e determinação de discursos da fotografia
Classificação, indexação	Indexação
Armazenamento físico/virtual do documento	Armazenamento físico/virtual da fotografia
Arquivamento físico/virtual das informações sobre o documento	Arquivamento virtual das informações sobre a fotografia

Quadro 1 – Ciclo de Atividades para organização de informações textuais e imagéticas

É possível verificar, no quadro acima, que as informações textuais não sofrem um processo de tematização ou de determinação de discursos, uma vez que seus temas e assuntos já são praticamente visíveis e definidos. A informação textual é pouco polissêmica. Já a informação imagética necessita que se determinem os seus discursos tematizados, devido à sua grande polissemia.

Na atualidade, em decorrência da evolução tecnológica, a imagem fotográfica digital – tanto a nascida diretamente de uma câmera digital, como aquela obtida por meio do escaneamento de uma foto analógica – constitui-se no principal tipo de imagem das coleções dos centros de informação imagética, tornando-se necessária, portanto, a adoção de técnicas específicas para a sua organização, armazenamento e recuperação. Essas técnicas fazem parte de um ciclo organizacional – que incorpora imagens em geral, imagens fotográficas, animações, vídeos e músicas – conhecido pela sigla inglesa DAM – Digital Asset Management (Administração de Recursos Digitais) e

Refere-se ao protocolo de registro (downloading), renomeação, atualização, classificação, agrupamento, arquivamento, otimização, manutenção, exportação e outras atividades relacionadas à administração de imagens. No mundo da fotografia digital, especificamente refere-se ao inteiro processo que vai desde a realização da foto (preparo e disparo) até seu arquivamento definitivo. O processo digital implica não só fotografar com processo digital, mas também escanear uma foto a partir de um negativo, slide ou cópia. O sistema DAM é fundamental para permitir que as imagens sejam conhecidas e recuperadas, não só pelos compradores e usuários, mas também pelo próprio fotógrafo. (KROGH, 2006, p. 5)

---

O IPTC, baseado em Londres, foi criado em 1965 e é um consórcio das maiores agências de imagens e de notícias e imagens do mundo. Por essa razão é um dos líderes mundiais no estabelecimento e manutenção de padrões técnicos ligados à organização de imagens. Quase sempre novas agências de notícias e de venda de imagens usam padrões IPTC para armazenamento e transmissão de notícias, textos, fotos, gráficos etc. e para criação de websites. Todos os padrões IPTC são oferecidos a qualquer público, sem custos e sem *royalties*. Em 1991, o IPTC criou o padrão IPTC-IIM (Information Interchange Model) para prover campos de metadados nos arquivos de imagens digitais. Esse conjunto de metadados é chamado de dados IPTC ou campos IPTC. Tal padrão foi adotado em 1995 pelo Photoshop. Os padrões IPTC-IIM são utilizados pela maioria dos softwares que acessam metadados para imagens, fotografia e som.

Além das atividades desenvolvidas no contexto desse ciclo organizacional, um sistema DAM inclui questões ligadas aos softwares especializados em administração e edição de imagens e aos hardwares mais adequados para processar e armazenar essas imagens. Tanto os softwares como os hardwares necessitam de determinadas especificações e características para torná-los compatíveis com as tarefas relacionadas à organização da fotografia.

Embora ainda não seja um tema oficialmente estabelecido no contexto da Ciência da Informação, o sistema DAM de administração de imagens fotográficas insere-se na mesma, uma vez que trata da organização, do armazenamento e da recuperação de um tipo específico de informação: a informação imagética fotográfica. A tematização, por fazer parte do sistema DAM, constitui-se, então, numa atividade prática e técnica da Ciência da Informação.

## **6 TEMATIZAÇÃO**

### **6.1 CONCEITUAÇÃO**

A palavra **tematização** não consta de praticamente nenhum dicionário, seja na língua portuguesa, seja no Inglês, Espanhol, Francês, Italiano, Alemão etc. Apesar disso, por analogia com outras situações encontradas em outros verbetes, o termo pode ser associado à palavra **tema** cujo significado é: “Proposição que vai ser tratada ou demonstrada. Assunto” (FERREIRA, 1988); “Assunto, proposição” (HOUAISS, 2003). Nesse caso, pode-se adotar como verbo, a palavra **tematizar** (também não existente nos dicionários) no sentido de criar ou dar tema (assunto) a alguma **coisa**<sup>10</sup> e, como substantivo, **tematização**, significando o ato ou efeito de **tematizar**.

O dicionário Aulete Digital (2010), acessível pela Web, é o único entre os dicionários consultados<sup>11</sup> que, além da palavra **tema** (significando, entre outros conceitos, assunto, matéria, proposição) traz as palavras **tematizar** (significando: colocar, instituir ou abordar como **tema**) e **tematização** (significando: que se tematizou, posto como tema, classificado a partir de um ou mais temas).

Em alguns idiomas mais comuns (Inglês, Espanhol, Francês, Italiano e Alemão) aparece o substantivo **tema** com os mesmos significados do português. Todavia, as palavras **tematizar** e **tematização** também não aparecem de forma “oficial” nesses idiomas.

De acordo com o Dicionário Digital Encarta (2010) a palavra inglesa *theme*, além do significado de **tema**, pode significar também o verbo **tematizar** e a ação da **tematização**. Embora não seja, segundo o próprio dicionário, uma forma totalmente correta, a palavra em inglês remete também aos mesmos conceitos de **tematizar** e de **tematização** usados, por analogia, em português. Nos demais idiomas não foi possível verificar situação semelhante.

Apesar da inexistência “oficial” da palavra, mas com base nos significados decorrentes do verbe **tema**, pode-se compreender conceitualmente a **tematização**

---

<sup>10</sup> Por coisa, conforme os dicionários, entende-se “tudo o que existe ou pode existir; ente, objeto [...] aquilo em que se pensa” (AULETE DIGITAL, 2010). “Acontecimento, caso, circunstância. Fato, realidade. Assunto, matéria ou objeto de que se trata” (MICHAELIS DIGITAL, 2010).

<sup>11</sup> Dicionário Pliberian da Língua Portuguesa, Dicionário Melhoramentos, Dicionário Houaiss, Dicionário Aurélio, Dicionário Aulete Digital, Dicionário Digital Encarta.

como a ação ou ato de se dar um ou mais assuntos ou significados específicos a um objeto ou **coisa**.

Nesse contexto, diversas áreas de conhecimento e de atuação do homem podem receber ações de tematização que são passíveis de se enquadrarem em dois grandes conjuntos:

No primeiro conjunto procuram-se identificar, por meio de análise interpretativa, os possíveis temas, concretos e/ou abstratos, que podem estar contidos numa determinada **coisa** (textos, imagens em geral, fotografias, objetos diversos, som etc.). Nesse primeiro conjunto encaixa-se diretamente a imagem fotográfica, objeto de estudo desta pesquisa. Exemplificando esse conjunto, as figuras 1 e 2 podem conter, entre outros, os seguintes temas concretos e abstratos identificados, tendo em vista as suas características “visíveis” e “invisíveis”.

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 1 – O rapto das sabinas

**Temas concretos:** violência, agressão, rapto, mitologia romana, história romana.

**Temas abstratos:** medo, pavor, força, dominação.

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 2 – Mercado Central, Florença

**Temas concretos:** alimentos, alimentação, mercado, comércio.

**Temas abstratos:** saúde, fartura, abastecimento.

No segundo conjunto procura-se, a partir da escolha de um determinado tema, buscar objetos diversos e conceitos que, reunidos, representem esse tema. Como exemplo, a figura 3 mostra um hotel temático e todos os segmentos que permitem a criação de um tema, no caso do exemplo, relacionando a um hotel medieval.

Fotos da figura 3 extraídas do Google

	<p>Construção do hotel em estilo medieval</p>
	<p>Decoração do hotel em estilo medieval</p>
	<p>Comida típica medieval oferecida pelo hotel</p>

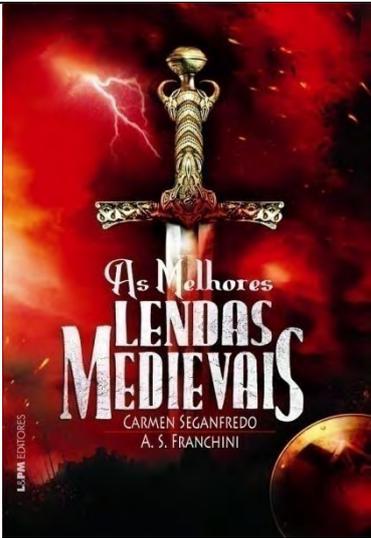
	<p>Roupas típicas usadas pelos funcionários do hotel</p>
	<p>Festas típicas medievais promovidas pelo hotel</p>
	<p>Livros da biblioteca de assuntos medievais aberta aos hóspedes</p>
	<p>Música medieval tocada em atividades de lazer do hotel e como música ambiente</p>

Figura 3 – Exemplo de um hotel com tematização medieval

Inúmeras **coisas** que podem ser tematizadas, quer façam parte do primeiro ou do segundo conjunto, não foram produzidas inicialmente com o objetivo específico da tematização à qual são submetidas em determinados momentos e/ou lugares. Em muitos casos, foram criadas para atender um tema específico e, embora pareçam estar “fechadas” dentro deste tema, podem vir a tornar-se, mais tarde, outros temas às vezes bem distintos, pois a tematização permite mostrar **coisas** invisíveis existentes nas **coisas** visíveis.

De maneira geral, uma **coisa** qualquer desprovida de um contexto no qual se encaixe não possui nenhum discurso que lhe dê um significado prático e real. Esse significado, entre outras maneiras, pode ser criado também por meio da tematização que, além de permitir a visualização dos discursos explicitamente pertinentes à **coisa**, pode alterá-los em parte ou modificá-los totalmente, influenciando na forma como as pessoas percebem e assimilam essa **coisa**. Um mesmo conceito ou objeto pode aparecer em discursos temáticos diferentes, acarretando sentidos diversos, influenciados pelas características de quem produziu a tematização e de quem a usou.

Os discursos produzidos pela tematização permitem a interação entre os indivíduos que os produziram e aqueles que convivem com a **coisa** tematizada. Ao produzir o discurso da tematização, o indivíduo cria significados que são influenciados em parte pela sua cultura, suas ideologias, sua posição social, sua cognição e sua imagem mental. Essas características devem estar de acordo com as características daqueles a quem o discurso se destina, caso contrário não haverá a possibilidade de comunicação entre produtor e usuário e a tematização resultará inócua. Aquele que cria o discurso da tematização procura persuadir aquele que absorve esse discurso, daí a grande importância em que as características de ambos sejam compatíveis.

Num primeiro momento o discurso da tematização dá-se apenas no nível da produção, ou seja, na mente de quem o produziu, situando-se na condição de um “pré-discurso da tematização”. Nesse momento, o indivíduo que o produz prepara as informações a serem comunicadas. Todavia, o discurso só se realizará na sua plenitude quando absorvido por alguém (receptor) que “fecha” a primeira parte do ciclo da comunicação, grosso modo falando: produtor-discurso da tematização-receptor. A segunda parte do discurso, que seria a produção de novos conhecimentos, produção de novos discursos, transmissão a outros receptores, não é objeto de estudo desta pesquisa, interessando apenas o estudo da primeira fase, mais especificamente a produção do discurso da tematização.

Como visto, as ações de tematização enquadram-se em dois conjuntos. O primeiro inclui a identificação, por meio de análise interpretativa, dos possíveis discursos temáticos, concretos e/ou abstratos, já contidos numa determinada **coisa** que pode ser:

- texto (livros, revistas, jornais, folhetos etc.);
- imagem (esculturas, pinturas, desenhos, fotografias, filmes etc.);
- arquitetura (prédios, monumentos, pontes, igrejas etc.);
- som;
- objetos em geral.

No caso dessas **coisas** os temas estão implícitos em “estado latente”,<sup>12</sup> necessitando de um discurso de tematização que os identifique e os coloque em contato com o receptor. A quantidade e os tipos de temas dependerão da ação de quem processa a análise interpretativa para a tematização, ou seja, o produtor do discurso. Apesar da transformação do “estado latente” para um discurso visível os temas ainda permanecem ocultos até que sejam absorvidos pelos receptores. Nesse momento o discurso se completa.

A imagem fotográfica, objeto de estudo desta pesquisa, encaixa-se neste primeiro conjunto e as fotografias são interpretadas e tematizadas, e, posteriormente, indexadas e armazenadas em bancos de imagens à espera dos receptores que, nessa hora, completarão o discurso da sua tematização. O diagrama 1 apresenta um esquema da realização do discurso da tematização de **coisas** pertencentes ao primeiro conjunto, no caso representadas por uma escultura e uma fotografia.

---

<sup>12</sup> Estado latente é algo que ainda não se manifestou e que está implícito no âmbito de alguma coisa, podendo ser revelado, mostrado ou acionado mediante uma determinada ação.

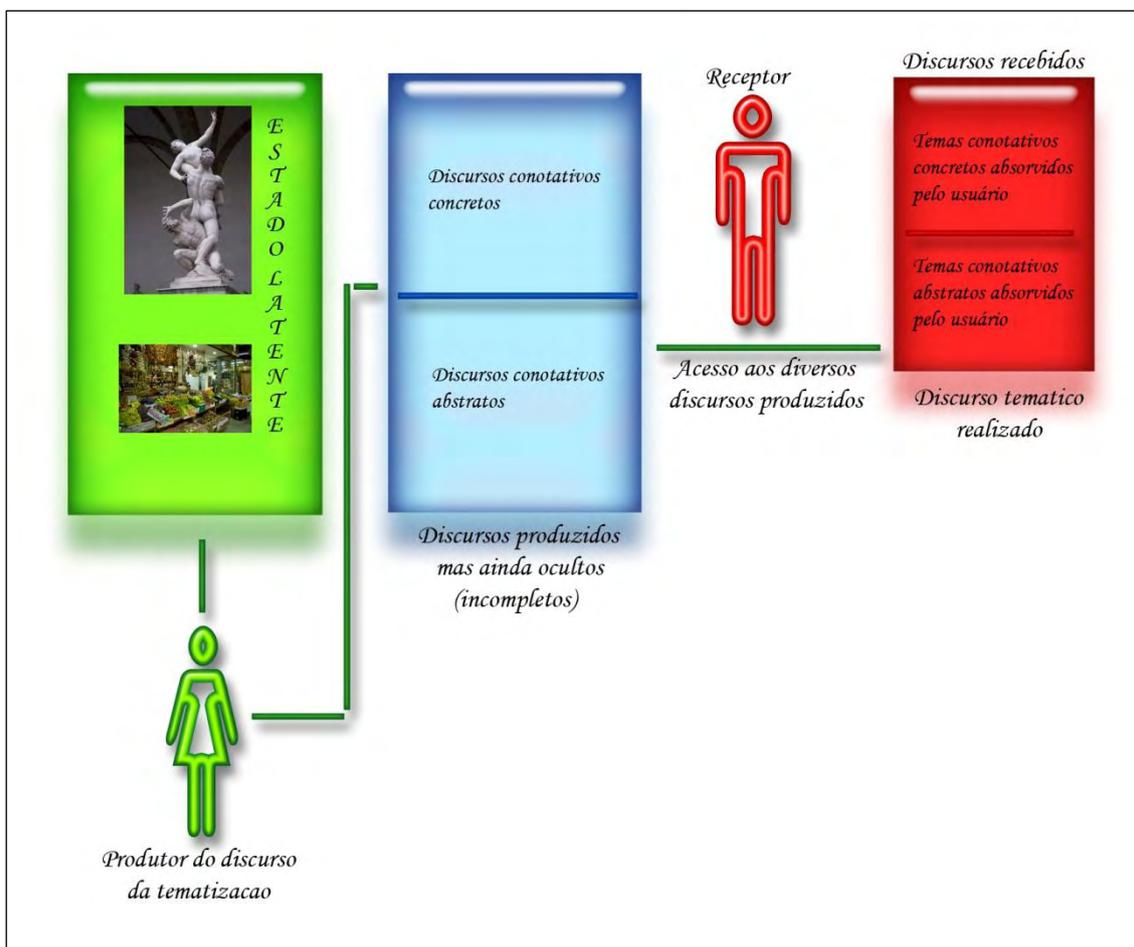


Diagrama 1 – Esquema de realização do discurso da tematização

O segundo conjunto de ações de tematização procura, a partir da escolha de um determinado tema, buscar objetos e conceitos diversos que, reunidos, representam esse tema. Nesse conjunto incluem-se inúmeras **coisas** relacionadas, principalmente, a atividades, serviços e recreação, entre as quais:

- festas temáticas;
- turismo temático;
- bares temáticos;
- hotéis temáticos;
- lojas temáticas;
- recreações temáticas;
- novelas temáticas;
- decorações temáticas;
- parques temáticos;
- museus temáticos;

- filmes temáticos;
- etc.

A criação de discursos temáticos para essas **coisas** é uma grande tendência na atualidade, havendo inúmeros parques, bares, hotéis, lojas, atividades turísticas etc. que tematizam suas atividades e serviços. O diagrama 2, bastante semelhante na sua estrutura ao diagrama 1 apresenta um esquema da realização do discurso da tematização de **coisas** relacionadas a este segundo conjunto. No caso o diagrama toma como exemplo o hotel medieval já apresentado na figura 3. Embora o exemplo diga respeito a um hotel temático, os princípios para elaboração de discursos nesse segundo conjunto são bastante semelhantes.

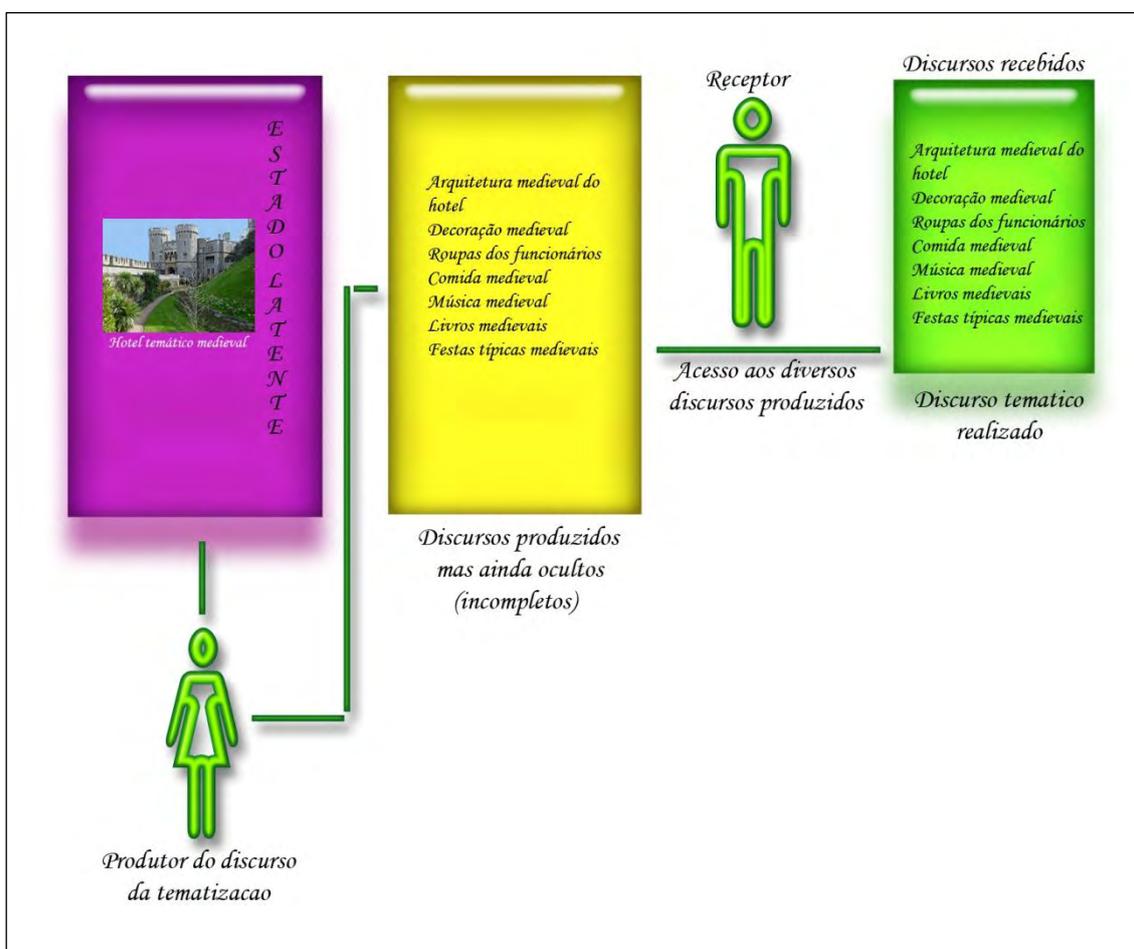


Diagrama 2 – Esquema de realização do discurso da tematização

Nos dois conjuntos até agora apresentados, os assuntos objeto do discurso da tematização estão implícitos e pertencem de antemão à **coisa** a ser tematizada. Os temas

pertencentes a uma imagem fotográfica, por exemplo, sejam da ordem do conotativo concreto ou do conotativo abstrato, já pertencem à fotografia e são mostrados ao receptor após tematizados. Da mesma forma os diversos discursos de um hotel temático, por exemplo, já existem antecipadamente e são reunidos para criar um grande tema composto por assuntos similares. Em ambos os casos os temas já existem em “estado latente” e são, por meio dos discursos da tematização, levados e mostrados ao público receptor.

No segundo conjunto, todavia, existe outro importante discurso da tematização que, embora adote procedimentos semelhantes àqueles utilizados para criar serviços e atividades tematizadas, tem por objetivo principal a criação de discursos tematizados ligados à formação da opinião pública sobre determinados assuntos significativos para a sociedade. Esses discursos podem ser tratados no contexto da comunicação social propriamente dita, na publicidade e propaganda, nas relações públicas etc. incluindo textos, imagens e sons.

Para Niklas Luhmann (2005) a tematização dos assuntos tratados pelos meios de comunicação auxilia a opinião pública no conhecimento e na interpretação de fatos relevantes do dia-a-dia ajudando as pessoas a se adaptarem às mudanças sociais, econômicas e históricas. Segundo ele,

O sucesso dos meios de comunicação em toda a sociedade deve-se à imposição dos temas, independentemente se as posições tomadas são positivas ou negativas em relação às informações, às proposições de sentido, às nítidas valorizações. Em geral, o interesse do tema se baseia no fato de que ambas as posições são possíveis. (op. cit., p. 31)

De acordo com Sampaio (2000, p. 15), neste contexto, “o termo **tematização** alude ao processo em que determinado assunto ou tema é eleito como objeto de uma comunicação”. Horta (2007, p. 6) enfatiza que “A **tematização** consiste [...] no processo de formação da opinião pública em que uma agenda de temas hierarquizados permite reduzir a complexidade da sociedade”. Saperas (1993, p. 88) trata esse tipo de discurso da **tematização** como um “processo de definição, estabelecimento e reconhecimento público dos grandes temas, dos grandes problemas políticos que constituem a opinião pública, através da ação determinante dos meios de comunicação”. Finalmente, AGOSTINI (1984, tradução nossa)<sup>13</sup> define tematização nesse contexto com sendo

---

<sup>13</sup> “il processo attraverso il quale un tema viene selezionato e posto al centro dell’attenzione pubblica. È, infatti, attraverso la tematizzazione che l’opinione pubblica riduce la complessità sociale e rende possibile la comunicazione tra i diversi soggetti attirando l’attenzione sui temi comuni rilevanti”.

O processo através do qual um tema é selecionado e colocado no centro da atenção pública. É, de fato, através da tematização que a opinião pública diminui a complexidade social e torna possível a comunicação dos diversos assuntos, chamando a atenção sobre temas comuns relevantes.

Para outros autores, a determinação desses discursos tematizados, não importando o momento de sua publicação ou o período em que permanecerão em discussão, constitui-se na chamada *Agenda Setting*<sup>14</sup>. De acordo com Lacerda (2008, p. 4),

A ideia de uma agenda temática (Agenda-Setting) da mídia foi estruturada por McCombs a partir dos estudos de Bernard C. Cohen (1963), que ‘observou que enquanto os meios de comunicação não podem nos dizer **o** que pensar, os meios de comunicação têm grande êxito dizendo-nos **sobre o** que pensar’ (McCombs, s.d: s.p.). Esse postulado de que os meios nos dizem *sobre* o que pensar, baseava-se na hipótese de que ‘quanto maior for a ênfase dos *media* sobre um tema, maior será o incremento da importância que os membros de uma audiência atribuem a estes temas enquanto orientadores da atenção pública’ (Saperas, 1993:55-56). McCombs considera esse o primeiro nível da ‘Agenda-Setting’, no qual havia uma relação direta de transmissão de temas da agenda da mídia para a agenda pública.

Nesse contexto, verifica-se que o discurso da **tematização** auxilia na escolha dos assuntos ou temas a serem tratados pelos meios de comunicação, podendo influenciar de maneira significativa a opinião pública. Todavia, quais assuntos devem ser *pautados* para fazer parte do noticiário às comunidades? Dois grupos de assuntos podem levar à escolha dessas *pautas*:

1) o grupo de assuntos rotineiros (políticos, sociais, econômicos, religiosos, históricos, esportivos, culturais etc.) tratados cotidianamente pela sociedade e que se constituem numa espécie de *Agenda Pública*, ou seja, num elenco de temas que requerem a atenção das autoridades e da sociedade em geral. Nas palavras de Brum (2003), “a influência da agenda pública sobre a agenda da mídia é um processo gradual através do qual, em longo prazo, se criam critérios de noticiabilidade”; e

2) o grupo de assuntos extraordinários surgidos de acontecimentos inesperados (desastres, acidentes, cataclismos etc.) que podem ser tratados de diferentes pontos de

---

<sup>14</sup> Para vários autores, os termos *Agenda Setting* e *Tematização* têm o mesmo significado e funções. Maciel (2004) comenta que “Aprofundando um pouco essa ideia há que lembrar que a expressão ‘tematização’ é utilizada em diversas publicações francesas para traduzir diretamente os trabalhos de ‘agenda-setting’ dos pesquisadores positivistas. Os próprios autores italianos que, como Agostini, introduziram o termo ‘tematizzazione’ para explicar a análise de Luhmann, também o empregam como referência geral para comentar os trabalhos empíricos norte-americanos. Uma primeira conclusão que pode estabelecer-se, portanto, é que o fenômeno da ‘tematização’ e o da ‘fixação da agenda temática’ é uma mesma coisa”.

vista, chegando, inclusive, em alguns casos, a transformarem-se em assuntos rotineiros da agenda pública.

Sob a ótica de oportunidade de escolha das pautas, podem ser considerados também dois aspectos. O primeiro relaciona-se às notícias decorrentes dos fatos que já estão em evidência na agenda pública, sejam eles rotineiros ou extraordinários (como, por exemplo, a crise da bolsa de valores ou um acidente aéreo). O segundo relaciona-se às notícias de caráter investigativo sobre determinado assunto, cuja inclusão na agenda pública somente acontecerá após a sua publicação pela mídia (tal como uma investigação sobre a eficiência ou não de um projeto governamental de auxílio à população de baixa renda).

A importância dada aos assuntos, bem como a sua condução temática obedecem a uma “avaliação de relevância por parte dos meios de comunicação de massas em função das necessidades do sistema político” (GOMES, 2008), ou seja, cada meio de comunicação pode tratar de um mesmo assunto conforme visões diferenciadas e segundo seu alinhamento político e doutrinário em relação a governo, religião, fatores econômicos etc. A publicação ou não de um tema por diferentes mídias num mesmo momento é um fator que determina a sua importância perante o público – isto é, se vários veículos de comunicação noticiam determinado acontecimento, ainda que sob enfoques diferenciados, há uma indicação de que este acontecimento pode ser significativo para a opinião pública podendo gerar atitudes e tomadas de decisões por parte dos segmentos sociais e/ou governamentais a ele associados.

O processo de relacionamento entre a agenda da mídia e a agenda pública é altamente interativo, e as duas influenciam-se mutuamente. Interesses públicos e políticos podem determinar muitas das informações que serão veiculadas pelos meios de comunicação. Por seu turno, a forma e a profundidade como as informações serão abordadas pelos meios de comunicação podem determinar a importância que o público dará a elas e os resultados que elas irão provocar. Um pequeno caso de furto cometido por um estrangeiro, por exemplo, conforme a maneira como for noticiado, pode transformar-se num grande incidente diplomático. Por outro lado, um grande acontecimento pode transformar-se em algo pequeno, se noticiado de modo superficial.

Todavia, para alcançar essa interação de forma equilibrada, prática e eficiente é preciso que cada meio de comunicação planeje – utilizando-se de políticas e diretrizes específicas – suas atividades de **tematização** ou agendamento, tendo como base a relevância, a novidade e a oportunidade não só dos acontecimentos do momento, mas

também daqueles previstos para ocorrerem em médios e longos prazos. Para Erbolato (2003, p. 180), numa menção específica aos jornais, mas que se adequa a outros meios de comunicação de massa,

Sem previsão, arrisca-se o jornal a tomar furos ou a divulgar matérias sem o devido *tratamento*. As grandes datas devem ser pautadas com antecedência, a fim de que haja possibilidades para prepará-las. O centenário da imigração italiana teve de ser lembrado um ano antes, para que fossem feitos os levantamentos históricos. Teria sido possível a um jornal dar um caderno especial sobre essa data, se a Produção tivesse se lembrado dela apenas 15 ou 20 dias antes?

As atividades de **tematização** ou agendamento devem prever, em primeiro lugar, o planejamento dos assuntos que serão objeto das notícias a serem divulgadas ao público. Para isso, existe a figura de um profissional especializado que, segundo Saperas (1993, p. 61) denomina-se – como em muitas outras atividades – *gatekeeper*

[...] o *gatekeeper* adquire uma relevância especial na investigação sobre a capacidade de estabelecimento da agenda temática ao realizar a seleção dos temas, ao determinar o grau de relevância do tema e, conseqüentemente, ao iniciar o processo de estabelecimento da agenda dos *media*. Ao mesmo tempo, determinará qual o período de permanência de um tema nos *media* e destacará quais são os conflitos de maior presença pública.

As ações desenvolvidas pelo *gatekeeper* irão determinar o que noticiar, como noticiar, em que graus de profundidade, por quanto tempo etc. Produzir a notícia, de acordo com esses parâmetros, passa a ser então o desafio de cada meio de comunicação e deverá contar com um produtor da matéria (jornalista, repórter, escritor, publicitário, etc.), necessitando, na maioria das vezes, da participação bastante efetiva e interativa de cinegrafistas, fotógrafos, ilustradores, webdesigners e outros profissionais.

Essa fase de criação é, em muitos casos, precedida de uma importante etapa de pesquisa documental – que pode incluir texto, som e imagem – para embasar científica e/ou tecnicamente o documento produzido. As fontes de pesquisa podem ser encontradas em documentos existentes em Serviços de Informação da própria instituição ou de outras instituições, em sites especializados na Internet etc.

Por sua própria natureza, as informações textuais são mais objetivas e de fácil entendimento, não só por parte de quem está produzindo a notícia, como também por parte de quem irá fazer a sua leitura. Além disso, sua localização é mais acessível devido às facilidades de análise, classificação e indexação, manual ou informatizada, de

seus assuntos e conteúdos. Os sons também são relativamente simples de serem recuperados por sistemas informatizados.

As imagens, por sua vez, devido às suas características polissêmicas, são difíceis de serem recuperadas com a precisão requerida para complementar os textos, caso não se organizem também de forma temática de acordo com as características pertinentes ao primeiro conjunto de atividade do discurso da tematização comentadas anteriormente. Muitas vezes, dependendo do assunto a ser tratado, necessitam ser produzidas simultaneamente ao texto, principalmente quando se trata de um tema muito recente ou de um fato recém acontecido. Isso implica tanto a imagem parada (fotografia, ilustração) como a imagem em movimento (televisão, cinema). Todavia, existem milhões de fotografias já produzidas e armazenadas em bancos de imagens que podem atender, de maneira rápida, se tiverem uma recuperação precisa, às demandas requeridas pelos produtores de informação dos meios de comunicação. Contudo, a recuperação dessas imagens condiciona-se a um conjunto de atividades que inclui não só uma adequada organização e armazenamento físico, mas também, e principalmente, a elaboração de um discurso de tematização de seus conteúdos informacionais e a sua correta indexação e armazenamento de metadados. De forma bem particular o discurso da tematização fotográfica permite reunir sob num único local – banco de imagens – imagens com um mesmo tema ou assunto e que estão aptas a complementar as informações temáticas produzidas pelos meios de comunicação. Ao mesmo tempo em que proporciona esta reunião permite uma delimitação e um direcionamento da polissemia da imagem dentro do banco de imagens, melhorando, por meio da criação de discursos específicos para cada imagem, a relevância das informações imagéticas recuperadas. Para que se entenda mais facilmente a tematização da fotografia, é aconselhável o conhecimento da importância da imagem na história bem como de todo o processo de tematização que sofreu durante os séculos.

## **6.2 IMAGEM EM GERAL**

### **6.2.1 VISÃO GERAL**

O homem sempre desenvolveu habilidades para captar conhecimentos, memorizá-los e transmiti-los a seus semelhantes. Embora essas habilidades não sejam exclusivas do ser humano (outros animais as possuem em escalas inferiores e

diferenciadas), ele as aprimorou como requisito para sua própria sobrevivência e evolução. Ao deparar-se diariamente com situações que pusessem ou não em risco sua segurança, memorizava essas situações e as maneiras de resolvê-las e, mais importante, as transmitia aos seus semelhantes como forma de ajudá-los na resolução de problemas similares. Não só as questões terrenas eram memorizadas e transmitidas, mas também aquelas creditadas ao divino, ao intangível fisicamente, como os fenômenos da natureza, para os quais procurava explicações e significados nem sempre adequados e inteligíveis.

A esse respeito, Panofsky (2007 pp. 23 e 24) observa que

O homem é, na verdade, o único animal que deixa registros atrás de si, pois é o único animal cujos produtos “chamam à mente” uma idéia que se distingue da existência material destes. Outros animais empregam signos e idéias estruturas, mas usam signos sem “perceber a relação de significação” e idéias estruturas sem perceber a relação de construção [...]. Um cachorro anuncia a aproximação de um estranho por um latido diferente daquele que emite para dar a entender que deseja sair. Mas não utilizará este latido particular para veicular a idéia de que um estranho *apareceu* durante a ausência do dono da casa.

Ao buscar significados para situações e fenômenos, o homem primitivo começou a criar signos – inicialmente gestuais e sonoros e, mais adiante, imagéticos – que permitissem sua memorização coletiva e transmissão para outras gerações. Todavia, quais teriam sido os reais motivos que o levaram a querer dar significado às situações e aos fenômenos e a representá-los por meio de signos? Provavelmente, num primeiro momento, por sobrevivência, pois, ao entender e comunicar os acontecimentos, poderia lidar com eles. Posteriormente, numa manifestação de seu caráter emotivo e sentimental, para transmitir aos seus descendentes os conhecimentos adquiridos e perpetuar-se junto a eles. Por fim, talvez, para dominar outros seres humanos usando principalmente signos relacionados a fenômenos desconhecidos.

É possível que nessa época tenham surgido os primeiros “sacerdotes”, que manipulavam os signos fazendo com que os demais acreditassem que fossem representativos e determinantes para a consecução de algumas tarefas e atividades.

Com o seu desenvolvimento mental e sua capacidade de criar, memorizar (armazenar) e transmitir conhecimentos, o homem primitivo pôde melhorar seu padrão de vida e iniciar ações de convivência comunitária e social. Os signos passaram a ser, então, fundamentais, e os signos imagéticos<sup>15</sup> foram os que forneceram mais

---

<sup>15</sup> Os signos imagéticos envolvem inúmeros tipos de imagens e uma grande quantidade de técnicas e materiais que são utilizados para a sua produção.

informações e deram maior visibilidade aos estudos sobre o homem primitivo, posto que os signos gestuais e sonoros não foram, por questões óbvias, documentados satisfatoriamente para a posteridade. Foram também os sinais mais significativos de uma unidade e de uma representação social das comunidades primitivas. Nas palavras de Ramos (2007),

A história do homem é assinalada pela presença da imagem através das diversas possibilidades de suportes e técnicas: madeira, pedra, argila, osso, couro, materiais orgânicos em geral, metais, papéis, acetatos, suportes digitais...desenho, pintura, escultura, fotografia, cinema, televisão, web...  
Uma história rica em soluções plásticas com a finalidade de representação para a expressão e o registro. Portanto, marcada pela imagem como elemento de linguagem, como ato sêmico, como signo dotado de intencionalidade, com capacidade evocatória de objetos, pessoas e eventos.

Signos imagéticos (Figura 4) provavelmente utilizados como fontes de informação e comunicação foram encontrados em sítios arqueológicos e cavernas primitivas<sup>16</sup>, principalmente na forma de desenhos ou pinturas rupestres<sup>17</sup>, propiciando importantes fontes para estudos antropológicos, culturais, sociológicos, artísticos, políticos etc. A criação desses signos imagéticos

[...] não está na necessidade de adorno, mas sim na magia. As pinturas se encontram geralmente em locais quase inacessíveis das cavernas, que não serviam como locais de permanência, mas como um tipo de sítio de culto, e sobre elas eram atiradas flechas para tornar a caçada eficiente. As representações significavam, portanto, a tentativa de organizar e dominar um mundo cujas forças amedrontadas e benéficas se personificam nos animais (BAUMGART, 2007, p. 6).

---

<sup>16</sup> Os sítios mais conhecidos e estudados encontram-se na Europa, sobretudo na França e no norte da Espanha, em Portugal, na Itália, na Sicília, na Alemanha, nos Bálcãs e na Romênia. No norte da África, na Austrália, na Sibéria e no Brasil também existem sítios, porém menos estudados que os Europeus. Os mais famosos são Lascaux, na França, e Altamira, na Espanha.

<sup>17</sup> Embora tenham sido encontrados também colares, estatuetas e esculturas, amuletos e outros tipos de imagens representando principalmente rituais e motivos religiosos, as pinturas rupestres são o tipo de imagem mais comum nessas cavernas. Segundo muitos historiadores e arqueólogos, a arte rupestre, juntamente com os outros tipos de imagens, foram as primeiras manifestações de arte produzidas pelo homem.

Foto Google

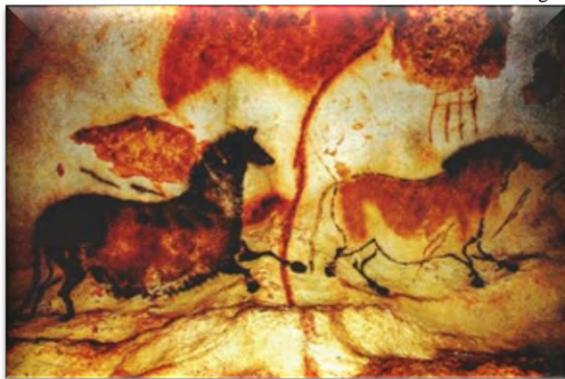


Figura 4 – Caverna de Lascaux, pintura rupestre – França

As imagens – modo como serão designados a partir de agora, neste trabalho, os signos imagéticos – foram, direta ou indiretamente, objeto de estudos de filósofos, pensadores, cientistas e de várias ciências e matérias que procuram associá-las aos mais distintos aspectos do desenvolvimento e comportamento animal, principalmente do homem. Correntes filosóficas, as mais diversas, estabeleceram conceitos e interpretações diferenciadas sobre a importância ou não da imagem. Embora não estejam inseridos no tema desta pesquisa, merecem ser mencionados – apenas como fonte de estudos – Sócrates, Platão, Aristóteles, Immanuel Kant, Georg W. F. Hegel, Émile Durkheim, Marcel Mauss, Maurice Leenhardt, Marcel Griaule, Ferdinand Saussure, Claude Lévi-Strauss, Charles Sanders Peirce, Louis Hjelmslev, Umberto Eco, Roman Jakobson, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes, Sigmund Freud, Erwin Panofsky, entre outros. Todos esses pensadores abordaram, direta ou indiretamente, a imagem por meio de ciências e matérias tais como Epistemologia, Simbologia, Semiologia, Semiótica, Psicanálise, Estruturalismo, Antropologia, Ontologia, Estética, Arte etc. Inúmeros autores modernos – muitos deles referenciados na bibliografia ao final deste trabalho – continuam escrevendo sobre a imagem em seus diversos aspectos, tomando como base, todavia, as ideias e doutrinas estabelecidas a partir das ciências/matérias e dos pensadores acima mencionados.

A definição de imagem varia conforme a visão que lhe é dada por um ou outro pensador ou por sua inserção numa determinada ciência ou matéria. Etimologicamente a palavra vem do latim *imago*, significando “uma *representação visual*, construída pelo homem, dos mais diversos tipos de objetos, seres e conceitos. Pode estar no campo do concreto, quando se manifesta por meio de suportes físicos palpáveis e visíveis, ou no

campo do abstrato, através das *imagens mentais dos indivíduos*” (RODRIGUES, 2007, 68).

Nessa linha de pensamento, Lima e Silva (2007) estabelecem

[...] a relação da imagem com a *mimesis* (a imitação), ou a *diegesis* (o relato), ou seja, imagem é reprodução, reflexo, analogia, ícone, e pode expressar alguma correspondência com a realidade que ela supostamente reflete, reproduz, imita. [...] A noção de imagem também foi adotada como algo utilizado para representar alguma coisa na sua ausência.

Refletindo sobre as nuances que se podem dar ao termo, Azevedo Neto (2004, p. 18) tece, a título de definição, algumas considerações sobre a imagem, as quais estão em consonância com as definições anteriores. Acrescenta, todavia, a questão da polissemia da imagem, assunto que será tratado mais adiante:

O termo imagem tem sua origem na expressão latina *imago* como a máscara mortuária utilizada pelos romanos. Pode-se considerar que esse termo possui em si um sentido polissêmico, por permitir um leque muito diverso de significados, desde reflexo, passando por sombra, por simulacro, até as imagens mentais, ou signos. Sua existência está sempre ligada a uma determinada áurea, podendo ser religiosa, mística, como réplica ou como simulação (na atualidade). A imagem, portanto, tem perpassado todos os campos do conhecimento humano, desde o religioso, até o científico. [...] Além da religião, a imagem está presente nos campos das artes. Nesse campo em particular, a imagem assume um destaque especial, advindo da própria natureza estética que esse conceito assume. [...] Enquanto no campo científico (medicina, astronomia, matemática, meteorologia, física, etc.), sob uma outra ótica a imagem está relacionada à visualização de fenômenos.

Além do aspecto de representação, a imagem promove comunicação<sup>18</sup>, principalmente nos dias atuais com o advento da *hipermídia*. Essa função – que vem das origens do homem na Pré-história – foi um dos determinantes para o acúmulo de conhecimentos e para o desenvolvimento social, cultural, político, econômico, religioso e tecnológico da humanidade.

A função de comunicação exercida pela imagem é facilmente entendida quando se leva em conta a importância da visão para a percepção humana, um dos mais relevantes recursos cognitivos não só das imagens, mas também dos signos gestuais e linguísticos. “Como a ciência mostra, 75% da percepção humana é visual. Depois vem a percepção auditiva (20%), enquanto outras modalidades somam juntas apenas 5% de nossa capacidade de perceber o mundo que nos cerca.” (BRASIL, 2005, p. XIX).

Zucolotto (2008, p. 1) observa que

---

<sup>18</sup> Comunicação na sua acepção mais simples de emitir, transmitir e receber mensagens.

A visão se tornou o principal sentido do mundo moderno contemporâneo, e vivemos hoje sob o total domínio do olhar, seja ele natural ou artificial. O olho mágico, as câmaras fotográficas, os circuitos internos de TV, compartilham nosso cotidiano com tanta intimidade que sequer percebemos o quanto nossa vida está condicionada ao ver e ser visto. Através do olhar, comunicamos, julgamos, classificamos, nos vemos refletidos na paisagem urbana, nas imagens que se apresentam, que nos representam, comemos com os olhos, acreditamos só no que vemos e nosso desempenho social depende de sermos “homens de visão”. Olhamos “de viés” para o que nos é estranho e com “bons olhos” para o que nos é familiar, inspirados pelo olhar elucidamos as questões, clareamos as idéias, nos iludimos e desiludimos, o que quer dizer a mesma coisa.

Percebida a relevância da visão, é possível falar mais especificamente sobre a importância da imagem como função de comunicação – quando permitiu a transferência de experiências entre os homens, registrou acontecimentos, superstições, crenças, rituais, manifestações artísticas, políticas e culturais etc. – desde a Pré-história, Antiguidade, Idade Média, Idade Contemporânea até os nossos dias. Jacques Aumont (2004, p. 80), de certa forma, divide essas atividades de comunicação da imagem em três subfunções, chamando-as de: *simbólicas* (superstições, crenças, rituais etc.), *epistemológicas* (acontecimentos, manifestações artísticas, políticas e culturais etc.) e *estéticas* (aquelas que trazem sensações artísticas). De acordo com Kossoy (2007, p. 32), “O papel cultural das imagens é decisivo, assim como as palavras. As imagens estão diretamente relacionadas ao universo das mentalidades e sua importância cultural e histórica reside nas intenções, usos e finalidades que permeiam sua produção e trajetória.” Quando fala em usos e trajetória, Kossoy indiretamente está se referindo à função de comunicação da imagem. Ainda segundo Kossoy (op. cit., p. 105),

A imagem tem papel preponderante na documentação dos acontecimentos. Ninguém duvida disso. No entanto fatos corriqueiros, situações que poderiam passar despercebidas por sua monotonia, podem se transformar em imagens de impacto, acontecimentos da maior importância, dependendo de como são elaborados antes, durante e após a produção do registro [...]. O contrário também é verdadeiro; fatos que denunciam toda uma situação dramática de sofrimento, miséria, dor e crueldade podem ser captados de forma harmoniosa, de acordo com o ângulo de tomada, descontextualizados de seu entorno, amenizados em seus detalhes e, finalmente, esvaziados nas manchetes, legendas e textos que os acompanham.

Se se levar em conta que o homem começou a usar as imagens há cerca de 40.000 anos e que a escrita apareceu somente há, aproximadamente, 3.500 anos, pode-se verificar o importante papel que as imagens desempenharam como mecanismo de comunicação e transmissão de conhecimento durante o período citado. Mesmo após o

aparecimento da escrita, como será visto adiante, a imagem teve um significativo papel, minimizado somente depois da invenção da imprensa, mas recuperado após a revolução industrial e bastante incrementado nos dias atuais com a hipermediação via Internet e a “*imagencelularização*”<sup>19</sup> via telefones celulares. De certa forma, o uso maciço de imagens atualmente remete à idade média, quando os “iletrados” faziam uso das mesmas para atualizarem-se e adquirirem conhecimentos.

Todavia, as imagens trazem consigo dois problemas: só podem ser entendidas dentro do contexto sócio-cultural do indivíduo, e de acordo com as imagens mentais<sup>20</sup> que este incorpora. Devido a isso, tendem a ser polissêmicas, ou seja, podem possuir diversos significados de acordo com a visão de cada receptor.

A criação de imagens vincula-se a uma causa ou a um fim específico, seja ele religioso, político, ideológico, publicitário, educacional, informacional, ilustrativo, artístico etc., sempre com uma ligação às características sociais, culturais, religiosas, econômicas etc. de cada sociedade ou grupo [...] Muitas imagens não são assimiladas por determinadas culturas simplesmente porque estas não possuem conhecimentos cognitivos adequados para entendê-las (RODRIGUES, 2007, p. 68).

De acordo com Manguel (2006, p. 33)

[...] dificilmente conseguimos distinguir aquilo que não podemos nomear. Enquanto todas as línguas comportam distinções de claro e escuro, e a maioria tenha palavras que denotam as cores primárias e as secundárias, nem todas as línguas têm termos específicos para as cores. O idioma tarahumara, do norte do México, não tem palavras especiais para o verde e o azul; em consequência, a capacidade dos tarahumaras de distinguir matizes entre essas duas cores é bem menos desenvolvida do que no falante do inglês ou do espanhol. A leitura que um tarahumara fará de uma pintura azul e verde será forçosamente afetada pelas aptidões linguísticas do espectador.

Além do aspecto polissêmico, a imagem desempenhou – e ainda desempenha – funções distintas entre as várias comunidades e civilizações nas diversas épocas – da pré-história aos tempos atuais. Todavia, seu papel como transmissora de conhecimento esteve sempre presente em todas as épocas e locais.

---

<sup>19</sup> Termo cunhado pelo autor desta tese para se referir à “febre” de produção de imagens (fotográficas), pela população em geral, por meio de telefones celulares que incorporam “câmeras fotográficas”.

<sup>20</sup> Imagem mental são todas as imagens que a mente possui, captadas da vivência e da visão que o indivíduo tem do mundo. Podem ser captadas por todos os órgãos sensitivos – visão, audição, paladar, tato e olfato. Ao imaginar um objeto qualquer (um carro, uma mesa etc.) o indivíduo estará produzindo uma imagem mental “concreta”. Esse objeto imaginado poderá ter todas as características de um objeto real (movimento, cor, temperatura, nome etc.). Existem ainda as imagens mentais “abstratas”, que incluem as histórias de vida dos indivíduos e as situações pelos quais estes passaram. A criação da imagem mental é influenciada pelo meio no qual cada indivíduo foi criado e vive.

### 6.2.2 PRÉ-HISTÓRIA

Na pré-história, como mencionado, as imagens tiveram, ao mesmo tempo, um caráter místico e religioso; não obstante, permitiram comunicar algo do dia-a-dia do homem primitivo, como seus costumes em relação à caça, seus medos quanto aos grandes animais e aos fenômenos da natureza e suas formas de defesa. Algumas imagens – sejam pinturas e desenhos, esculturas, cerâmicas, e até as primitivas construções – dão a conhecer algo acerca do período. Para Rahde (1996 p. 103)

certamente os traçados e as modelagens executados pelos homens primitivos teriam sido o indício dos primeiros signos que ocasionariam, posteriormente, estudos interpretativos da inteligência emergente no mundo pré-histórico. Frente aos perigos de um meio hostil, o homem descobria, sem mesmo o saber, a sua capacidade criadora através da imagem, não só comunicando, mas produzindo cultura. É possível acreditar que, destes primeiros artistas que exercitavam ludicamente as próprias mãos, as quais aparecem muitas vezes superpostas aos desenhos das cavernas, nasceram as primeiras sequências de imagens, que permitiram aos antropólogos maior conhecimento das culturas primitivas, pela sua iconografia.

Ainda sobre isso, Gombrich (1999, p. 40) assinala que

entre os primitivos não há diferença entre edificar e fazer imagens, no que se refere à utilidade. Suas cabanas existem para protegê-los da chuva, do sol, do vento, e para os espíritos que geram tais eventos; as imagens são feitas para protegê-los contra outros poderes que para eles são tão reais quanto as forças da natureza. Pinturas e estátuas, em outras palavras, são usadas para realizar trabalhos de magia.

A evolução do homem primitivo, sua passagem do modo de vida nômade para o sedentarismo, o surgimento da agricultura e da pecuária e a criação das primeiras cidades alteraram significativamente o modo de organização da sociedade. As comunicações imagéticas primitivas e os seus significados acumulados durante milênios começaram a dar origem a formas de comunicação mais elaboradas que levaram à invenção da escrita<sup>21</sup>.

Embora tenha aparecido em locais diferentes e em épocas distintas<sup>22</sup>, a escrita “primitiva” tinha, de modo geral, característica pictográfica, reproduzindo os objetos e os conceitos por meio de desenhos. Todavia, as formas pictográficas sofreram

<sup>21</sup> O aparecimento da escrita marca a transição entre a pré-história e a história antiga, ainda que não haja total concordância quanto a isso.

<sup>22</sup> Basicamente, sabe-se que a escrita apareceu e desenvolveu-se em épocas distintas e em diferentes locais, incluindo-se a Mesopotâmia, o Egito, o Japão, o Vale do Indo, a América Central e regiões do Mar Mediterrâneo.

alterações com o decorrer do tempo, transformando-se em símbolos que passaram a representar os objetos em lugar de reproduzi-los, e que significavam determinados sons das palavras. Inicialmente utilizada pelos sacerdotes – na maioria das culturas – a escrita começou a ser ensinada “profissionalmente” a algumas pessoas que vieram a ter a função de escribas. Entretanto, a massa populacional não tinha acesso a ela, e a comunicação continuava a ter na imagem, em suas muitas modalidades e significados, uma de suas principais formas de “mídia”, associada às tradições orais e gestuais<sup>23</sup>.

### 6.2.3 IDADE ANTIGA

Na Antiguidade, as culturas<sup>24</sup> utilizaram-se da imagem para representar e/ou narrar: fenômenos cósmicos e terrestres; significados religiosos e mitológicos; histórias, crenças e costumes; campanhas militares e expedições; ações do dia-a-dia (caçadas, serviços domésticos e públicos, audiências reais e governamentais etc.); poder religioso e político.

Essas culturas diferenciaram-se entre si pelo destaque que deram a um ou outro tipo de imagem em épocas distintas (pintura, escultura, baixo e alto relevos, cerâmica, arquitetura, joia, mosaico etc.), ao tipo de material utilizado (ferro, bronze, ouro, mármore, papiro, terracota, madeira, argila, osso, chifre etc.) ou à forma como conceberam as imagens: algumas mais realistas e próximas à natureza e ao homem, outras mais simbólicas e próximas ao divino e ao espiritual.

De forma geral, na Antiguidade a comunicação foi basicamente oral, uma vez que poucos sabiam ler. As atividades de escrever e ler eram privilégio de alguns nobres e dos escribas “cujos superiores ou senhores iletrados – arquitetos, astrônomos, comerciantes ou padres – pediam, com frequência, que fizessem a leitura em voz alta, como parte das tarefas usuais ou por uma pequena taxa” (FISCHER, 2006, p. 20).

A escrita praticamente restringia-se aos registros contábeis e administrativos; listas de produtos, pessoas e materiais; relações de pagamentos; registros de terras; ações comerciais etc. Raramente se destinava a reproduzir conhecimentos transmitidos de forma oral, embora, em algumas culturas, fosse utilizada também – em escala mais

---

<sup>23</sup> A tradição oral e gestual de comunicar fatos, acontecimentos e conhecimentos caminhou paralela à imagem durante muitos séculos. Ainda hoje existem comunidades que transmitem conhecimentos às gerações mais novas por meio dessas tradições.

<sup>24</sup> Consideram-se aqui as culturas do mundo antigo, em suas distintas épocas, incluindo-se Mesopotâmia (Suméria, Babilônia, Assíria, Hitita, Fenícia etc.), Egito, Pérsia, Índia, Creta, Grécia, Roma, Oriente (China, Japão etc.), além das culturas pré-colombianas.

reduzida – ao registro de textos religiosos, de medicina, de matemática, de história, de mitologia, de literatura e de poesia.

Devido a essas restrições, a imagem exerceu na Antiguidade papel fundamental no apoio à transmissão oral de costumes e fatos históricos e do cotidiano, além de possuir, na maioria dos casos, importantes significados místicos e religiosos. Teve um papel singular na transmissão oral dos escribas, auxiliando-os na divulgação de conhecimentos e permitindo que a população pudesse “ler”, por exemplo, as inscrições pictóricas simples existentes nas paredes dos templos, palácios e edifícios públicos, assimilando e conhecendo, principalmente, os feitos administrativos e militares dos reis e governantes, além de todo o misticismo do sagrado e do divino. Outras imagens de inúmeros outros temas também podiam ser “lidas” pela população iletrada nas diversas culturas da Antiguidade.

Apesar de suas características religiosas regionais, a imagem sofreu, em determinado momento na Antiguidade, a influência global de duas grandes religiões que permitiram um maior ou menor uso da mesma, alterando em parte a sua relação com o divino e o sagrado. Essas religiões foram o Judaísmo e o Cristianismo.

Apesar da proximidade com outros povos para os quais as imagens tinham um grande valor cultural, os judeus abominavam o seu uso por questões religiosas. De acordo com os mandamentos – dados por Javé a Moisés, segundo o Antigo Testamento – era proibida “a realização de imagens por temor à idolatria” (GOMBRICH, 1999, p. 127), principalmente as imagens esculpidas que tivessem como tema o ser humano ou figuras de macho/fêmea de qualquer espécie animal. Porém, algumas imagens de cunho não religioso eram aceitas, em especial aquelas produzidas por estrangeiros que habitavam os territórios judeus. Toleravam-se, portanto, imagens que não tivessem relações diretas com o culto (ROCHA, 2007). De acordo com Gombrich (1999, p. 127), “em alguns casos algumas pinturas foram feitas para ajudar, em imagens, a explicar significados religiosos”. Para Fischer (2006, p. 56), com toda essa proibição de uso de imagens,

A palavra escrita, na realidade, tornou-se fundamental para a identidade judaica (a leitura e a interpretação dos textos sagrados). O próprio ato da leitura dos textos converteu-se em parte da cerimônia sagrada. Essa prática acabou por inspirar gregos e romanos cristãos, cujas liturgias difundiram a prática bem como a nova dimensão da palavra escrita, por todo o mundo ocidental. O cristianismo firmou-se na exaltação judaica da palavra escrita, e por meio dela, foi rapidamente difundido.

Como a maior parte dos judeus era analfabeta na Antiguidade, os escribas eram os responsáveis diretos pelas leituras e interpretação dos textos sagrados e de todas as outras leis do Judaísmo. No século XVIII d.C., com o *Haskalá*<sup>25</sup>, iniciaram-se mudanças no judaísmo que revisaram as questões da proibição de imagens, passando a permiti-las de maneira mais aberta para fins não religiosos.

O aparecimento e a difusão do Cristianismo marcaram uma nova era na história da humanidade. No início, perseguidos pelos judeus e, depois, pelos romanos – mais por questões políticas e de segurança do que por questões religiosas – os primeiros cristãos reuniam-se secretamente nas catacumbas<sup>26</sup> onde celebravam seus cultos. Surgiram, então, as primeiras pinturas cristãs primitivas cujo objetivo maior era simbolizar suas práticas religiosas. (Figura 5)

Nos séculos I e II d.C., cenas representando a vida de Jesus decoravam as antigas paredes cristãs. A igreja primitiva adotou práticas iconográficas romanas, usando símbolos para representações, como os evangelistas João, Marcos e Lucas como águia, leão e touro, respectivamente, ou a pomba para o espírito santo e o cordeiro para Cristo (FISCHER, 2006, p. 87).

Foto Google

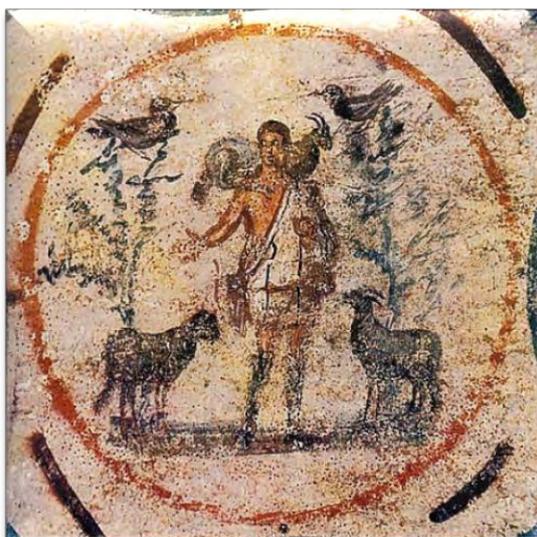


Figura 5 – Jesus pastor de almas

<sup>25</sup> Haskalá – é o nome do movimento surgido no século XVIII d.C. que revisou as ações do Judaísmo no continente europeu. Baseado no Iluminismo, incentivava a integração dos judeus com a sociedade de cada país, valorizava a educação secular, o estudo da história judaica e propunha o uso do hebraico antigo.

<sup>26</sup> As catacumbas serviam de cemitérios subterrâneos para os primeiros cristãos e existiram em várias cidades do império. As mais conhecidas são as de Roma – cerca de 40 –, entre as quais a de São Calixto e a Catacumba de Priscila. Por sua localização de difícil acesso, serviram para abrigar os cultos proibidos dos primeiros cristãos.

No período inicial do Cristianismo, algumas tradições orais sobre a vida e os ensinamentos de Jesus e de seus discípulos foram escritos e posteriormente difundidos pela leitura. Porém, a grande totalidade dessas tradições permaneceu oral e foi transmitida pelos padres primitivos que tinham, em sua maioria, grande poder retórico. A igreja, portanto, desenvolveu-se sustentada na tradição oral e apoiada nas imagens pictóricas.

Com o Édito de Milão, aproximadamente em 313 d.C., foi reconhecida aos cidadãos do império romano a liberdade de religião, fato este estendido aos cristãos. Todavia, foi no Concílio de Nicéia<sup>27</sup>, convocado por Constantino, por volta de 324 d.C., que o Cristianismo tornou-se a religião oficial do império. Esta oficialização trouxe de imediato um problema: havia necessidade de grandes espaços para as reuniões de culto. Para tanto, antigas basílicas romanas<sup>28</sup> foram transformadas em igrejas cristãs.

A questão de como decorar essas basílicas foi muito difícil e séria, porque o problema geral da imagem e de seu uso na religião ressurgiu e suscitou violentas disputas. Num ponto, quase todos os primeiros cristãos estavam de acordo: não devia haver estátuas na casa do Senhor. As estátuas pareciam-se demais com as imagens esculpidas de ídolos pagãos que a bíblia condenava. Colocar uma figura de Deus, ou de um de seus santos, no altar parecia estar inteiramente fora de questão. Pois como iriam os míseros recém-convertidos à nova fé aprender a distinguir entre suas antigas crenças e a nova mensagem, se vissem tais estátuas nas igrejas? (GOMBRICH, 1999, p. 135).

Com o intuito de instruir os fieis, optou-se pelo uso do mosaico com imagens do antigo e novo testamento, mostrando-lhes cenas das escrituras. Também os mausoléus e os sarcófagos dos cristãos ricos passaram a ser decorados com relevos em mosaico de imagens bíblicas.

#### 6.2.3.1 Tipos de imagens usadas na Idade Antiga

Os tipos de imagens usados na Antiguidade variavam conforme as diferentes culturas, incluindo pinturas, esculturas, baixos e altos-relevos, cerâmicas, arquitetura, joias, mosaicos etc. Da mesma forma, os materiais utilizados na sua confecção também diferenciavam-se de uma cultura para outra, incluindo ferro, bronze, ouro, mármore,

<sup>27</sup> Constantino tinha necessidade de unificar os diferentes pontos de vista da religião cristã para manter a unidade e a integridade do império. Em vista disso convocou o Concílio de Nicéia para definir a doutrina cristã e estabelecer, entre outras orientações, a divindade de Cristo. As orientações e doutrinas aprovadas não tiveram aceitação total, mas os bispos que se opuseram a elas foram exilados e perseguidos.

<sup>28</sup> As basílicas romanas eram grandes prédios cobertos onde se realizavam atividades cívicas, reuniões, feiras comerciais etc. Foram transformadas em igrejas pelos cristãos devido ao seu grande espaço físico.

papiro, terracota, madeira, argila, osso, chifre etc. Alguns desses tipos sobressaíram-se mais numa determinada cultura que em outras. Baumgart (2007, p. 32) relata que, na Mesopotâmia, “grandes relevos de calcário ornamentavam o palácio de Assurnasirpal II (884-858 a.C.) em Nimrud, dedicados às campanhas e caçadas do soberano”. Todavia, para Gombrich (1999),

Talvez a idéia subjacente nesses monumentos não fosse apenas conservar viva a memória dos triunfos. Nos primeiros tempos, pelo menos, as antigas crenças no poder da imagem poderiam ter influenciado aqueles que as encomendaram. Talvez pensassem que, enquanto ali permanecesse a imagem do rei com o pé sobre o pescoço do inimigo prostrado, a tribo não teria forças para se rebelar de novo. Em tempos mais recentes, tais monumentos convertem-se em completas crônicas ilustradas das campanhas do rei.

No Egito, as principais formas de demonstração imagética foram as esculturas, os baixos-relevos, os obeliscos/colunas e as pinturas (Figuras 6 e 7).

Foto Google



Figura 6 – Paleta do Rei Narmer, 3000 a.C.

Foto Google

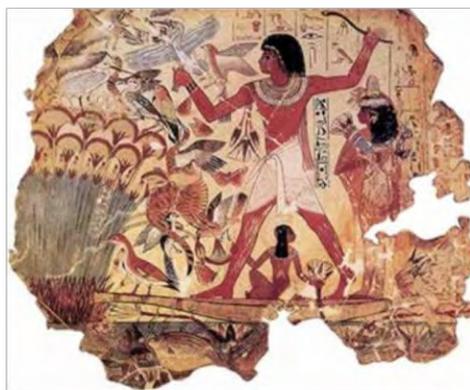


Figura 7 – Cena de caça de aves selvagens (Tumba de Nebamun), 1450 a.C.

Os fenícios faziam sofisticados sarcófagos de mármore, estátuas e estatuetas de figuras mitológicas e divinas, baixos-relevos, vasos e pequenos objetos de luxo (em ouro, prata, bronze e madeira). Ficaram famosos, porém, por suas *estelas*<sup>29</sup> com baixos-relevos (Figura 8) e seus escaravelhos sagrados de jaspe verde<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Estelas são monumentos feitos normalmente em um único bloco de pedra, contendo representações pictóricas e inscrições.

<sup>30</sup> Escaravelho é um tipo de besouro proveniente da região do Mediterrâneo. Estavam associados a determinados deuses nas mitologias egípcia e fenícia.

Foto Google



Figura 8 – Estela fenícia

Na Índia, as imagens apresentavam-se em esculturas, baixos-relevos, pinturas (Figura 9) joias, cerâmicas, metais e tecidos. A iconografia indiana influenciou, por muito tempo, diversas regiões, entre as quais Nepal, China, Coreia e Japão.

Foto Google



Figura 9 – Pintura indiana

Na China, havia uma forte profusão de imagens que incluíam esculturas (Figura 10) pinturas em vasos e – consideradas por muitos como as mais significativas – as gravuras (Figura 11).

Foto Google



Figura 10 – Exército de Terracota, 209-210 a.C.

Foto Google

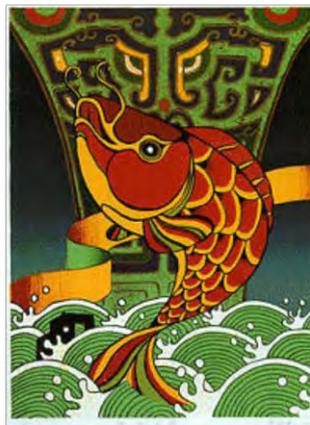


Figura 11 – Gravura de Ano Novo

Nas civilizações pré-colombianas, as imagens eram basicamente representadas pelas esculturas, pinturas, cerâmicas, artesanato têxtil, plumaria, cestaria, ourivesaria, decorações em templos e prédios, estelas comemorativas (Figuras 12 e 13), afrescos, pórticos etc.

Foto Google



Figura 12 – Estela Maia

Foto Google



Figura 13 – Garrafa de Cuzco

Dois grandes civilizações mediterrâneas precederam e influenciaram em vários aspectos a cultura grega: a civilização minóica – na ilha de Creta – e a civilização micênica – em Micenas, na região grega do Peloponeso.

A imagética minóica tinha uma forte manifestação na pintura de grandes murais em palácios (Figura 14). Micenas sofreu certa influência cultural dos minóicos de Creta e dos Egípcios. Destes, especificamente, assimilou as tradições de ornar as câmaras funerárias com objetos que auxiliassem os mortos no caminho para a outra “vida”

(Figura 15). Tal como em Creta – com a cultura minóica – a cultura micênica realizava grandes afrescos em palácios e casas.



Figura 14 – Três damas de azul

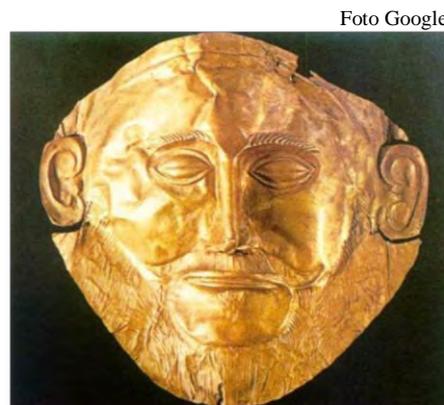


Figura 15 – Máscara de Agamenon

Na Grécia, as estátuas (Figura 16) em madeira, mármore ou bronze, de um antropomorfismo insuperável, representavam deuses, guerreiros, reis, ídolos e heróis, inserindo-os em acontecimentos religiosos e cenas mitológicas e do cotidiano. Muitas pessoas, nobres ou não, com condições financeiras adequadas, encomendavam estátuas com algum tipo de significado. Nessa época, por exemplo, os

Jogos olímpicos tinham características diferentes das nossas competições. Estavam ligados a crenças religiosas e aos ritos do povo. Os vencedores eram olhados com reverência, como homens a quem os deuses tinham favorecido com o dom da invencibilidade. Para perpetuar esses sinais de graça divina, os vencedores encomendavam suas estátuas aos mais famosos artistas de seu tempo (GOMBRICH, 1999, p. 89).

Muitos prédios públicos, templos e palácios tinham frisos superiores e/ou inferiores ornados com notáveis esculturas em alto-relevo que registravam acontecimentos do cotidiano, batalhas, solenidades, cenas mitológicas e religiosas etc. (Figura 17). As cenas representadas pela escultura estavam presentes também na pintura grega, sobretudo em peças de cerâmica – vasos e pratos. Os vasos, de formatos os mais diversos, eram usados com duas finalidades: para rituais religiosos e para armazenamento de vinho, azeite e grãos (Figura 18).

Foto Google



Figura 16 – Athena Parthenos, cópia romana do original grego de Fídias

Foto Google



Figura 17 – Templo de Zeus, em Pérgamo

Foto Google



Figura 18 – Cerâmica grega

Entre os romanos, as esculturas eram bastante apreciadas. As esculturas religiosas incluíam relevos em altares nos templos e em sarcófagos nos quais narravam passagens da vida dos mortos. Esses “túmulos possuíam uma importância e sua decoração com imagens correspondia à da moradia na vida cotidiana, que deveria ser preservada para a morte”. (BAUMGART, 2007, p. 72). Muitas cenas de batalhas, de triunfos militares, do cotidiano etc. eram transformadas em relevos nos frisos de templos e construções públicas, e em colossais Arcos de Triunfo e Colunas Triunfais (Figura 19) que homenageavam generais e imperadores narrando seus grandes feitos. As estátuas equestres eram uma constante, embora tenha restado apenas a do imperador Marco Aurélio, hoje no Museu do Capitólio, em Roma (Figura 20).

Foto Google



Figura 19 – Coluna de Trajano, Roma

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 20 – Estátua equestre de Marco Aurélio

#### 6.2.4 IDADE MÉDIA

Após a queda do império romano e a ocupação pelos chamados povos *bárbaros*<sup>31</sup>, iniciou-se na Europa Ocidental o período definido pela História como sendo a Idade Média (de 476 d.C. a 1453 d.C.).

Os primeiros momentos dessa nova era foram confusos e passaram a ser conhecidos como a “Idade das Trevas”.

Deu-se-lhe essa designação para significar, em parte, que as pessoas que viveram durante esses séculos de migrações, guerras e sublevações estavam mergulhadas na escuridão e tinham escassos conhecimentos para guiá-las: mas também para assinalar que pouco sabemos a respeito desses séculos confusos e desconcertantes que se seguiram ao declínio do mundo antigo e precederam o surgimento dos países europeus na configuração em que mais ou menos os conhecemos hoje. (GOMBRICH, 1999, p. 157)

A instabilidade causada pelas guerras e pelas constantes invasões de povos do norte deixou a vida cultural e intelectual sensivelmente fragilizada. A cultura tornou-se privilégio de uns poucos nobres e do clero, que dela se servia para seus propósitos de propagação da fé católica. A população em geral estava mais preocupada com suas necessidades básicas do dia-a-dia, não lhe restando tempo para assuntos intelectuais, culturais ou científicos. Assim, a Igreja Católica foi a única instituição que manteve as

<sup>31</sup> A expressão *bárbaros* foi utilizada pelos gregos para indicar os estrangeiros. Os romanos a usavam para designar os outros povos que não pertenciam ao império nem tinham seus costumes e suas tradições.

tradições culturais e intelectuais, notadamente nos mosteiros onde os clássicos latinos e gregos, além de textos religiosos, eram lidos e copiados. Esta mesma Igreja cuidava de propagar oralmente à população os ensinamentos constantes dos documentos religiosos escritos.

Embora muitos clérigos fossem, desde a Igreja primitiva, contra o uso de imagens na religião – principalmente as esculturas –, a Igreja apoiava-se nas figuras pictóricas como instrumentos auxiliares à leitura oral, e grande parte dos textos religiosos possuía iluminuras em pergaminho com cenas religiosas de rara beleza (Figura 21). Também as paredes das igrejas eram ornadas com pinturas. Segundo Gombrich (1999, p. 135),

alguns as consideravam úteis porque ajudavam a congregação a recordar os ensinamentos que haviam recebido e mantinham viva a memória desses episódios sagrados.

O papa Gregório Magno, que viveu no final do século VI, seguiu essa orientação. Lembrou àqueles que eram contra qualquer pintura que muitos membros da Igreja não sabiam ler nem escrever, e que, para ensiná-los, essas imagens eram tão úteis quanto os desenhos de um livro ilustrado para crianças. Disse ele: ‘A pintura pode fazer pelos analfabetos o que a escrita faz pelos que sabem ler’.

Foto Google



Figura 21 – Gênese de Viena – pergaminho com iluminura do século VI

O uso de imagens religiosas, entretanto, era questionado pelas igrejas cristãs de língua grega, no império romano oriental, cuja capital era Bizâncio. Em 726, por influência dos iconoclastas<sup>32</sup> judeus e islâmicos, o imperador Leão III proibiu o uso de imagens em todo o império, permitindo apenas a decoração geométrica, semelhante à usada pelos seguidores de Maomé. Tal fato, conhecido como a *Querela Iconoclasta* –

<sup>32</sup> Iconoclastas são pessoas que se opõem ao culto de imagens e outros ícones, seja por motivos culturais, políticos ou religiosos.

que durou até 825 –, causou graves conflitos entre as autoridades políticas por um lado, e os monges, clérigos e fieis por outro, resultando num rompimento com a Igreja de Roma, que aprovava o uso de imagens. Em 787, para combater a iconoclastia, considerada uma heresia, a Igreja decretou no sétimo Concílio Ecumênico, realizado em Nicéia, que

A realização de pinturas não é uma invenção do pintor, mas uma proclamação reconhecida das leis e tradições da Igreja como um todo. Os padres antigos são responsáveis por sua execução nas paredes das igrejas: é o pensamento e a tradição deles que vemos, mas não os do pintor. Ao pintor, a arte pertence, mas a ordem das pinturas pertence aos padres da Igreja'. (FISCHER, 2006, p. 137)

“Competindo” com o Cristianismo, surge no Oriente Médio – precisamente na região onde hoje se situa a Arábia Saudita – outra grande religião: o Islamismo, fundada por Maomé em 622 d.C.

Diferentemente do Cristianismo, o Islamismo proibia com rigor o uso de imagens para quaisquer representações de cunho religioso. Baseava-se numa arraigada tradição oral para transmitir seus ensinamentos, e “somente após a Hégira (fuga de Maomé de Meca para Medina, em 622 d.C.) os discípulos do profeta começaram a empregar a escrita árabe local para preservar fragmentos desse ensinamento oral” (FISCHER, 2006 p.139). Porém, “mesmo tendo importância reduzida devido à aversão a imagens, condicionada pela religião, representações figurativas não estavam excluídas” (BAUMGART, 2007, p. 117). Para outros fins, como ilustração em documentos, romances, cerâmicas, relevos em marfim, objetos diversos, tapeçaria, tecelagem etc. era permitido o uso de imagens, principalmente aquelas que tinham uma visão menos realística do mundo. Pinturas em forma de afrescos e mosaicos eram utilizadas para decorar palácios, edifícios públicos e residências abastadas e representavam normalmente cenas de caça e do cotidiano.

Para contornar a proibição de imagens religiosas, as mesquitas e os documentos religiosos, incluindo o Alcorão – livro sagrado dos muçulmanos –, eram adornados com imagens na forma de *arabescos*<sup>33</sup> (Figura 22) que traziam representações normalmente abstratas. Alguns raros arabescos retratavam flores, frutas e plantas entrelaçadas. Além deles, paredes de vários edifícios, objetos e utensílios de uso pessoal (Figura 23), vasos em cerâmica, tecelagem e tapetes eram também adornados com esse tipo de desenho.

---

<sup>33</sup> O termo arabesco significa “ornato em origem árabe, no qual se entrelaçam linhas, ramagens, grinaldas, flores, frutos, etc.” (Dicionário Aurélio)

Foto Google

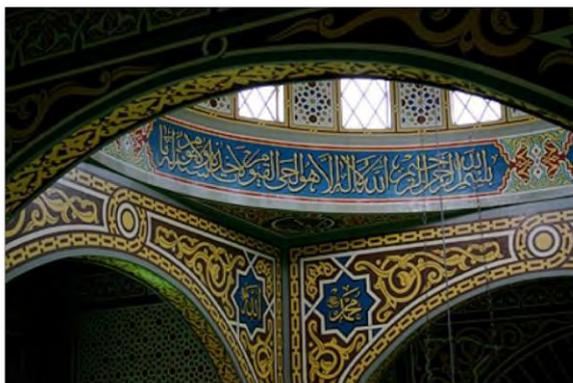


Figura 22 – Mesquita árabe

Foto Google



Figura 23 – Caixa árabe

### 6.2.5 IDADE MODERNA

Fatos marcantes acontecidos na Europa em fins do século XV e começo do século XVI representaram mudanças significativas na ciência, cultura, educação e artes. Entre eles, a invenção da imprensa, o Renascimento Italiano e a reforma protestante.

A invenção da imprensa com tipos móveis de metal, feita por Gutenberg, em Mainz, na Alemanha, por volta de 1450, alavancou o desenvolvimento e a popularização da educação, das ciências, da escrita, da leitura e, por extensão, da imagem como suporte aos textos.

Um dos maiores acontecimentos da história da humanidade, relacionado à cultura, à educação e às artes, foi o Renascimento Italiano, movimento nascido em Florença em meados do século XIV e que teve seu apogeu no século XV, quando se espalhou por toda a Europa, prolongando-se até meados do século XVI.

Apesar de significar o renascer de uma série de atividades, o Renascimento estava mais associado à arte, principalmente às imagens (escultura, relevos, pintura, joalheria etc.). Além dessas, música e arquitetura tiveram também um papel importante no Renascimento.

A descoberta da perspectiva científica<sup>34</sup> e os estudos de anatomia que permitiram a representação perfeita do corpo humano (GOMBRICH, 1999, p. 341) tiveram um papel fundamental nas representações imagéticas, levando-as à categoria de verdadeiras obras-primas da arte humana.

<sup>34</sup> A descoberta da perspectiva científica, atribuída ao arquiteto florentino Filippo Brunelleschi, permitiu dar às imagens pictóricas a sensação de profundidade e tridimensionalidade.

Pintores e mecenas estavam fascinados pela idéia de que a arte pudesse ser usada não só para contar a história sagrada de uma forma comovente, mas também para refletir um fragmento do mundo real. (GOMBRICH, 1999, p. 248)

É importante ressaltar que, apesar da invenção da imprensa e do aumento do número de livros disponíveis, parte da população continuava iletrada, necessitando das imagens para ter acesso à informação.

Além das pinturas religiosas (Figura 24) e profanas (Figura 25), as imagens pictóricas foram amplamente utilizadas nas xilogravuras de cenas religiosas para ilustrar os livros que começaram a ser produzidos após a invenção da imprensa móvel. Produziram-se, nesse período, muitos desenhos, provenientes de estudos “técnicos e científicos” realizados por estudiosos, destacando-se os de Michelangelo e os de Leonardo da Vinci sobre a anatomia humana (Figura 26).

Foto Google



Figura 24 – A Última Ceia, de Leonardo da Vinci

Foto Google



Figura 25 – Alegoria à Primavera, de Sandro Botticelli

Foto Google

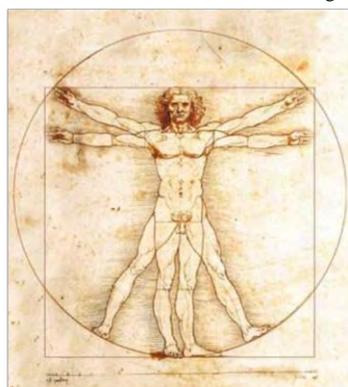


Figura 26 – Homem Vitruviano, de Leonardo da Vinci

Os relevos em mármore e metais, adotando técnicas da perspectiva científica, tiveram destaque principalmente nas imagens religiosas que ornavam os altares, pias batismais, portas das igrejas etc. (Figura 27). As grandes esculturas, em madeira, bronze e, principalmente, mármore, foram, com as pinturas, o grande expoente das imagens renascentistas (Figura 28).

Foto Google



Figura 27 – Portas do Paraíso, Batistério da Duomo de Florença – Lorenzo Ghiberti

Foto Google



Figura 28 – Davi, de Michelangelo

Todavia, apesar da grandiosidade artística e cultural que trouxe a toda Europa, o Renascimento foi abalado em alguns países pela Reforma Protestante deflagrada no início do século XVI por Martinho Lutero e que trouxe consigo o questionamento sobre o valor moral e religioso das imagens. De acordo com Gombrich (1999, p. 374),

No norte da Europa questionou-se, durante a Reforma, se a pintura podia e devia existir. Muitos protestantes objetavam à existência de quadros ou estátuas de santos em igrejas, considerando isso um sinal de idolatria papista. Os mais rigorosos condenavam inclusive decorações nas casas.

Assim sendo, a proibição do culto às imagens estava entre as várias medidas adotadas pelos reformistas protestantes alterando de forma significativa a criação de imagens nos países que adotaram a nova religião. Para Gombrich (1999, p. 413), “os pintores tinham que se concentrar em certos ramos da arte para os quais não houvesse objeções de fundo religioso. A pintura de retratos foi o campo mais explorado”, enquanto nos países católicos permaneciam os temas até então vigentes.

O surgimento do Barroco, em meados do século XVI ao início do século XVII, marcou ainda mais a divisão “temática” das imagens entre os países católicos e protestantes. Os pintores e escultores protestantes especializaram-se em paisagens,

cenas de natureza, naturezas mortas, cenas do cotidiano, festas, estátuas equestres etc., tornando-se “especialistas tão notáveis na fiel e minuciosa retratação de barcos e apetrechos náuticos (Figura 29), que ainda hoje seus quadros são considerados valiosos documentos históricos do período da expansão naval na Inglaterra e Holanda” (Gombrich, 1999, p. 418). Por outro lado, nos países católicos – apesar de os temas “profanos” continuarem a ser usados em grande escala – a Igreja Católica incentivava, cada vez mais, o uso da imagem para finalidades religiosas utilizando-se de artistas diversos – pintores, escultores, arquitetos etc. – para decorar suntuosamente suas igrejas e catedrais (Figura 30). O objetivo era continuar atraindo as pessoas, através da imagem, para a doutrina estabelecida. Esculturas e pinturas magníficas eram feitas para decorar os altares, paredes e tetos das igrejas. O movimento chamado Contra-Reforma, cujo objetivo principal consistia em “salvar” os países ainda não afetados pela Reforma Protestante, entendia que as imagens continuavam sendo fundamentais para a imaginação das pessoas, principalmente as iletradas e ignorantes. Todavia

Não foi só a igreja católica que descobriu o poder da arte para impressionar e dominar pela emoção. Os reis e príncipes da Europa seiscentista estavam igualmente ansiosos por exibir seu poderio e assim aumentar a sua ascendência sobre a mente de seus súditos (GOMBRICH, 1999, p. 447).

Foto Google



Figura 29 – Vaso de Guerra Holandês, de Simon de Vlieger

Foto Google



Figura 30 – Igreja Barroca em Convento de São Gonçalo do Amarante

## 6.2.6 IDADE CONTEMPORÂNEA

A revolução industrial, iniciada na Inglaterra em meados do século XVIII, expandiu-se para outros países no início do século XIX trazendo consigo grandes

modificações, não só tecnológicas, mas também de caráter comportamental e social. Nesse momento, a jornada de trabalho foi diminuída permitindo aos trabalhadores dedicarem mais tempo ao lazer, incluindo a leitura.

A vida social era cada vez mais determinada por uma classe média em expansão formada, sobretudo, pelos habitantes letrados das cidades, com massas de iletrados que abandonavam as terras colocando em risco a estabilidade social.

Nesse momento, ler tornou-se muito mais fácil. Não só os livros estavam mais baratos e abundantes que em qualquer outro período, mas também houve progressos extraordinários no sistema de iluminação (FISCHER, 2006, p. 249).

As revistas, que já existiam desde meados do século XVII, passaram a ser lidas por um público maior e começaram a contar com um abundante número de ilustrações (Figura 31).

Foto Google



Figura 31 – Revista The Penny Magazin

Ainda de acordo com Fischer (2006, p. 261)

a produção de periódicos ilustrados baratos (as primeiras revistas) tornou-se possível graças ao uso da gravação em madeira, técnica que permitiu aos impressores inserir texto e ilustração na mesma página.

Na Inglaterra, a ilustrada Penny Magazine foi lançada em 1830, copiada três anos depois pela Pfennig Magazin, na Alemanha, a qual chegou a atingir tiragem de centenas de milhares de exemplares.

As “ilustradas” cativaram públicos leitores em toda parte. Era raro encontrar uma família de classe média que não tivesse pelo menos uma cópia da The Illustrated London News (em circulação a partir de 1842), na Inglaterra, a L’Illustration (1843), na França, ou a Illustriete Zeitung (1843), na Alemanha.

Chartier e Cavallo (1998, p. 170) comentam sobre o uso de imagens em revistas que:

[...] receitas e conselhos sobre etiquetas eram incluídos nas revistas femininas com notícias de moda. Revistas traziam gravuras e descrição de roupas femininas e masculinas.

[...] la Mode Illustrèe tinha tiragem de 58.000 exemplares com páginas de moda suntuosamente ilustradas.

[...] no correr do segundo império floresceram na França as revistas semanais ilustradas. Uma figura podia ocupar até duas páginas.

[...] outras revistas não desprezavam o potencial de atração de grandes ilustrações melodramáticas.

As imagens passaram a ter um peso significativo também como ilustrações de romances, sendo parte integrante das narrativas e das histórias contadas. Também nas cartilhas usadas para a educação infantil desempenharam um papel fundamental de apoio ao aprendizado.

A técnica pedagógica das cartilhas ilustradas era normalmente linear. Em outras palavras a criança começava com a letra A e, seguindo a ordem alfabética, passava por uma série de exemplos até a letra Z. As belas ilustrações podiam ser usadas para recapitular cada lição e testar o aluno sobre o que tinha aprendido. As imagens, em outras palavras, tinham papel importante no processo de memorização. Por vezes a imagem acompanhava um texto, mas permanecia separada dele. Em outras ocasiões, foram adotadas técnicas visuais mais inventivas: texto sobreposto à ilustração ou, as palavras eram transformadas em imagens. (CHARTIER; CAVALLO, 1998, p.183)

Nesse período, as imagens religiosas iniciaram seu declínio dando lugar quase que exclusivamente às imagens “profanas” – cenas do dia-a-dia, acontecimentos, eróticas, produtos, natureza, paisagens, mitologias, coisas sobrenaturais, cenas de batalhas etc. A pintura se renovou com o aparecimento do Impressionismo (Figura 32) e com o surgimento da imagem fotográfica<sup>35</sup>.

A fotografia nos primeiros tempos foi usada principalmente para retratos. As exposições eram muito demoradas e as pessoas que se sentavam para serem fotografadas deviam ter certos apoios a fim de permanecerem quietas por tanto tempo. O surgimento da máquina portátil e do instantâneo ocorreu durante os mesmos anos que presenciaram a ascensão da pintura impressionista. A máquina fotográfica ajudou a descobrir o encanto das cenas fortuitas e do ângulo inesperado. Além disso, o desenvolvimento da fotografia iria impelir ainda mais os artistas em seu caminho de exploração e experimentos. **Não havia necessidade de a pintura executar a tarefa que um dispositivo mecânico podia realizar melhor e mais barato.**

[...] A fotografia estava prestes a assumir funções até então exercidas pelos pintores. Isso foi um golpe na posição dos artistas, tão sério quanto a abolição das imagens pelo protestantismo (GOMBRICH, 1999, p. 524). (grifo nosso)

---

<sup>35</sup> A imagem fotográfica será tratada à parte, em tópico específico.

Foto Google



Figura 32 – Tanque das ninfeas, Monet

Nas últimas décadas do século XIX ganharam destaque também as imagens ilustrativas de cartazes (Figuras 33 e 34) que funcionaram como peças de publicidade, divulgando grandes eventos e acontecimentos de caráter social, político, cultural, artístico etc. Grandes artistas destacaram-se nessa arte, entre os quais Jules Chéret, Alphonse Mucha, J. H. Bufford, Louis Prang e Toulouse-Lautrec.

Foto Google



Figura 33 – Toulouse-Lautrec

Foto Google



Figura 34 – Alphonse Mucha

A imagem no século XX ganhou destaque como elemento informativo e de doutrinação ideológica, principalmente pelo seu uso em revistas, jornais, cartazes, peças publicitárias, televisão, computadores e, até, telefonia celular. A pintura e a escultura, antes usadas também como forma de transmissão de conhecimento, adquiriram um caráter mais artístico, embora, em muitos casos, ainda tenham sido utilizadas como expressão de cultura e registro de acontecimentos. As revistas e os jornais mudaram, após a Segunda Grande Guerra, a estrutura de apresentação de suas notícias. A informação textual dos acontecimentos, que antes chegava a determinados requintes de

detalhamento, passou a ser mais genérica com o uso da imagem – especialmente a fotográfica – para enriquecer e explicar certos detalhes.

As tecnologias surgidas nas três últimas décadas do século XX possibilitaram a comunicação “instantânea” de informações que uniram num só “elemento de mídia” – computador, celular, *pager*, televisão digital etc. – textos, sons e imagens (Figura 35).



Figura 35 – Mídias modernas

O século XX foi marcado pelo desenvolvimento de tecnologias e idéias que levaram à maior compreensão da imagem e de sua importância não só como meio de comunicação, mas como auxiliar significativo para as tarefas de pesquisa e ensino.

A imagem deixou de ser apenas arte e transformou-se em informação e conhecimento. Expandiu-se por meio de jornais, revistas científicas e de entretenimento, televisão e fotografia.

As novas tecnologias computacionais desenvolveram maiores possibilidades de produção e uso de imagens, permitindo uma hipermídiação com outros modos de comunicação. (RODRIGUES, 2007, p. 69)

No século XXI, “o universalismo da linguagem visual aparece como uma possibilidade de se alcançar um maior número de pessoas, rompendo-se as fronteiras do nacionalismo: fotos, filmes e programas de TV unem audiências do mundo todo sob as mesmas mensagens” (COSTA, 2005, p. 36). A comunicação extensiva (MIRANDA; SIMEÃO, 2003), através da computação, que faz uso do hipertexto, acelerou a hipermídiação principiada em fins do século XX e aumentou maciçamente o uso de imagens.

Os próximos anos prometem novas tecnologias, e a imagem terá, com certeza, um papel cada vez mais significativo na transmissão do conhecimento. O imagético

perpassou toda a história da humanidade, das cavernas imensas da pré-história às pequenas “cavernas” cibernéticas de nossas mídias modernas.

### 6.3 A TEMATIZAÇÃO DA IMAGEM NA HISTÓRIA

Ao criar suas imagens, o homem primitivo, de forma inadvertida, elaborou os primeiros discursos da tematização imagética, amplamente utilizados posteriormente em todo o decorrer da história, até os dias atuais. Ainda que os objetivos de criação das imagens “primitivas”<sup>36</sup> fossem apenas registrar fatos, acontecimentos e eventos da natureza com o intuito de entendê-los; ou ainda registrar para dar conhecimento aos descendentes; ou, em última instância, criar mecanismos de dominação de uns homens sobre os outros, as imagens traziam consigo não só seu aspecto denotativo, mas também aspectos conotativos concretos e/ou abstratos (Figura 36), muitos dos quais eram, de certa maneira, tematizados conforme a orientação que deveria ser dada por algum costume tribal.

Foto Google

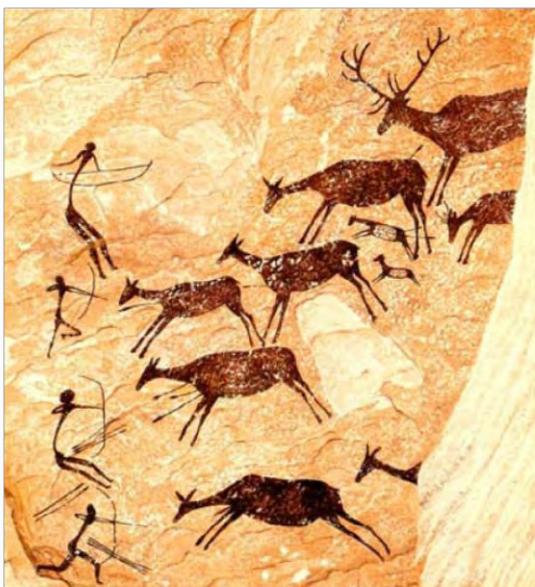


Figura 36 – Pintura rupestre com cena de caça

Com relação à imagem ao lado:

**Aspectos denotativos:** homens armados, flechas, animais.

**Aspectos conotativos concretos:** caça, busca de alimentos

**Aspectos conotativos abstratos:** sorte, proteção, fartura, vida, alimento, progresso, sobrevivência, perigo, medo, morte, violência etc.

As flechas atiradas, por exemplo, sobre as pinturas de caça encontradas em muitas cavernas dão a entender que essas pinturas significavam uma caçada em todas as

<sup>36</sup> Muitas das chamadas imagens “primitivas” tinham qualidades técnicas e estéticas comparadas a imagens de séculos recentes, principalmente algumas pinturas rupestres que se assemelham a imagens impressionistas.

suas nuances (técnicas, instrumentos de caça, perigos, espírito coletivo, luta etc.) e que as flechas atiradas sobre elas influenciariam positivamente no resultado das caçadas protegendo os caçadores. O uso das flechas produzia, portanto, discursos tematizados ligados à SORTE, PROTEÇÃO, FARTURA, VIDA, ALIMENTO, PROGRESSO, SOBREVIVÊNCIA etc. Ao produzirem tais discursos delimitavam e direcionavam a polissemia da imagem, deixando de fora outros discursos possíveis ligados a PERIGO, MEDO, MORTE, VIOLÊNCIA etc.

Via de regra, as imagens primitivas tinham como discurso temas ligados ao cotidiano da sobrevivência, tais como: proteção contra eventos da natureza, caça, fertilidade etc. e foram, desde cedo, manipuladas pelos “sacerdotes” ou “magos”. Referindo-se a isso, Baumgart (2007, p. 6) comenta:

Visto que, certamente, nem todo homem pré-histórico possuía esta capacidade de representação, os assim dotados poderiam ter desempenhado um papel importante, por exemplo, o de um mago ou invocador. Existem alguns indícios de que possuíam algo como uma oficina onde produziam as tintas a partir de carvão e ocre e as armazenavam em forma de bastonetes de giz, e até mesmo gozavam de certa reputação e eram solicitados em outras cavernas que não as de seu grupo.

Na sua evolução, a humanidade trouxe consigo essa dominação primitiva de uns homens sobre os outros, e a imagem exerceu importante papel nesse domínio devido aos discursos tematizados nos quais era criada e/ou utilizada. Em todas as épocas, aqueles que governavam<sup>37</sup> – e que governam – sempre a utilizaram, nas suas mais diversas formas (pintura, escultura, desenho, fotografia, cinema, TV etc.), para direcionar as pessoas, forçando-as, de certa forma, a aceitarem suas idéias, sentimentos e ideologias. Cada imagem produzida ou utilizada por esses governantes com o intuito de dominação traz consigo um discurso tematizado que, de certa maneira, determina e direciona a sua característica polissêmica.

Grande parte dos objetos construídos e/ou manipulados pelo homem constituíram-se – e ainda constituem-se – em imagens com algum significado. Determinados tipos de pedras; espécies de animais e plantas; objetos diversos ligados ao cotidiano e, até, o próprio homem, ganharam, no decorrer da história, significados místicos, passando a representar fenômenos religiosos e transmitindo informações e conhecimentos de uma geração a outra. Também os acontecimentos naturais (arco-íris, pôr-do-sol, trovões, relâmpagos, eclipses, enchentes, tremores de terra etc.), por não

---

<sup>37</sup> Reis, igrejas, governos, intelectuais, professores, mídias de comunicação e de publicidade etc.

terem à época explicações, ganharam significados diversos. Era a “conversa” dos deuses com os homens.

A forma como os “sacerdotes”, “magos” e governantes tematizavam todos esses tipos de imagens e acontecimentos determinava a interpretação que a eles era dada pelos “homens comuns” das tribos, aldeias e, posteriormente, cidades. Ao determinarem significados, criavam discursos que delimitavam e direcionavam os temas que queriam que as imagens representassem, eliminando os demais temas que não eram objeto de seus interesses. Uma pedra, por exemplo, podia transformar-se, entre outras coisas, num objeto representativo de êxito nas colheitas, ou de fertilidade feminina, se assim fosse tematizada pelo “sacerdote”.

As imagens, durante um grande período da história, por significarem aspectos místicos, culturais e informativos, mais que aspectos estéticos e decorativos, localizavam-se em locais considerados “públicos”, que variavam conforme o seu tipo, facilitando a sua tematização “globalizada”. Na pré-história abrigavam-se em locais de difícil acesso, nas grandes cavernas, onde podiam ser vistas apenas com fins específicos, o que evidenciava seu discurso místico e religioso. Na Antiguidade, os grandes monumentos e esculturas em locais públicos permitiam às populações assimilarem sua temática mística e religiosa, mas também cultural e informativa.

Nas catedrais da Idade Média, por meio de esculturas, alto relevos, grandes vitrais e, principalmente, pinturas exerciam uma função “decorativa” destinada essencialmente a transmitir conhecimentos e discursos com temática determinada pela Igreja. No conjunto das grandes catedrais a imagem localizava-se também na *Bíblia dos Pobres* com discursos tematizados dirigidos aos padres de pouca cultura e, principalmente, aos milhares de fieis analfabetos. A *Bíblia dos Pobres* (Figura 37) basicamente compunha-se de ricas imagens de cenas bíblicas com um ou mais textos explicativos que descreviam cada imagem. Essas *bíblias* ficavam inicialmente disponíveis nas catedrais e igrejas para serem “lidas” pelos clérigos que as interpretavam para os fieis de acordo com os discursos tematizados nas mesmas, de interesse da Igreja. Somente no século XV a *Bíblia dos Pobres* tornou-se mais popular, podendo ser adquirida por famílias de posses. Segundo afirma Fischer (2006, p. 181), os

[...] leitores não tinham o real significado dos desenhos e muitas vezes precisavam de mediação dos padres que, na qualidade de “intérpretes”, reafirmavam a hegemonia da igreja. [...] ao homem comum não se admitia ler a bíblia em latim. Somente as autoridades religiosas podiam lê-las. [...] A igreja, desviando a leitura para a bíblia dos pobres, equivalente à “leitura” dos vitrais,

manteve congregações inteiras confinadas nas fronteiras do analfabetismo e da subserviência por um longo tempo, permitindo que apenas um seletivo grupo tivesse acesso à leitura e à escrita, com aprovação e apoio da igreja.

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 37 – Bíblia dos Pobres – Museu Medieval, Paris

A invenção da imprensa, por volta de 1450, apesar de ter ocasionado a popularização da educação, das ciências, da escola, da leitura e das imagens, trouxe consigo, na maior parte dos países, um rígido e violento controle com censura prévia, principalmente pela Igreja, sobre o que era produzido. Alegava-se que os novos livros *profanos* poderiam pôr em risco a fé e os ensinamentos sagrados.

Todavia, a *leitura silenciosa*<sup>38</sup> já vinha permitindo, bem antes da invenção da imprensa, o uso de textos – especialmente xilográficos – com temática não religiosa e, inclusive, erótica. “Iluminuras de textos franceses e flamengos retratam cenas de luxúria em bordéis com realismo explícito e sedutor” (CHARTIER; CAVALLO, 1998, v. 1, p. 169). Assim, apesar da censura, muitos livros continuaram a ser lidos e muitos outros foram produzidos clandestinamente em várias esferas do conhecimento, indo de encontro aos discursos tematizados de interesse de governantes e da Igreja, que chegou a publicar, por volta de 1559, o *Index Librorum Prohibitorum* (*Índice dos Livros*

<sup>38</sup> Desde a Antiguidade, uma vez que poucas pessoas sabiam ler e escrever, a leitura era feita em voz alta, principalmente em locais públicos, pelos escribas e por uns poucos “letrados”. Embora haja registros que mostram alguma leitura silenciosa na Antiguidade e início da Idade Média, era raro que uma pessoa lêsse em voz baixa ou em silêncio. Nos mosteiros, até a Renascença Carolíngia, os copistas faziam as cópias a partir dos textos que liam em voz alta ou que eram ditados por outros copistas. Com a proliferação de textos, no decorrer dos séculos seguintes, a leitura pode ser feita por um número maior de pessoas que adquiriram o hábito de lerem em silêncio, para si mesmas. A leitura coletiva em voz alta, todavia permaneceu – e ainda permanece – em muitas culturas.

*Proibidos*)<sup>39</sup> no qual listava os livros e autores proibidos de serem lidos. No bojo desses livros inseriam-se as ilustrações e imagens com discursos temáticos considerados profanos e/ou obscenos.

Durante o Renascimento Italiano os tipos de imagens relacionados a esculturas, relevos, joalheria etc. permaneceram praticamente os mesmos. As pinturas, desenhos e ilustrações, todavia, ganharam novas formas de divulgação decorrentes da invenção da imprensa. Ampliaram-se, com isso, de modo considerável, as temáticas até então vigentes, que passaram a incluir, além dos temas religiosos, discursos ligados a assuntos “profanos” e a estudos “técnicos” e “científicos”, como aqueles de Leonardo da Vinci e de Michelângelo.

Os locais de uso também expandiram-se dos locais públicos para locais privados e a imagem, principalmente a pintura, começou a ganhar uma dimensão temática ligada também ao estético e ao decorativo. Muitas obras passaram a ser encomendadas aos grandes mestres para decorar salas em palácios de famílias abastadas. Com o decorrer dos séculos, muitas dessas imagens, que anteriormente serviram apenas para decoração, ganharam sentidos informacionais incorporando discursos temáticos ligados à cultura e à história dos locais onde foram produzidas.

No período da chamada Revolução Industrial a imagem passa por uma profunda alteração na ordem de importância de sua tipologia. As ilustrações ganham um significado especial – destacando-se das demais formas (esculturas, relevos e a própria pintura no seu estilo clássico) – passando a fazer parte integral de livros, revistas, jornais, cartazes etc. A temática dessas ilustrações, em forma de desenhos, começa a obedecer a diferentes discursos que incluíam, em sua maioria, fatos, acontecimentos e ações do cotidiano da época. O uso de “legendas”, para fazer a junção de imagem e texto, tematizava de maneira clara as ilustrações direcionando e delimitando suas possíveis polissemias.

Surge então, ainda no bojo da Revolução Industrial, a fotografia, que modernizou a técnica de ilustrações, revolucionando o conceito de uso da imagem para fins de informação e transmissão de conhecimento, permitindo uma grande ampliação na produção de discursos imagéticos. Inicialmente utilizada, com essas finalidades, pelas revistas, jornais, livros, cartazes, folhetos, *outdoors* etc., a fotografia ganhou grande projeção na atualidade com o advento da Internet, por meio da qual pode atingir

---

<sup>39</sup> O *Índice dos Livros Proibidos* só foi abolido em 1966, pelo Papa Paulo VI.

todos os rincões do mundo quase instantaneamente após ser criada, produzindo inúmeros discursos temáticos, conforme o local, culturas e pessoas que dela tomam conhecimento.

Em todas as etapas da história existiram coisas (seres vivos, objetos e fenômenos) que, ao serem representadas na forma de imagens, passaram a significar situações e/ou conceitos específicos, por meio dos quais foi possível a criação de discursos imagéticos. Esses discursos variavam conforme a maneira pela qual cada coisa era vista por diferentes culturas e pessoas, tomando como a base a cognição e as imagens mentais predominantes nessas culturas. Além disso, as diferentes épocas em que um mesmo discurso era criado poderiam trazer significados completamente distintos, ainda que numa mesma cultura, uma vez que o conhecimento e as ideologias do homem sofriam constantes evoluções. A arte imagética dos povos bárbaros, por exemplo, criada numa determinada época e local, produziu discursos com significados diferentes quando foi incorporada ao Cristianismo, durante a Idade Média, modificando, inclusive, com o tempo, o modo como seus próprios criadores a viam inicialmente. Algumas pinturas religiosas nas catedrais tinham seus discursos temáticos alterados em épocas distintas, conforme as necessidades momentâneas dos governantes e da Igreja, levando-se em conta as condições culturais, políticas e sociais da população em determinado momento. Numa dada época uma imagem poderia ser associada ao diabólico ou ao mal. Em outra poder-se-ia dar a ela uma conotação voltada para a salvação ou o bem.

No geral, entretanto, há, segundo autores citados nesta pesquisa<sup>40</sup>, um conjunto de coisas que ao serem utilizadas nas imagens tematizavam as mesmas – ou quase as mesmas – situações e fenômenos, variando muito pouco entre as diferentes culturas que as usavam e nas distintas épocas. Os discursos criados pela tematização dessas coisas pelos “sacerdotes”, “magos” e governantes destinavam-se a influenciar as pessoas e, na maioria das vezes, a determinar seu comportamento, compatibilizando-o com os interesses dos mandatários e da comunidade como um todo.

Algumas coisas, mais que outras, permitiram a criação de significados para as imagens, levando à determinação de diferentes discursos imagéticos, conforme os interesses dos produtores desses discursos.

---

<sup>40</sup> BAUMGART (2007), BURKE (2004), CHARTIER; CAVALLO (1998), GOMBRICH (1999).

No contexto das representações as imagens que usavam seres vivos incluíam animais terrestres, aquáticos, pássaros e o próprio homem como objetos centrais de suas temáticas. Determinados animais, reais ou mitológicos, possuíam representações e significados específicos ligados a virtudes, vícios, alegria, tristeza, bem, mal, saúde, doença, força, fraqueza, sabedoria, ignorância etc. O uso de imagens com animais procurava criar discursos que levavam os homens a temerem ou a idolatram algumas situações e conceitos. Na Idade Média, por exemplo, as imagens contendo figuras de dragões associavam-se a aspectos maléficos e passavam um discurso do perigo, das forças do inferno. A imagem de São Jorge vencendo, com sua lança, o dragão transmitia a mensagem de vitória do bem contra o mal, da coragem sobre o perigo, ou seja, na concepção religiosa da época, da Igreja sobre os pagãos (Figura 38). Para muitas pessoas, a figura do dragão e de outros animais mitológicos possuía um discurso verdadeiro, pois não conseguiam vislumbrar a existência desses animais apenas no campo do imaginário. Para muitos, esses animais existiam realmente nos discursos tematizados que as imagens lhes mostravam.

Ilustração Google



Figura 38 – São Jorge Guerreiro

No campo dos animais reais, alguns traziam – e ainda trazem nos dias atuais – uma simbologia que permitia a criação de discursos tematizados ligados à dominação, à força bruta, ao poder, à nobreza etc. e, ao mesmo tempo, ao medo, ao perigo, ao pavor. O leão, por exemplo, significou na Antiguidade a força e o poder de determinados reinos, como o de Salomão. Posteriormente, para os cristãos significou o discurso da morte nas arenas. As aves, pelas suas habilidades de voar significavam a possibilidade de se atingir os céus e se chegar aos deuses, embora em muitos discursos tematizassem

o sofrimento, o medo e o pavor, como no caso da águia que, embora significasse sabedoria e esperteza, também era a representação do sofrimento e dor no discurso imagético que remete à história de *Prometeu Acorrentado* (Figuras 39 e 40), obra atribuída a Ésquilo<sup>41</sup>.

Foto Google



Figura 39 – Prometeu Acorrentado, de Rubens e Snyder – Museu de Arte da Filadélfia

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 40 – Prometeu Acorrentado, de Sébastien Adam – Museu do Louvre

As imagens primitivas das cavernas, principalmente aquelas mostrando cenas de caça, tematizavam os animais sob dois prismas distintos: o do agradável e o do desagradável. Poder-se-ia ver o discurso do agradável quando as imagens eram associadas a alimentos, sobrevivência, saúde, alegria e fartura. Do desagradável quando associadas a perigo, medo, escassez e fome. Por isso, como já mencionado, os rituais das flechas atiradas sobre as imagens eram realizados para buscar fluidos positivos para garantir que as caçadas fossem fartas e seguras.

A imagem feminina, por sua vez, sempre teve um papel de destaque na simbologia histórica e esteve associada ao simbolismo e à tematização do sexo e do ciclo da vida, como função de eternidade e de culto da fertilidade.

Muitas imagens produzidas ao longo da história com o objetivo de representar situações místicas e divinas, além daquelas que representavam cenas de batalhas, caçadas, atividades do cotidiano etc., tinham um caráter antropomórfico, ou seja, atribuíam aos deuses, aos elementos da natureza, aos animais e aos objetos em geral

<sup>41</sup> Algumas versões em texto da obra de Ésquilo e algumas pinturas sobre o tema trazem a figura de um abutre em lugar da águia.

características humanas. Grande parte dos deuses nas diferentes civilizações possuía algumas características humanas mescladas com características animais.

Ainda no aspecto da representação imagética utilizando-se de seres vivos, as doenças físicas, principalmente aquelas que causavam deformidades nas pessoas e animais, eram tematizadas como ligações ao malévolo, aos deuses ruins e ao diabo (na Idade Média), o que justificava, em muitos casos, os rituais de sacrifício desses seres em algumas culturas. Acreditava-se que os aleijados eram aqueles seres rejeitados pelos deuses e a quem o reino dos céus era negado.

Além dos seres vivos, muitos objetos e construções representavam, em si mesmos, imagens tematizadas nos diversos períodos da história, principalmente na Antiguidade e boa parte da Idade Média. Na Grécia e na Roma antigas, por exemplo, as colunas clássicas, com seus alto-relevos, simbolizavam a grandeza e a glória dos impérios, tematizando fatos e acontecimentos a isso relacionados. Os arcos dos triunfos tematizavam as grandes conquistas sobre outros povos. No antigo Egito, as pirâmides, além de ostentarem a grandeza dos monarcas que ali eram enterrados, simbolizavam e tematizavam a eternidade e a vida após a morte, princípios básicos da religião egípcia. Ainda no Egito, o livro dos mortos simbolizava a glorificação da vida após a morte e indicava os caminhos a serem seguidos pelo homem na nova vida. Tematizavam, portanto, um futuro promissor, advindo após a passagem do homem para uma nova dimensão.

Praticamente todos os povos antigos dispunham de objetos e construções tematizadas com situações místicas e religiosas. Inúmeros objetos podiam representar as coisas do mundo e tematizar, entre outras coisas, alegria e tristeza, vitória e derrota, guerra e paz, amor e ódio, trabalho e ócio, fartura e fome etc. O círculo, o disco, a roseta podiam, por exemplo, tematizar o sol, o universo ou as estrelas em vários sentidos positivos ou negativos. Outros objetos representavam algo nos rituais religiosos e nas ações cotidianas do homem. Ser retratado, por exemplo, junto a determinados objetos, poderia dar ao homem uma aparência de realeza, tematizando poder e superioridade.

Somando-se aos seres vivos e aos objetos de forma geral, os elementos da natureza (terra, água, ar, fogo) e os fenômenos (trovões, relâmpagos, arco-íris, eclipses, terremotos, maremotos, furacões etc.) eram tematizados de acordo com as diversas culturas e conforme os momentos em que aconteciam. Um eclipse solar, por exemplo, poderia significar, num determinado lugar, a “ira do deus sol” e num outro a sua complacência com os homens, ao aparecer novamente após a fase de desaparecimento.

Em todos os seus momentos, no decorrer da história, a imagem permitiu tematizações as mais diversas. Grande parte era prontamente percebida, posto que as imagens eram quase sempre criadas individual e artesanalmente e já com o objetivo de atender a determinados temas. A invenção da fotografia e sua grande expansão, principalmente após o advento da fotografia digital, alteraram em parte a maneira de se ver a imagem. Criada a partir de um objeto/ser vivo já existente, o que permite diferentes interpretações e formas de visão, a fotografia amplia significativamente as possibilidades interpretativas tornando-a bem mais polissêmica que as demais formas de imagem. Todavia, ao se tematizar uma fotografia, levando-se em conta seu objetivo e função, além das características do banco de imagens onde será inserida, torna-se possível delimitar e direcionar os possíveis temas que possa vir a ter. Tal procedimento, que será visto nos capítulos subsequentes, permite maior racionalização na indexação, bem como a possibilidade de inserir determinadas fotografias em temas nos quais, aparentemente, não estariam inseridas por não pertencerem diretamente a eles.

## 6.4 O USO DA TEMATIZAÇÃO NA IMAGEM FOTOGRÁFICA

### 6.4.1 FOTOGRAFIA

Fotografia<sup>42</sup> é a arte de *escrever com a luz* – conforme a origem grega das palavras *foto* = luz, *grafia* = escrita – e, ao mesmo tempo, *forma de expressão visual* – segundo a origem oriental japonesa: *sha-shin* = reflexo da realidade (LIMA, I. 1988, p. 17). Trata-se da criação de uma imagem por meio da exposição de luz em uma superfície sensível, superfície esta que evoluiu da placa de estanho de Niepce aos CCDs<sup>43</sup> das máquinas digitais modernas.

Na visão das autoras Lima e Silva (2007, p. 7),

É 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

<sup>42</sup> A palavra fotografia tornou-se conhecida por meio do inglês Sir John Herschel (matemático, astrônomo, químico e estudioso de imagens) que passou a usá-la em 1839, quando o processo fotográfico alcançou grande evolução com a invenção do *daguerreótipo*.

<sup>43</sup> CCD (Charge-Couple Device – Dispositivo de Carga Acoplada) – Dispositivo eletrônico sensível à luz que tem por finalidade converter a energia luminosa em cargas elétricas. O CCD é produzido a partir de pastilhas de silício, onde estão localizadas microscópicas hastes metálicas que permitem a captura da luz e a sua transformação de energia eletromagnética em um arquivo eletrônico binário digital.

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. Os fatos, a natureza em geral, e os personagens que servem.

A invenção da fotografia deu-se num contexto mundial de grandes transformações sociais, científicas, culturais e tecnológicas propiciadas pelo movimento da Revolução Industrial. Todavia, teve origem em épocas bem mais remotas, baseando-se nos princípios da *câmara obscura* (Figura 41) utilizada pelos pintores do Renascimento, tendo sido, talvez, não mais que um aperfeiçoamento desses princípios (RODRIGUES, 2007). Nas palavras de Santaella (2005, p. 299),

Embora tenha maravilhado nossos antepassados, a fotografia não nasceu de uma invenção súbita, pois ela é a filha mais legítima da câmara obscura, tão popular no Quattrocento, cujo aperfeiçoamento permitiu estender a automatização até a própria inscrição da imagem, afastando do pintor a tarefa de nela colocar sua mão. O que faltava na câmara obscura eram um suporte sensível à luz para a captura automática da imagem, de um lado, e o negativo para a automatização da reprodução dessa imagem original, de outro. Ambos chegaram com a fotografia.

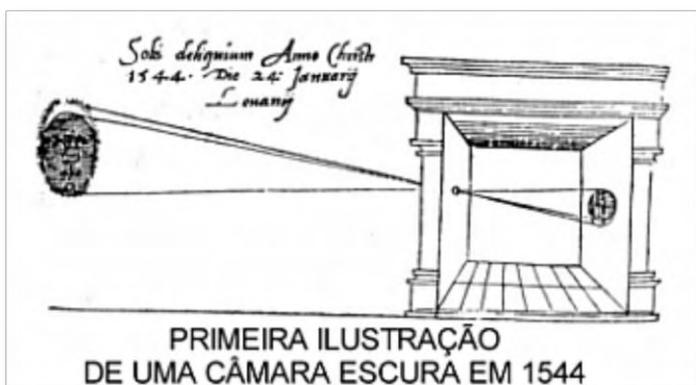


Figura 41 – Câmara Obscura

Outros autores, entre os quais Tacca (2005), Kossoy (2001) e Couchot (1993), corroboram essas ideias ressaltando que a evolução da fotografia contou com a participação de várias pessoas as quais, em períodos e locais diversos, buscavam encontrar soluções químicas e físicas para captar, gravar e, principalmente, reter mecanicamente uma imagem:

A evolução das técnicas de figuração indica, desde o *Quattrocento*, a constância de uma pesquisa quase obsessiva que visa *automatizar* cada vez mais os processos de criação e reprodução da imagem. Essa preocupação começou primeiro entre pintores e artistas que eram também, de fato, na época experimentados engenheiros, tais como Brunelleschi, Alberti ou da Vinci. Os efeitos da automatização da imagem, obtidos com o aperfeiçoamento da *perspectiva de projeção central*, foram além dos limites do campo pictórico e se estenderam a outros domínios, tais como as matemáticas, a física e a mecânica, e mesmo a indústria. Essa busca de um automatismo que liberasse cada vez mais o olhar e a mão foi retomada no século XIX por inventores, muitos dos quais também pintores: os fotógrafos. Graças a eles a imagem gerada automaticamente na câmara escura inscrevia-se definitivamente em seu suporte sem nenhuma intervenção manual (COUCHOT, 1993, p. 37).

Barthes (1984, p. 21) comenta que “**tecnicamente** a fotografia está no entrecruzamento de dois processos inteiramente distintos: um é de ordem química: trata-se da ação da luz sobre certas substâncias; outro é de ordem física: trata-se da formação da imagem através de um dispositivo óptico” (negrito nosso).

O processo físico, relacionado a um dispositivo ótico, manteve-se praticamente inalterado desde a sua invenção até os dias atuais, constituindo-se num dos pilares da fotografia. Houve, todavia, uma grande evolução tecnológica, pois as lentes ou objetivas desenvolveram-se significativamente de simples vidros óticos a lentes de cristal de altíssima precisão e capacidade de captação de imagens. Hoje alguns fabricantes produzem lentes tão poderosas em técnica e distância focal que podem ser utilizadas, inclusive, em pesquisas aeroespaciais fotografando planetas e galáxias a milhões de anos-luz da Terra.

Entretanto, o processo relacionado à parte química sofreu com o passar dos anos mudanças profundas que levaram à transformação dos filmes fotográficos<sup>44</sup> em sensores CCD. O que era químico virou eletrônico. O que era filme virou sensor de fotocélula. O que era revelação de filmes passou a ser interpretação binária em computador. O que era feito na *câmara escura* dos laboratórios passou a ser feito na *câmara clara* dos computadores e das próprias máquinas fotográficas digitais mais avançadas. Contudo, apesar dessa evolução do químico para o digital,

[...] tanto a fotografia eletrônica como a fotografia química são ambas pura e simplesmente fotografia. Uma significativa diferença deve ser, todavia, apontada: o original fotográfico de base química é único, dele são possíveis múltiplas reproduções em que alguma perda se acresce; o original fotográfico eletrônico pode ser duplicado invariavelmente, identicamente e sem perdas, deixando de ser um só para ser múltiplo – a fotografia segue sob o signo da multiplicidade e da ubiquidade (VICENTE, 2005, p. 323).

<sup>44</sup> O filme fotográfico constitui-se de uma película plástica, quase sempre triacetato de celulose, flexível e transparente, embebida de uma emulsão gelatinosa contendo cristais de prata sensíveis à luz.

Câmeras fotográficas digitais, computadores, softwares de tratamento de imagens, sistemas de comunicação de dados, celulares com câmeras embutidas: todas essas tecnologias somaram-se e, a partir da última década do século passado e início do atual, foram responsáveis pela transformação radical, embora gradativa, pela qual passou a fotografia.

De certa forma, embora numa fase tecnológica bem mais evoluída, a fotografia digital atual retoma um comportamento semelhante aos primeiros momentos da chamada fotografia química (analógica), quando esta era “um elemento de identidade visual e um acesso para ver-se a si próprio [...] e manter consigo uma imagem de pessoa querida, facilitado pelos baixos custos em relação a um pintor” (TACCA, 2005, p. 10).

Quando foi desenvolvida, a fotografia analógica concorreu com a pintura superando-a como meio de registro visual das pessoas, de fatos, acontecimentos e do conhecimento em geral. Nesse tempo

As pessoas sentiam a necessidade de se “deixarem fotografar” para a posteridade. Surgiram as fotos “posadas” de estúdio que retratavam o indivíduo de modo solene e circunspeto. O homem se descobriu e descobriu o mundo adquirindo informações e conhecimentos que antes lhe chegavam apenas de forma escrita, oral e por meio de desenhos e pinturas (RODRIGUES, 2007, p. 70).

A fotografia digital concorreu com a fotografia analógica substituindo-a e fazendo um papel semelhante àquele que esta última teve em relação à pintura. O que se torna difícil prever é se a fotografia analógica poderá manter-se como uma espécie de “arte” – a exemplo do ocorrido com a pintura – quando seria utilizada apenas para fins artísticos deixando à fotografia digital o papel de registro do mundo.

Com a fotografia analógica, as nações registraram suas tradições, culturas, paisagens, arquiteturas e monumentos, festas e acontecimentos além de retratarem seus personagens ilustres e comuns. Expedições, guerras, grandes construções e cataclismos também foram amplamente documentados. Essas informações visuais passaram a ser compartilhadas com outras nações iniciando-se “um novo método de aprendizado do real, em função da acessibilidade do homem, dos diferentes estratos sociais, à informação visual dos hábitos e fatos dos povos distantes” (KOSSOY, 2001, p. 26).

Em meados do século XIX, o desenvolvimento tecnológico da indústria gráfica havia possibilitado uma significativa evolução das revistas, que passaram a ilustrar matérias com imagens pictóricas. Os hábitos de leitura, de certa forma, haviam se modificado, pois

As pessoas necessitavam consumir informações imagéticas que “reforçavam” de certa maneira as informações contidas em jornais e revistas. Exceto por alguns poucos países em que a tradição escrita era muito arraigada – caso da França, por exemplo –, começou-se a mesclar texto e imagem nas informações jornalísticas (RODRIGUES, 2007, p. 70).

Assim, nos primeiros anos do século XX, a incorporação da imagem fotográfica nos cartões postais (MIRANDA, 1985, p. 14) e a gradativa substituição das ilustrações pictóricas pelas ilustrações fotográficas nas revistas

[...] inauguram uma mentalidade visual, um pensamento visual (fotográfico), que condicionou o homem a compreender a realidade através de imagens; por outro lado, viciaram o leitor no consumo de imagens fotográficas de qualquer natureza e ele, sem sair de casa, confortavelmente sentado em sua poltrona, viu-se informado sobre o mundo através de imagens muito bem impressas; assim, pois, foi nas páginas das revistas que o mundo passou a ser visto: um mundo ilustrado, verdadeiro, comprovadamente verdadeiro – na aparência – posto que registrado pela fotografia (KOSSOY, 2007, p.161).

Também agora, a partir dos últimos anos do século XX e início do século XXI, a fotografia oferece mudanças significativas. Com a fotografia digital e os avanços tecnológicos que a apóiam (computadores, softwares, comunicação etc.), o homem continua confortavelmente sentado em sua poltrona, vendo o mundo sem sair de casa, mas agora *plugado* na Internet, recebendo informações e imagens ora pelo computador, ora pelo celular e, fato importantíssimo, em tempo real, apesar de as revistas, jornais e livros impressos ainda terem relevância.

A grande quantidade de fotografias produzidas nos últimos tempos levou à criação de inúmeros bancos de imagens, alguns de alto nível profissional, outros bastante amadores e quase sem recursos técnicos e qualitativos. Toda essa “massa imagética”, todavia, necessita de uma organização adequada que permita a sua recuperação rápida e eficiente por parte dos usuários que dela fazem uso. Essa organização envolve uma série de atividades, entre as quais a tematização, objeto de estudo desta tese.

O primeiro objetivo ao se tematizar a imagem fotográfica é permitir a delimitação e o direcionamento de seus discursos temáticos facilitando os futuros trabalhos de indexação.

O segundo objetivo é possibilitar a reunião de fotos que possuam um mesmo tema, ou temas semelhantes, ainda que muitas delas aparentemente não tenham nada a ver umas com as outras, como, por exemplo, as fotos das figuras 42 e 43, que, embora

sejam bastante distintas, podem ser tematizadas por **tristeza** e serem reunidas por esse tema.

Foto Google



Figura 42 – Moça triste

Foto Google

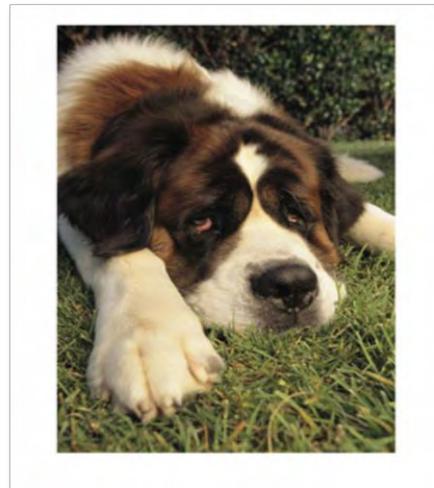


Figura 43 – Cãozinho triste

O presente capítulo abrange toda a questão da tematização da imagem fotográfica, abordando um elenco de questões que incluem:

- o que é a tematização fotográfica e por que tematizar;
- diferença entre a indexação e a tematização;
- fatores que influenciam na tematização da imagem fotográfica;
- para quem tematizar;
- onde fazer a tematização;
- quais fotos tematizar;
- quando fazer a tematização;
- como fazer a tematização.

Entretanto, antes de se falar dessas questões, torna-se necessário o entendimento de alguns pontos ligados às teorias da fotografia – os quais inserem-se nos assuntos tratados neste documento – tais como **realidade fotográfica, referente fotográfico, denotação, conotação concreta e abstrata, polissemia** etc.

#### 6.4.1.1 A realidade e o referente

Qualquer fotografia, não importando a função que desempenhe, traz consigo certo ar de realidade, isto é, de algo que existe ou existiu; de algo que é ou que foi; de algo verdadeiro e real. Essa pretensa realidade deve-se, principalmente, à natureza técnica da fotografia que reproduz, de forma mecânica e aparentemente inequívoca, uma cena real enquadrada pela câmera fotográfica e que será gravada, química ou eletronicamente, numa superfície sensível à luz. Ao contrário da pintura, do desenho, da escultura e de outras formas de representação imagética que surgem a partir de um trabalho de criação artesanal e braçal de um artista, a fotografia (e também o cinema e a televisão) necessita de um aparato mecânico – a câmera – para poder existir. Esse aparato, num primeiro momento, permite o registro aparentemente fiel de um objeto (**referente**) tal qual o mesmo se apresenta ao olho do fotógrafo, provocando daí o sentimento de realidade e verdade em relação ao fato ou objeto fotografado. Segundo Kossoy (2002, p. 19),

desde o seu surgimento e ao longo de sua trajetória, até os nossos dias, a fotografia tem sido aceita e utilizada como prova definitiva, “testemunho da verdade” do fato ou dos fatos. Graças a sua natureza fisicoquímica – e hoje eletrônica – de registrar aspectos (selecionados) do real, tal como esses fatos se parecem, a fotografia ganhou elevado status de credibilidade.

Para Sontag (2004, p. 16), na mesma linha de raciocínio de Kossoy, as fotos são, de alguma forma, “verdadeiras”, e fornecem algum tipo de testemunho.

Algo de que ouvimos falar, mas que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto [...] Uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem. Quaisquer que sejam as limitações (por amadorismo) ou as pretensões (por talento artístico) do fotógrafo individual, uma foto – qualquer foto – parece ter uma relação mais inocente, e, portanto mais acurada, com a realidade visível do que outros objetos miméticos.

Como visto no capítulo intitulado *Imagem em Geral*, a visão representa a forma mais destacada da percepção humana, e a imagem fotográfica, fazendo uso dessa percepção, é capaz de sensibilizar uma pessoa com inúmeras informações simultâneas e de maneira quase imediata. As sensações visuais apresentam-se num único conjunto, dando a impressão de que algo está presente de modo verdadeiro e inquestionável na

imagem<sup>45</sup>, não havendo necessidade de uma descrição daquilo que é visível. A mesma cena apresentada por uma imagem, se transmitida por texto ou som, necessitaria de vários detalhes descritivos para se fazer compreendida e assimilada como algo potencialmente real. Flusser (1985, p. 63 apud Hantzschel 2007, p. 18) comenta que, muitas vezes, um leitor acredita numa notícia textual apenas porque a mesma é acompanhada de uma imagem convincente. A imagem passa a ter um significado aparentemente mais real que o próprio texto.

O receptor recorre ao artigo de jornal que acompanha a fotografia para dar nome ao que está vendo. Mas, ao ler o artigo, esta sob o fascínio mágico da fotografia. Não quer explicação sobre o que viu, apenas confirmação. [...] Explicações nada adiantam se comparadas ao que se vê. [...] É (a cena) e não o artigo que transmite realidade. E como tal realidade é mágica, a fotografia não a transmite; é ela a própria realidade (FLUSSER, 1983, p. 63).

Todavia, a assimilação de uma realidade fotográfica não se dá ao acaso. Ela depende, entre outros fatores, da forma como esta imagem é lida pelas diversas pessoas que têm acesso a ela. Nesse ponto, a imagem mental e a cognição de cada indivíduo são de fundamental importância, uma vez que as pessoas possuem diferentes culturas e aptidões. Essas diferenças dão à imagem distintas realidades que levam a várias conotações. Em “O ato fotográfico e outros ensaios”, Dubois (1993, p. 41) afirma que “a significação das mensagens fotográficas é de fato determinada culturalmente, que ela não se impõe como uma verdadeira evidência para qualquer receptor, que sua recepção necessita de um aprendizado dos códigos de leitura”. Ainda assim, em que pese as diferenças culturais que interferem no seu entendimento, a imagem fotográfica traz sempre consigo a cópia ou representação de uma realidade que, de alguma forma, existiu num determinado espaço e num determinado tempo. Segundo Kossoy, essa realidade representada é uma “segunda realidade”, sendo a “primeira realidade” o próprio objeto ou assunto representado (referente). Dubois (1993, p. 89) salienta que “o que nos é dado ver na imagem (**segunda realidade**) remete a uma realidade (**primeira realidade**) não apenas exterior, mas igualmente (e sobretudo) anterior” (observações em negrito nossas). Isso significa que toda imagem fotográfica relaciona-se a uma primeira realidade passada, algo que já aconteceu ou existiu há cem anos ou há poucos minutos.

---

<sup>45</sup> O item 6.4.4.2 *Qualidade visual* apresenta uma série de características que dão a uma imagem as condições de serem absorvidas e melhor lidas e interpretadas. Tais características baseiam-se, sobretudo, no comportamento visual das pessoas e na Gestalt da Forma.

O objeto – ou referente – fotografado (primeira realidade) pode desaparecer por algum motivo e, em muitos casos, quando não existem outras provas gravadas, a fotografia (segunda realidade) é a única forma de documentar e/ou perpetuar algo acontecido. Uma pessoa quando morre, por exemplo, tem na fotografia uma “prova” incontestada da sua existência. Da mesma maneira, um prédio que veio abaixo devido a um terremoto tem na imagem fotográfica um atestado de que existiu num determinado lugar e com certas características – que podem, inclusive, auxiliar na sua reconstrução.

As fotografias, em geral, sobrevivem após o desaparecimento físico do referente que as originou: são os elos documentais e afetivos que perpetuam a memória. A cena gravada na imagem não se repetirá jamais. O momento vivido, congelado pelo registro fotográfico, é irreversível. As personagens retratadas envelhecem e morrem, os cenários se modificam, se transfiguram e também desaparecem (KOSSOY, 2002, p. 139).

Entretanto, por motivos diversos – extravios, incêndios, enchentes etc. –, a “segunda realidade” pode também desaparecer fisicamente, levando à perda irreparável de registros de pessoas, objetos, acontecimentos e momentos. Nesse caso, o desaparecimento é total, não restando nenhum traço de uma “primeira realidade”. Há, na visão de Kossoy, uma segunda morte dos personagens, objetos e fatos:

[...] Desaparecida a segunda realidade – seja por ato voluntário ou involuntário – aquelas personagens morrem pela segunda vez. O visível fotográfico ali registrado desmaterializa-se. O ciclo da lembrança e da recordação é interrompido (KOSSOY, 2002, p. 139).

Às vezes, embora não desapareça, a “segunda realidade” transforma-se devido a mudanças de valores morais, históricos, documentais, éticos etc. inseridos no seu conteúdo e que se alteram com o passar do tempo. Ela permanece gravada num suporte, atestando a existência da “primeira realidade”, mas com um outro significado diferente daquele originalmente concebido, tornando-se necessário que se entenda o contexto em que foi produzida para que haja uma adequada leitura daquilo que está representando.

A maioria das fotos não conserva sua carga emocional. Uma foto de 1900 que, na época, produziu um grande efeito por causa de seu tema, hoje, provavelmente, nos comoveria por ser uma foto tirada em 1900. Os atributos e os intuitos específicos das fotos tendem a ser engolidos pelo *páthos* generalizado do tempo pretérito (SONTAG, 2004, p. 223).

Nos dias atuais, o desenvolvimento da tecnologia contribui, em alguns casos, para alterar mais rapidamente a carga emocional de uma foto, falseando, em parte, a “segunda realidade” que chega aos usuários, principalmente pela utilização excessiva, e

às vezes indiscriminada, de editores de imagens – entre os quais o Photoshop – na etapa de pós-produção de uma fotografia. A foto originalmente produzida pode permanecer nos arquivos de forma inalterada mantendo viva a “segunda realidade” que representa o objeto fotografado, enquanto uma cópia,<sup>46</sup> normalmente destinada a veículos de comunicação, é manipulada digitalmente em diferentes níveis<sup>47</sup>. Tem-se, assim, uma “segunda realidade” que representa o objeto fotografado – mas que é guardada sem divulgação – e uma “segunda realidade alterada”, que é aquela que chega ao usuário. Esta última – à qual poder-se-ia dar o nome de “terceira realidade” ou “falsa realidade” – é “criada” de maneira quase fictícia, normalmente com o intuito de atender a exigências doutrinárias, publicitárias, culturais ou estéticas,<sup>48</sup> levando em conta as imagens mentais ou a cognição do público-alvo.

A realidade fotográfica sempre foi – e ainda é – assunto de discussão de muitos teóricos, não importando as interpretações sobre se a fotografia corresponde ou não a uma realidade, ou se simplesmente representa essa realidade. Dubois, no seu livro *O ato fotográfico e outros ensaios* (1993, p. 28) sugere, com base “em posições defendidas pelos críticos e teóricos da fotografia”, três períodos distintos de entendimento da fotografia em relação à sua realidade e ao seu referente, aos quais chamou de: 1 – **a fotografia como espelho do real**; 2 – **a fotografia como transformação do real**; e 3 – **a fotografia como traço de um real**.

A noção de **fotografia como espelho do real** deu-se no século XIX – período no qual se considerava a fotografia como “a imitação mais perfeita da realidade” – e foi o primeiro discurso sobre o tema. Essa visão situou a fotografia como sendo uma reprodução fiel da realidade, “um espelho do mundo”. Dubois (op. cit. p. 28) segue afirmando que

De acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira “automática”, “objetiva”, quase “natural”

---

<sup>46</sup> As cópias digitais são inteiramente fieis e iguais aos seus originais, não sendo possível distinguir o que é original e o que é cópia, a não ser pelo nome e data do arquivo.

<sup>47</sup> Uma fotografia pode ser manipulada em diversos níveis: tons e cores, brilho e contraste, foco ou desfoque, tamanho, composição e enquadramento, posição vertical ou horizontal, filtros, manutenção ou retirada de elementos de cena etc.

<sup>48</sup> Esse uso excessivo de editores de imagens começa a ser discutido em alguns meios publicitários, ganhando voz entre muitos fotógrafos que preferem “corrigir” apenas detalhes que não alterem o significado da imagem e não comprometam a relação entre a “primeira realidade” e a “segunda realidade”.

(segundo tão somente as leis da ótica e da química) sem que a *mão* do artista intervenha diretamente.

Hantzschel (2007, p. 3), comentando esse período, assinala que

Muito se tem discutido sobre a “realidade” da fotografia, ou seja, seu papel como prova da existência do seu objeto. O pensamento corrente no século XIX era de que a fotografia era a reprodução perfeita, a exata similitude de seu referente na natureza. Em nosso século essa idéia perdeu terreno para uma nova concepção que passou a ver na imagem uma recriação da realidade, isto é, uma versão do operador da câmera, sendo, portanto, culturalmente dirigida. Apesar disso, o mito da fotografia como prova de realidade manteve-se, de certa forma, intacto para a grande maioria de seus receptores.

Mauad (1996, p. 2) também tece alguns comentários sobre a aparente função da fotografia no século XIX, dizendo que

[...] ao longo de sua história, a fotografia foi marcada por polêmicas ligadas aos seus usos e funções. Ainda no século XIX, sua difusão provocou uma grande comoção no meio artístico, marcadamente naturalista, que via o papel da arte eclipsado pela fotografia, cuja plena capacidade de reproduzir o real, através de uma qualidade técnica irrepreensível, deixava em segundo plano qualquer tipo de pintura.

Para muitos artistas e intelectuais, dentre eles o poeta francês Baudelaire, a fotografia libertou a arte da necessidade de ser uma cópia fiel do real, garantindo para ela um novo espaço de criatividade.

A noção de **fotografia como transformação do real** apareceu no século XX a partir de constatações de falhas da fotografia em relação à “sua representação pretensamente perfeita do mundo real” (DUBOIS, 1993, p. 38). Essa concepção considerou que uma série de elementos contribui para a elaboração da foto podendo, de várias formas, influenciar no entendimento da realidade retratada:

Arnheim propõe uma enumeração sintética das diferenças aparentes que a imagem apresenta com relação ao real: em primeiro lugar, a fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida, reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e, por outro, todo o campo das variações cromáticas a um contraste branco e preto; finalmente, isola um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual (DUBOIS, 1993, p. 38).

De acordo com a concepção da **fotografia como transformação do real**, ao criar uma imagem, o fotógrafo define aquilo que deseja mostrar, ou seja, que porção da realidade será vista, em que posição será vista, sob que luz, com que cores, a que distância, com quais elementos conflitantes ou compatíveis, com que tipo de objetiva,

sob que ponto de vista<sup>49</sup> etc. As definições estabelecidas pelo fotógrafo basear-se-ão na sua cognição, na sua imagem mental, na sua cultura, e ainda levarão em conta os objetivos e funções que se pretende com a foto.

Essas variáveis levaram os estudiosos da fotografia a afirmar que esta não é um espelho do real, mas o real transformado e interpretado segundo uma visão de quem produziu a foto. A “primeira realidade” está em determinado lugar, podendo ser vista e sentida por qualquer pessoa, mas, ao ser fotografada, será “transformada” numa “segunda realidade” cuja autenticidade e veracidade serão questionadas e colocadas à prova.

A **fotografia como traço de um real** é, de certa maneira, um ajuste ou um consenso entre as duas primeiras teorias. Para os adeptos dessa teoria – entre os quais se insere este autor – a fotografia não se separa de sua “primeira realidade”, que estará sempre presente por meio de um referente que existe ou existiu. Nesse caso, é uma prova incontestada de algo acontecido em determinado tempo, num determinado espaço e de uma determinada maneira. A marca do referente está presente na imagem, ainda que aparente ser, às vezes, um objeto abstrato. Todavia, o sentido e o significado deste **referente** está na interpretação particular daquele que vê a foto, e conforme sua imagem mental e sua cognição. Conforme Dubois (1993, p. 50), nesse contexto a fotografia é, em primeiro lugar, um *índice*, ou seja, um sinal da existência de algo, de uma “primeira realidade”, para, só depois, tornar-se um *ícone* com um sentido, ou seja, uma “segunda realidade” representativa de algo. A fotografia como *índice* garante a presença do **referente**, preservando-o. Liga-se ao objeto fotografado, existindo independentemente das diferentes interpretações que este possa vir a ter.

Quaisquer que sejam as interpretações e as posições adotadas pelos estudiosos, a “primeira realidade” da imagem fotográfica vincula-se sempre a um referente, ou seja, a algo que existe ou existiu fisicamente. O referente de uma imagem significa um objeto real preexistente a essa imagem, algo concreto ou conceitual que serviu de modelo ou inspirou sua elaboração. Na imagem fotográfica – por mais abstrata que seja – o referente é, necessariamente, real e concreto. O referente, na imagem fotográfica, é o testemunho de algo acontecido, fixado e “congelado” no tempo após um clique da câmera fotográfica. A imagem registrada mostrará eternamente aquele referente

---

<sup>49</sup> Ponto de vista, neste caso, refere-se à posição física do fotógrafo e da câmera em relação ao objeto ou cena a ser fotografado. Se o fotógrafo capta a cena a partir de um ponto abaixo da mesma, diz-se que estava a partir de um ponto de vista inferior. Se sua posição era acima da cena, diz-se que estava num ponto de vista superior. A diferença de ponto de vista altera significativamente o resultado de uma foto.

focalizado que poderá ser apreciado por milhões de pessoas em diferentes épocas, com distintas interpretações. Simulará algo real que, mesmo que já não possa ser visto, nos permitirá saber que existiu e foi fixado pela imagem fotográfica, tenha o fotógrafo “manipulado” ou não a elaboração dessa imagem. Para Barthes (1984, p. 115):

O referente da fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na fotografia jamais posso negar que a *coisa* esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. (grifo nosso)

Todavia, de acordo com Dubois (1993, p. 36) “por sua gênese automática, a fotografia testemunha irredutivelmente a existência do referente, mas isso não implica a priori que ela se pareça com ele”. O referente indica claramente a existência denotativa de um objeto ou assunto sem o qual a imagem mecânica não poderia ter sido feita, mas que pode não corresponder exatamente à realidade desse objeto ou assunto. As visões do fotógrafo e suas interpretações do objeto ou assunto, bem como as diferentes maneiras de compor e enquadrar, podem alterar o modo de se ver o referente. “Uma imagem será uma testemunha da existência do referente, mas isso não faz supor que ela se pareça com ele.” (ESTORNIOLO FILHO, 2004, p. 9).

Para alguns especialistas, com o desenvolvimento da tecnologia digital computadorizada, a imagem mecânica – aquela criada por meio de aparelhos – começa a adquirir uma conotação pós-fotográfica, uma vez que pode ser produzida virtualmente por meio de programas gráficos. Ainda que isso possa ocorrer, a imagem gráfica digital, também conhecida como *infografia*, surge a partir do uso conjunto de desenhos, gráficos e, às vezes, de fotografias. Desenhos e gráficos podem ser produzidos diretamente no computador, mas a fotografia, quando utilizada na confecção infográfica, necessita ser produzida a partir de algo a ser registrado, ou seja, de um referente sem o qual não pode existir. Ainda que produzida digitalmente, a *infografia* poderá guardar certa relação com algum referente caso utilize fotografia na sua composição.

O referente é a primeira “verdade” observada ao se estabelecer um contato entre a visão e a fotografia. Antes de se determinar um significado à imagem fotográfica, o que se assimila de imediato é que o assunto retratado é ou era, esteve ou está, existe ou

existiu num determinado espaço e tempo. É um sentimento diferente de quando se vê uma pintura ou um desenho. Ainda que estes tenham sido criados a partir de um modelo real, seus referentes não são “palpáveis” como o referente que a fotografia nos mostra, e podem ter sido frutos de alguma mente artística criativa. O referente fotográfico em si não existe como obra criativa, uma vez que já estava em algum lugar num determinado tempo, independentemente de ter sido ou não fotografado. Era apenas uma “primeira realidade” à espera de ser registrada e de se transformar numa “segunda realidade”. Mas o seu uso pelo fotógrafo, este sim é um ato criativo, embora nem sempre artístico. Essa observação inicial da imagem – mesmo que dure somente milésimos de segundos – leva a uma visão exclusivamente denotativa, já que normalmente são absorvidos apenas os detalhes visíveis constituintes dessa imagem. No momento seguinte, assume-se a interpretação do referente, ou seja, toda a polissemia e ambigüidade que o mesmo pode despertar nas diferentes pessoas que vêem a imagem – e que se pode chamar de conotação da imagem.

#### 6.4.1.2 Polissemia, denotação e conotação

Polissemia (*poli* = muitas e *semia* = significados), em contexto mais amplo, refere-se a algo que pode ter vários significados conforme os diferentes contextos em que estiver inserido. O termo é usado principalmente na lingüística, referindo-se aos muitos significados que uma palavra pode adquirir. A palavra **bola**, por exemplo, adquire os seguintes significados, dependendo do seu uso:

- O menino jogou bola hoje – bola = objeto esférico utilizado em jogos
- Pedro está uma bola – bola = gordo
- Antônio não bate bem da bola – bola = juízo
- Maria deu bola para Pedro – bola = flerte, atenção a alguém
- O deputado recebeu bola do empreiteiro – bola = propina

Na fotografia, a polissemia refere-se às diversas interpretações que uma mesma foto pode ter, dependendo do contexto no qual está inserida, da função que desempenha e da imagem mental e cognição do observador.

A foto abaixo (Figura 44) mostra uma criança chorando num lugar não determinado. Uma primeira análise pode levar a algumas interpretações sobre o porquê do choro, tais como: está chorando porque se machucou, porque está com fome, porque

está perdida, porque é uma criança abandonada, porque está fazendo manha, porque brigou com alguém, porque foi repreendida pelos pais etc.

O choro da criança, nesse caso, é a situação polissêmica (uma situação conotativa) e todas as pessoas que sabem o que é choro (uma situação denotativa) são capazes de vê-lo na foto, embora não consigam definir claramente o seu motivo.

Foto Google



Figura 44 – Criança chorando

A polissemia na fotografia é basicamente ocasionada pelas diferenças na capacidade de percepção e de interpretação entre as diversas pessoas. Cada um percebe e interpreta uma imagem conforme as reações e particularidades de seu sistema visual e de acordo com suas imagens mentais, suas cognições, sua cultura e sua educação. Num país onde supostamente não existem crianças abandonadas, dificilmente alguém interpretaria num contexto de abandono a foto da criança chorando. Por outro lado, num país onde reina a fome e a miséria, provavelmente grande parte das pessoas interpretaria o choro como relacionado à fome.

No esforço de interpretação das imagens fixas, acompanhadas ou não de textos, a leitura das mesmas se abre em leque para diferentes interpretações a partir daquilo que o receptor projeta de si, em função do seu repertório cultural, de sua situação socioeconômica, de seus preconceitos, de sua ideologia, razão por que as imagens sempre permitirão uma leitura plural (KOSSOY, 2001, p. 115).

Uma das formas de reduzir a polissemia, principalmente nos meios de comunicação que necessitam de grande objetividade, é o uso de legendas através das quais se procura direcionar para o público o significado da imagem, de acordo com a função e com o contexto pretendidos. A foto da criança chorando, por exemplo, poderia ter legendas diferentes conforme o contexto em que fosse utilizada: “A fome atinge

muitas crianças no Nordeste”, caso a foto fosse ilustrar uma matéria sobre fome no Nordeste brasileiro. “Pequenos acidentes”, caso a foto fosse ilustrar alguma matéria sobre acidentes infantis. Ambas as legendas possibilitariam entender por que a criança está chorando. A legenda em si cria um discurso de tematização da foto. Também na etapa de organização das fotos nos bancos de imagens a legenda pode permitir a delimitação e o direcionamento da polissemia.

Com base na teoria da **fotografia como traço de um real** – adotada nesta tese –, pode-se constatar a existência de dois sentidos na fotografia ligados à sua polissemia: 1 – a *denotação* que remete mais diretamente à “primeira realidade” e ao seu referente e situa-se no campo da percepção; e 2 – a *conotação* que se relaciona mais diretamente à “segunda realidade” e situa-se no campo da interpretação. Os sentidos *denotativos* referem-se àquilo que a imagem representa com “certa precisão”, no seu sentido real; os *conotativos*, àquilo que a imagem pode “interpretar” em um determinado contexto, em um sentido figurado e simbólico. No *sentido denotativo* não há espaço para interpretações. O que o receptor enxerga e assimila é uma cópia literal, objetiva, prática e – na maioria das vezes – fiel de um determinado referente. As diferentes **interpretações** dão, todavia, um *sentido conotativo concreto e abstrato* à imagem, uma vez que a colocam em outros contextos, dando a ela novos sentidos carregados de valores distintos. Shatford (1994, p. 584) aborda as questões dos sentidos da fotografia adotando as terminologias DE e SOBRE. Para ela, o DE indica o “do que” a fotografia é feita e refere-se ao *denotativo*. O SOBRE indica “aquilo que a foto trata” e liga-se ao *conotativo (concreto e abstrato)*. Uma foto pode, por exemplo ser DE uma criança chorando e ser SOBRE crianças famintas, crianças abandonadas, doenças infantis, medo, tristeza, dor e tantas outras interpretações feitas por aqueles que vêem a foto.

Em *Os tempos da fotografia*, Kossoy (2007, p. 61) comenta sobre a polissemia da imagem, abordando, ainda que indiretamente, neste trecho, a *denotação* e a *conotação*. Para ele

A imagem fotográfica vai além do que mostra em sua superfície. Naquilo que não tem explícito, o tema registrado tem sua explicação, seu porquê, sua história. Seu mistério se acha circunscrito, no espaço e no tempo, à própria imagem. Isto é próprio da natureza da fotografia: ela nos mostra alguma coisa, porém seu significado a ultrapassa. Existe um conhecimento implícito nas fontes não-verbais como a fotografia; descobrir os enigmas que guardam em seu silêncio é desvendar fatos que lhe são inerentes e que não se mostram, fatos de um passado desaparecido, nebuloso que tentamos imaginar, re-criar, a partir de nossas imagens mentais, em eterna tensão com a imagem presente que

concretamente vemos, limitada à superfície do documento: realidades superpostas.

Visualizando a foto da criança chorando, tem-se a noção ou o conhecimento de uma “primeira realidade” e vê-se um referente. Ambos relacionam-se com a criança, que esteve chorando em algum lugar, num determinado momento. É um indicativo da existência da criança. É a imagem *denotativa* gravada na foto e que pode ser percebida por qualquer pessoa – que saiba o que é uma criança e o que é choro – naquele momento inicial quando observa a imagem. Percebido o aspecto *denotativo*, buscam-se os aspectos *conotativos* que estão mais relacionados a uma “segunda realidade”, uma vez que esta é construída no momento em que se define como criar a foto. O enquadramento e a composição da foto da criança deixam poucas chances *denotativas* porque restringem as informações sobre a imagem. Não se pode saber onde estava a criança, se havia outros componentes que poderiam auxiliar na interpretação da foto etc. A escassez de informações, todavia, aumenta as possibilidades *conotativas*, dando margem a maiores especulações e interpretações, o que leva a crer que, quanto menor a *denotação*, maior pode ser a *conotação*, embora o inverso não seja verdadeiro.

Perceber os aspectos *denotativos* de uma fotografia e interpretar suas possíveis *conotações* é um desafio para os usuários de imagens. Muitos deles (que serão chamados de primeiros usuários) utilizam as fotografias para comunicar informações a um público específico que, em última instância, também será um usuário da imagem (segundo usuário).

A missão inicial dos primeiros usuários é encontrar imagens que sejam inteligíveis pelos segundos usuários e que estejam de acordo com suas imagens mentais, suas cognições e culturas, e cujas *denotações* e *conotações* sejam relativamente simples de serem absorvidas. Em muitas situações, as legendas ajudam nesse entendimento, mas em outras torna-se necessário uma escolha minuciosa da imagem a ser utilizada.

O diagrama 3 (na página 111) simula, com base em dados da pesquisa, a forma de visualização da foto da menina chorando, por três pessoas com perfis culturais e imagens mentais diferenciadas. Cada uma delas interpreta a imagem de uma maneira distinta.

O sentido *conotativo* da imagem fotográfica pode, na visão desta pesquisa, dividir-se em dois grupos: *sentido conotativo concreto* e *sentido conotativo abstrato*.

Apesar da existência de uma linha tênue que os diferencia na hora de sua identificação na fotografia, esses dois sentidos podem ser definidos do seguinte modo:

*Conotativo concreto* – interpreta a fotografia observando os elementos constitutivos da mesma, ou seja, aqueles elementos ligados ao que é visível na imagem.

*Conotativo abstrato* – interpreta a imagem fotográfica observando os elementos que podem estar implícitos nas cenas retratadas pela imagem fotográfica, embora não estejam nela contidos de maneira aparente.

A figura 45 mostra uma parte do Central Market em Convent Garden, Londres, numa manhã de um dia de semana, pouco antes da abertura das lojas. Apesar do horário, há um trio musical tocando peças eruditas que são ouvidas por vários fregueses do mercado, à espera da abertura das lojas. A construção é do século XIX, e as estruturas de ferro e vidro do teto anteciparam as estruturas gigantescas utilizadas posteriormente na construção de estações de trens.

Foto Ricardo Rodrigues



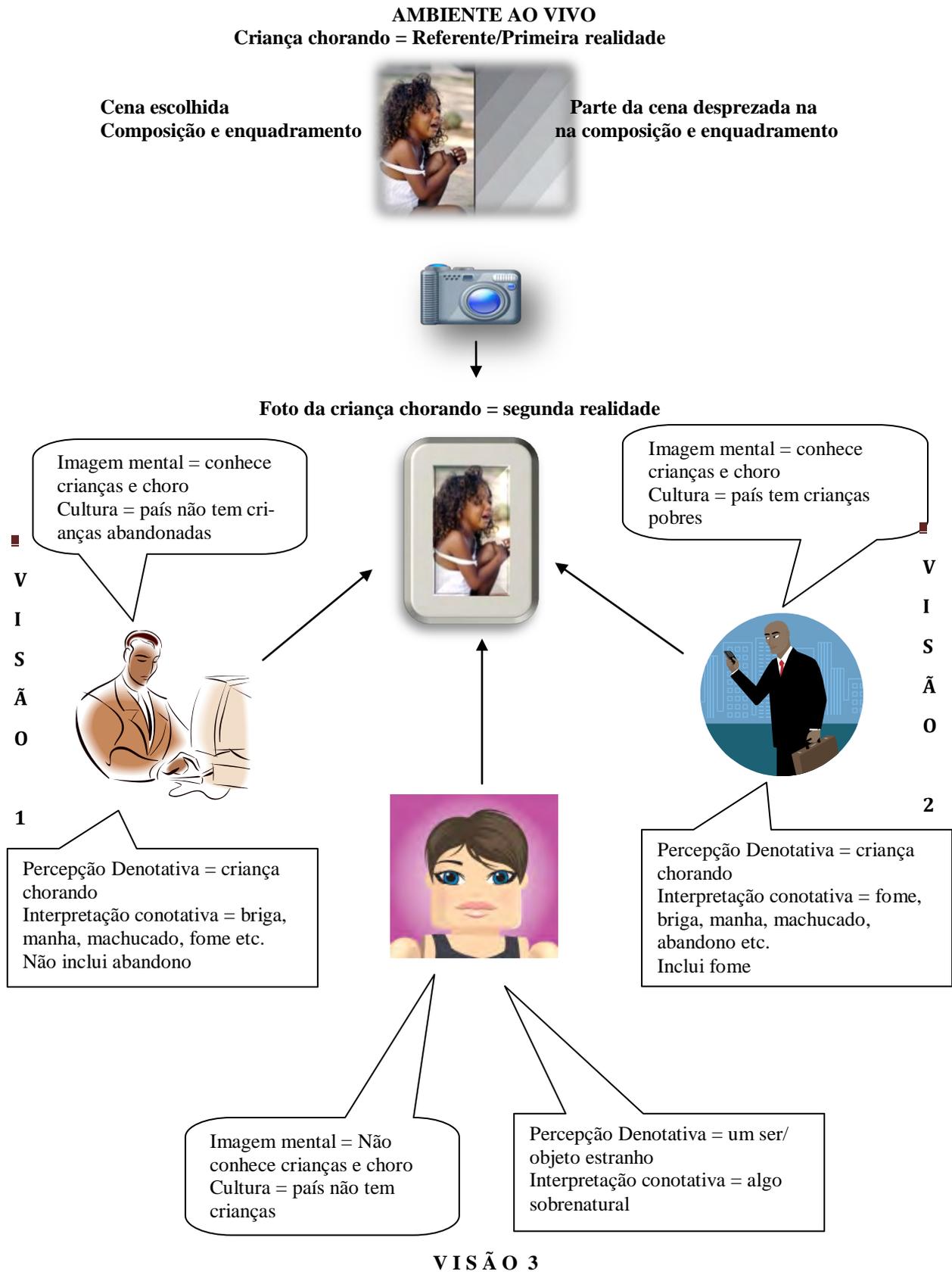
Figura 45 – Central Market, Convent Garden, Londres

O quadro 2 permite visualizar alguns *sentidos denotativos e conotativos concretos e abstratos* possíveis para a foto da figura 45. Os *sentidos conotativos concretos* estão “presentes” na imagem e podem ser obtidos por aquilo que ela mostra. Já os *sentidos conotativos abstratos* podem estar implícitos e serem descritos conforme as pessoas que vêm a imagem.

SENTIDOS IDENTIFICADOS		
DENOTATIVOS	CONOTATIVOS CONCRETOS	CONOTATIVOS ABSTRATOS
mercado, lojas, bar, construção, construção em ferro, arcos, pessoas, músicos, instrumentos musicais	idades, Convent Garden, Central Market, mercado central, comércio, compras, música, arte, arquitetura, trabalhadores, Londres, Europa, século 19, turismo, trabalho	alegria, felicidade, paz, comunidade, comunicação, empatia, diversão

Quadro 2 – Sentidos denotativos e conotativos da figura 45

Diagrama 3 - Criança chorando



#### 6.4.2 O QUE É A TEMATIZAÇÃO FOTOGRÁFICA E POR QUE TEMATIZAR

Foi visto no item 6.1 que diversas áreas de conhecimento e de atuação do homem podem receber ações de tematização as quais enquadram-se em dois grandes conjuntos.

No primeiro conjunto procuram-se identificar, por meio de análise interpretativa, os possíveis temas, concretos e/ou abstratos, que podem estar contidos numa determinada **coisa** (textos, imagens em geral, fotografias, objetos diversos, som etc.).

No segundo conjunto buscam-se, a partir da escolha de um determinado tema, objetos diversos e conceitos que, reunidos, representem esse tema.

A imagem fotográfica encaixa-se no primeiro conjunto e, por ser polissêmica, possui diversos temas e significados que podem estar nos campos *denotativos* e *conotativos*. Os *denotativos* referem-se àquilo que a fotografia representa com “certa precisão”, no seu sentido real; os *conotativos*, àquilo que ela pode “interpretar” num determinado contexto, num sentido figurado e simbólico. Estes últimos dividem-se em *conotativos concretos* e *conotativos abstratos*. Embora, basicamente, a tematização diga respeito mais diretamente aos campos *conotativos* (interpretativos), em alguns casos pode ser usada também no campo *denotativo* (descritivo).

Tematizar uma imagem fotográfica, portanto, significa contextualizar *a priori*<sup>50</sup> seus sentidos *conotativos* permitindo o seu uso em diferentes assuntos e matérias, para diferentes interpretações e finalidades, direcionando e delimitando a abrangência de seu discurso temático.

Em muitos textos sobre imagens, quando se fala em sentido *conotativo* da imagem, a menção é feita, comumente, às possíveis interpretações daquilo que é visível nesta, ou seja, seu sentido *conotativo concreto*. Pouco se fala no sentido *conotativo abstrato* da imagem, nos seus significados implícitos e não visíveis, embora esses significados possam ser bastante explorados para a composição de informações. Na tematização ambos os sentidos são explorados. Além disso, determinados temas ou assuntos podem ser *denotativos* numa foto e *conotativos concretos* ou *abstratos* em outras. Em alguns casos, o *denotativo* pode confundir-se com o *conotativo concreto* quando ambos têm o mesmo significado numa foto.

---

<sup>50</sup> *A priori* significa a realização da tematização antes do uso da imagem pelo usuário.

O uso da tematização justifica-se pela grande quantidade de imagens fotográficas produzidas diariamente em todo o mundo, dificultando de forma significativa a sua organização e recuperação. Suas técnicas estão, como as demais técnicas de organização de imagens fotográficas, inseridas no contexto de um sistema DAM – Digital Asset Management (Administração de Recursos Digitais), que equivalem, por analogia, às técnicas de organização de documentos textuais em bibliotecas, centros de documentação etc.

De acordo com Hsin-Liang e Rasmussen (1999, p. 291),

O rápido desenvolvimento das tecnologias de informática, principalmente no que diz respeito às possibilidades de arquivamento, visualização e transmissão, tem permitido a expansão do acesso a imagens digitais. [...] Isso tem feito crescer o foco nos problemas inerentes à descrição da imagem, particularmente na perspectiva da indexação e recuperação.

Para Manini, Lima-Marques e Miranda (2007, p. 3),

O número de banco de imagens na Internet cresce de modo exponencial. Encontrar uma fotografia para uma necessidade particular é tarefa cada vez mais difícil. [...] e as imagens se tornam virtualmente irrecuperáveis se não existir uma descrição associada a elas. E a maneira como esta descrição é realizada tem um enorme impacto na recuperação da imagem.

Krogh (2006, p.8), especialista em sistemas DAM, acrescenta que

Quanto mais universais forem as estruturas e práticas de sua catalogação, maior valor e eficiência você poderá ter de suas fotos. Um sistema DAM tem uma particular habilidade de adicionar valor para uma coleção como todo. Consistência na organização permite rapidez e mais confiabilidade na pesquisa à sua coleção, e coletando juntas imagens relacionadas há uma maximização no valor de cada imagem individual

De acordo com Forsyth (1999, p. 326), “muitas das coleções de imagens contêm dezenas de milhões de itens. Acessar uma coleção de fotografias é difícil porque é trabalhoso descrever uma foto corretamente. Indexar uma grande coleção de modo manual envolve um substancial volume de trabalho”. Para Arms (1999, p. 379, tradução nossa)<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> describing pictorial materials accurately is time-consuming and expensive. Unlike a book, which usually has a title page on which basic information is recorded, an image does not describe itself. Words are needed to indicate the place or event represented in a photograph, its creator, the names of people

Descrever material fotográfico corretamente demanda um grande tempo, além de grandes recursos financeiros. Diferentemente do livro, que possui uma página de rosto com informações básicas, uma imagem não descreve a si mesma. Palavras são necessárias para indicar local ou evento representado na fotografia, seu criador, os nomes das pessoas retratadas e quando isso foi feito. Permitir um acesso efetivo a grandes coleções torna-se um grande desafio, pois, infelizmente, muitas soluções para acesso a arquivos físicos não podem ser usadas de forma adequada em ambientes virtuais [...].

Os comentários dos autores acima dão uma dimensão exata das angústias que envolvem os administradores dos bancos de imagens: como organizar com qualidade as fotos, garantido a sua recuperação com a maior relevância possível e sem gastar excessivamente? A resposta a essa pergunta está na adoção de padrões adequados de análise das imagens e do estabelecimento de princípios de **tematização** que reúnam imagens semelhantes e delimitem e direcionem a sua polissemia, permitindo a racionalização: dos custos de funcionários, equipamentos, softwares; tempo de trabalho necessário; profundidade da indexação; volume de fotos a serem analisadas diariamente etc. Todos esses itens têm custos, e o casamento destes com os orçamentos possíveis dos bancos de imagens desempenha um papel fundamental na qualidade do trabalho executado.

Nas palavras de Smit (1998, p. 102) “a descrição de uma imagem nunca é completa” e Manini (2007) acrescenta: “sempre haverá algo a se perguntar sobre ela”, aumentando a dificuldade em se saber o que indexar e em que profundidade. O uso de uma tematização adequada poderá, todavia, delimitar e direcionar o discurso da imagem estabelecendo limites para a sua polissemia, além de permitir a incorporação de temas aparentemente fora de seu contexto. Contribui ainda para que se escolham, na hora da indexação, somente fotos compatíveis com as características e objetivos dos bancos de imagens, principalmente daqueles de caráter especializado. A tematização é, portanto, uma técnica que antecede a indexação das imagens fotográficas delimitando e direcionando os discursos contidos nas mesmas.

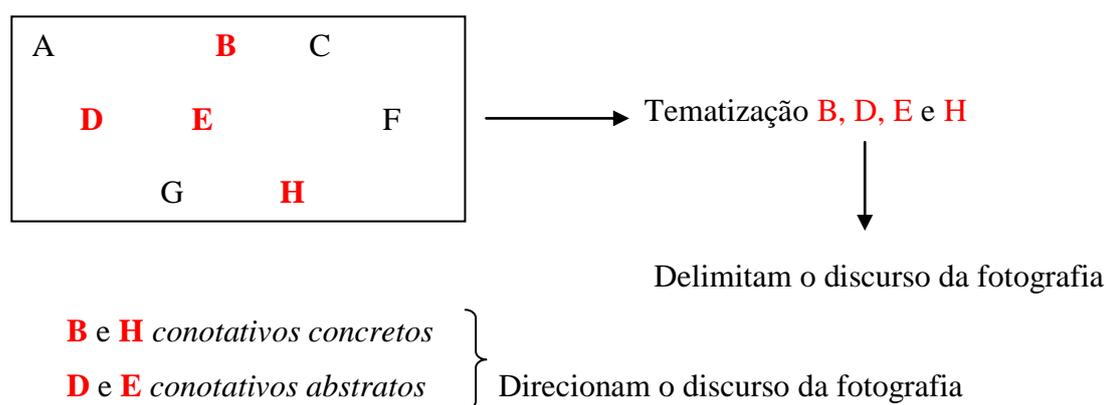
Ao delimitar os discursos, a tematização, de certa forma, seleciona os temas existentes na fotografia que são de interesse do banco de imagens. Fixa os limites em que a foto será indexada e para os quais terá metadados e termos de recuperação. Uma

---

portrayed, and when it was taken. Providing effective access to large collections poses a challenge; unfortunately, many of the solutions for access in physical archives do not transfer as readily to the online environment [...]

foto, por exemplo, pode conter vários discursos A, B, C, D, E, F, G, H etc. Destes, apenas os discursos B, D, E e H são de interesse do banco de imagens. Nesse caso, a fotografia será interpretada e, posteriormente, indexada observando-se apenas os discursos desses temas. Os demais discursos, embora presentes na fotografia, serão desconsiderados, pois não fazem parte dos interesses do banco de imagens.

Esses discursos escolhidos podem ter sentidos *conotativos concretos* (B e H) e *conotativos abstratos* (D e E) que, ao serem delimitados, direcionam a foto juntando-a a outros discursos semelhantes de outras fotografias já existentes no banco de imagens. Principalmente os sentidos *conotativos abstratos*, por não estarem claramente implícitos nas imagens, permitem um direcionamento que amplia as possibilidades de uso da foto.



A sequência de fotografias a seguir (Figuras 46 a 53) traz exemplos de possíveis tematizações<sup>52</sup> de assuntos implícitos em algumas fotografias. Embora cada foto possa ter vários discursos, somente o discurso relacionado a MODA será observado uma vez que as fotografias selecionadas destinam-se à coleção MODA do banco de imagens OLHARES que as armazena. A escolha desse tema delimita a polissemia das fotos e as direciona para o assunto do banco. Alguns temas são *conotativos concretos*, pois estão bem explícitos em relação àquilo que é mostrado pelas fotografias; outros são *conotativos abstratos*, pois estão implícitos, e sua utilização dentro do tema será possível em determinadas circunstâncias de uso da fotografia para ilustrar e/ou comunicar alguma informação. Ao escolher o discurso sobre MODA, todos os temas a ele relacionados serão ligados à foto, os outros serão descartados.

<sup>52</sup> As possíveis tematizações podem variar conforme a visão de quem faz a análise da foto.

<b>FOTO</b>	<p style="text-align: right;">Foto: Olhares</p>  <p style="text-align: center;">Figura 46 – Modelos e motocicleta</p>
<b>TEMAS IDENTIFICADOS</b>	<p><b>Denotativos</b></p> <p>Homem, mulher, homem com óculos, mulher com óculos, motocicleta, motocicleta amarela, manhã no campo, tarde no campo, jeans, short feminino, óculos</p> <p><b>Conotativos concretos</b></p> <p>Moda, motociclismo, transporte, veículos, vestuário, trajes masculinos, trajes femininos, pessoas, casais, amanhecer, entardecer</p> <p><b>Conotativos abstratos</b></p> <p>Silêncio, antagonismo, confronto, arrogância, machismo, comportamento, briga, divergência, beleza</p>
<b>TEMAS ESCOLHIDOS EM RAZÃO DO BANCO DE IMAGENS</b>	<p><b>Discurso geral escolhido</b></p> <p>Moda</p> <p><b>Denotativos</b></p> <p><i>Para que se possa situar a foto conforme seus caracteres descritivos, todos os sentidos denotativos devem permanecer.</i></p> <p>Homem, mulher, homem com óculos, mulher com óculos, motocicleta, motocicleta amarela, manhã no campo, tarde no campo, jeans, short feminino, óculos</p> <p><b>Conotativos concretos</b></p> <p><i>Relacionados ao discurso Moda.</i></p> <p>Moda, vestuário, trajes masculinos, trajes femininos</p> <p><b>Conotativos abstratos</b></p> <p><i>Relacionados ao discurso Moda.</i></p> <p>Beleza</p>

<b>FOTO</b>	<p style="text-align: center;">Foto: Olhares</p>  <p style="text-align: center;">Figura 47 – Roupas íntimas</p>
<b>TEMAS IDENTIFICADOS</b>	<p><b>Denotativos</b></p> <p>Homem negro, roupa íntima masculina, sandália, fundo infinito fotográfico, corpo masculino, atleta</p> <hr/> <p><b>Conotativos concretos</b></p> <p>Moda, modelo negro, desfile de moda, vestuário, trajes masculinos, roupas, calçados, pessoas, raças, corpo humano</p> <hr/> <p><b>Conotativos abstratos</b></p> <p>Estilo, exibicionismo, estética, beleza, força, fisiculturismo, vaidade</p>
<b>TEMAS ESCOLHIDOS EM RAZÃO DO BANCO DE IMAGENS</b>	<p><b>Discurso geral escolhido</b></p> <p>Moda</p> <p><b>Denotativos</b></p> <p><i>Para que se possa situar a foto conforme seus caracteres descritivos, todos os sentidos denotativos devem permanecer.</i></p> <p>Homem negro, roupa íntima masculina, sandália, fundo infinito fotográfico, corpo masculino, atleta</p> <hr/> <p><b>Conotativos concretos</b></p> <p><i>Relacionados ao discurso Moda.</i></p> <p>Moda, modelo negro, desfile de moda, vestuário, trajes masculinos, roupas, calçados</p> <hr/> <p><b>Conotativos abstratos</b></p> <p><i>Relacionados ao discurso Moda.</i></p> <p>Estilo, estética, beleza</p>

<b>FOTO</b>	<p style="text-align: right;">Foto: Olhares</p>  <p style="text-align: center;">Figura 48 – Vila</p>
<b>TEMAS IDENTIFICADOS</b>	<p><b>Denotativos</b> Homem idoso, blusa de frio, boina, cabras, patos, rua, calçada em pedra, casas de pedras</p> <p><b>Conotativos concretos</b> Moda, vestuário, trajes masculinos, roupas, animais, aves, pessoas, cidades, vilas, zona rural, arquitetura rural, inverno</p> <p><b>Conotativos abstratos</b> Pensamento, ausência, solidão, velhice, cansaço, pobreza, humildade</p>
<b>TEMAS ESCOLHIDOS EM RAZÃO DO BANCO DE IMAGENS</b>	<p><b>Discurso geral escolhido</b> Moda</p> <p><b>Denotativos</b> <i>Para que se possa situar a foto conforme seus caracteres descritivos, todos os sentidos denotativos devem permanecer.</i></p> <p>Homem idoso, blusa de frio, boina, cabras, patos, rua, calçada em pedra, casas de pedras</p> <p><b>Conotativos concretos</b> <i>Relacionados ao discurso Moda.</i></p> <p>Moda, vestuário, trajes masculinos, roupas, zona rural, inverno</p> <p><b>Conotativos abstratos</b> <i>Relacionados ao discurso Moda.</i></p> <p>Nenhum termo.</p>

<p style="text-align: center;"><b>FOTO</b></p>	<p style="text-align: right;">Foto: Olhares</p>  <p style="text-align: center;">Figura 49 – Homem e moto</p>
<p style="text-align: center;"><b>TEMAS IDENTIFICADOS</b></p>	<p><b>Denotativos</b> Homem, motocicleta, botas de couro, roupa de couro, fundo infinito fotográfico</p> <p><b>Conotativos concretos</b> Moda, modelo masculino, vestuário, trajes masculinos, roupas, calçados</p> <p><b>Conotativos abstratos</b> Arrogância, machismo, expressão visual, força, vaidade</p>
<p style="text-align: center;"><b>TEMAS ESCOLHIDOS EM RAZÃO DO BANCO DE IMAGENS</b></p>	<p><b>Discurso geral escolhido</b> Moda</p> <p><b>Denotativos</b> <i>Para que se possa situar a foto conforme seus caracteres descritivos, todos os sentidos denotativos devem permanecer.</i> Homem, motocicleta, botas de couro, roupa de couro, fundo infinito fotográfico</p> <p><b>Conotativos concretos</b> <i>Relacionados ao discurso Moda.</i> Moda, modelo masculino, vestuário, trajes masculinos, roupas, calçados</p> <p><b>Conotativos abstratos</b> <i>Relacionados ao discurso Moda.</i> Nenhum termo.</p>

<p style="text-align: center;"><b>FOTO</b></p>	<p style="text-align: right;">Foto: Olhares</p>  <p style="text-align: center;">Figura 50 – Mosteiro</p>
<p style="text-align: center;"><b>TEMAS IDENTIFICADOS</b></p>	<p><b>Denotativos</b> Mulher, vestido preto, sandália, igreja, mosteiro, rua</p> <p><b>Conotativos concretos</b> Moda, modelo feminino, vestuário, trajes femininos, roupas, calçados, arquitetura</p> <p><b>Conotativos abstratos</b> Leveza, desprendimento, alegria, diversão, dança, movimento, descontração, equilíbrio, beleza</p>
<p style="text-align: center;"><b>TEMAS ESCOLHIDOS EM RAZÃO DO BANCO DE IMAGENS</b></p>	<p><b>Discurso geral escolhido</b> Moda</p> <p><b>Denotativos</b> <i>Para que se possa situar a foto conforme seus caracteres descritivos, todos os sentidos denotativos devem permanecer.</i></p> <p>Mulher, vestido preto, sandália, igreja, mosteiro, rua</p> <p><b>Conotativos concretos</b> <i>Relacionados ao discurso Moda.</i></p> <p>Moda, modelo feminino, vestuário, trajes femininos, roupas, calçados</p> <p><b>Conotativos abstratos</b> <i>Relacionados ao discurso Moda.</i></p> <p>Leveza, beleza</p>

<b>FOTO</b>	<p style="text-align: right;">Foto: Olhares</p>  <p style="text-align: center;">Figura 51 – Mulher e milho</p>
<b>TEMAS IDENTIFICADOS</b>	<p><b>Denotativos</b> Mulher negra, óculos, saia/blusa xadrez, plantação de milho</p> <hr/> <p><b>Conotativos concretos</b> Moda, vestuário, trajes femininos, roupas, zona rural, agricultura</p> <hr/> <p><b>Conotativos abstratos</b> Alegria, descontração, felicidade, humildade, pobreza</p>
<b>TEMAS ESCOLHIDOS EM RAZÃO DO BANCO DE IMAGENS</b>	<p><b>Discurso geral escolhido</b> Moda</p> <hr/> <p><b>Denotativos</b> <i>Para que se possa situar a foto conforme seus caracteres descritivos, todos os sentidos denotativos devem permanecer.</i></p> <p>Mulher negra, óculos, vestido listrado, plantação de milho</p> <hr/> <p><b>Conotativos concretos</b> <i>Relacionados ao discurso Moda.</i></p> <p>Moda, vestuário, trajes femininos, roupas</p> <hr/> <p><b>Conotativos abstratos</b> <i>Relacionados ao discurso Moda.</i></p> <p>Nenhum termo.</p>

<p><b>FOTO</b></p>	<p style="text-align: right;">Foto: Olhares</p>  <p style="text-align: center;">Figura 52 – Mulher e ovelhas</p>
<p><b>TEMAS IDENTIFICADOS</b></p>	<p><b>Denotativos</b> Mulher idosa, óculos, saia negra, blusa negra, ovelhas, estrada de terra, chuva</p> <p><b>Conotativos concretos</b> Moda, vestuário, trajes femininos, roupas, zona rural, animais, tempo chuvoso</p> <p><b>Conotativos abstratos</b> Alegria, descontração, felicidade, humildade, pobreza, velhice</p>
<p><b>TEMAS ESCOLHIDOS EM RAZÃO DO BANCO DE IMAGENS</b></p>	<p><b>Discurso geral escolhido</b> Moda</p> <p><b>Denotativos</b> <i>Para que se possa situar a foto conforme seus caracteres descritivos, todos os sentidos denotativos devem permanecer.</i></p> <p>Mulher idosa, óculos, vestido negro, blusa negra, ovelhas, estrada de terra, chuva</p> <p><b>Conotativos concretos</b> <i>Relacionados ao discurso Moda.</i></p> <p>Moda, vestuário, trajes femininos, roupas</p> <p><b>Conotativos abstratos</b> <i>Relacionados ao discurso Moda.</i></p> <p>Nenhum termo.</p>

<p style="text-align: center;"><b>FOTO</b></p>	<p style="text-align: right;">Foto: Olhares</p>  <p style="text-align: center;">Figura 53 – Moça fumando</p>
<p style="text-align: center;"><b>TEMAS IDENTIFICADOS</b></p>	<p><b>Denotativos</b> Mulher, vestido estampado, sandália, banco vermelho, parque, cigarro</p> <p><b>Conotativos concretos</b> Moda, modelo feminino, vestuário, trajes femininos, roupas, calçados, fumo, postura</p> <p><b>Conotativos abstratos</b> Saúde, vício, descontração, beleza</p>
<p style="text-align: center;"><b>TEMAS ESCOLHIDOS EM RAZÃO DO BANCO DE IMAGENS</b></p>	<p><b>Discurso geral escolhido</b> Moda</p> <p><b>Denotativos</b> <i>Para que se possa situar a foto conforme seus caracteres descritivos, todos os sentidos denotativos devem permanecer.</i></p> <p>Mulher, vestido estampado, sandália, banco vermelho, parque, cigarro</p> <p><b>Conotativos concretos</b> <i>Relacionados ao discurso Moda.</i></p> <p>Moda, modelo feminino, vestuário, trajes femininos, roupas, calçados</p> <p><b>Conotativos abstratos</b> <i>Relacionados ao discurso Moda.</i></p> <p>Beleza.</p>

Para um bom trabalho de tematização, todavia, torna-se necessária uma acurada análise da imagem fotográfica<sup>53</sup>, análise essa que, de certa forma, irá atender também às necessidades da seleção/aquisição e da indexação. Num único momento, portanto, é possível analisar a fotografia para todas essas tarefas.

A palavra análise decorre do ato de analisar, que significa observar com minúcias e criticamente cada parte de um todo para conhecer sua forma e entender suas funções e sua natureza. Implica uma fase meramente de observação e de descrição, na qual os aspectos visíveis são assimilados, e uma parte interpretativa, na qual se induz um significado ao todo visível, procurando dar-lhe clareza e inteligibilidade. A análise de documentos segue essa lógica: os documentos textuais são lidos e as várias informações são assimiladas; o significado dessas informações é interpretado e entendido. O bom leitor, aliás, é aquele que cumpre essas etapas chegando ao entendimento amplo daquilo que lê. Da mesma forma, o bom escritor é aquele que permite ao leitor interpretar e entender aquilo que escreve. Os documentos visuais também são “lidos” e, no caso da imagem fotográfica, são visualizados mostrando um ou mais referentes que são assimilados e, posteriormente, interpretados de acordo com a imagem mental de cada indivíduo que vê a imagem.

Tomar posse de um documento de forma aleatória e despreziosa e fazer uma análise do mesmo não implica alguma atividade organizacional. Basta ler, ver ou ouvir o documento, assimilar sua parte visível (ou audível, no caso do som) e tentar interpretar significados. Todavia, encontrar um documento que contenha determinados discursos e tipos de conceitos e informações necessárias para alguma atividade requer um grande esforço de organização. Para isso existem as atividades embutidas no âmbito da Ciência da Informação, relacionadas a bibliotecas, arquivos e museus, e que procuram fazer uma análise, *a priori*, das necessidades e dos desejos dos usuários, buscando armazenar os documentos de modo a garantir a sua rápida e eficiente recuperação. No caso das imagens atuais digitais, encontra-se no escopo dos sistemas DAM.

---

<sup>53</sup> No item 6.4.6 *Como tematizar a imagem fotográfica*, serão mostradas algumas fases da análise para que se determinem e se descubram informações sobre a fotografia.

A análise de documentos textuais é bem mais antiga que a de imagens. De acordo com Vézina (1998, p. 2, tradução nossa)<sup>54</sup>, falando de indexação, mas podendo referir-se, por analogia, à análise, uma vez que a indexação depende desta última

O domínio da indexação de imagens é ainda relativamente novo se for comparado ao da indexação de textos, mas já se encontra em plena efervescência. A partir do fim dos anos setenta, numerosas instituições começaram a divulgar suas coleções visuais e, para tanto, criaram projetos de thesaurus e de classificação de grande envergadura destinados a melhor organizar suas imagens.

Nos dias atuais, com a enorme proliferação de imagens digitais, principalmente de fotografias, as necessidades de organização e recuperação cresceram de maneira significativa, surgindo inúmeros bancos de imagens que necessitam analisar milhares de fotos para torná-las acessíveis aos seus usuários. Em termos mais amplos, esses bancos adotam uma noção próxima à definida por vários autores, para os quais a análise fotográfica tem por objetivo identificar verbalmente o conteúdo informacional da fotografia. Para Smit (1989, p. 105), “analisar uma imagem significa, quer queiramos ou não, ‘traduzir’ certos elementos desta imagem de um código icônico para um código verbal”. Maimone (2007, p. 3), define: “a análise de imagens nada mais é do que traduzir para uma linguagem verbal o aspecto visual de uma obra, como fotografias, filmes, pinturas. Neste sentido, a imagem em seu conteúdo pretende transmitir significados, sejam eles explícitos ou não”. Para Brasil (2005, p. 68), analisar imagens

Significa identificar objetos e especificar as características das imagens. Esse é o passo-chave para todos os sistemas de indexação de imagens [...] O objetivo de um sistema de recuperação de imagens é operar sobre uma coleção de imagens indexadas e, em resposta a uma solicitação (query) do usuário, apresentar as imagens relevantes, segundo critérios estabelecidos.

Para Leung (1992, p. 115, tradução nossa)<sup>55</sup> “a descrição fotográfica é uma representação lógica do conteúdo da fotografia. É o resultado de um processamento manual da fotografia e a conversão de seus conteúdos em palavras”.

Quanto maior for a qualidade da análise, melhores serão as qualidades das fotos inseridas, evitando-se, portanto, a entrada de “lixo” no banco de imagens<sup>56</sup>. A análise

<sup>54</sup> Le domaine de l’indexation des images est encore relativement jeune si on le compare à celui de l’indexation textuelle mais il est en pleine effervescence. A partir de la fin des années 70, de nombreuses institutions voulurent mettre en valeur leurs collections visuelles. Ils mirent donc sur pied des projets de thesaurus et de classification de grande envergature destinés à mieux organiser leurs images.

<sup>55</sup> “The picture description is a logical representation of the picture content. It is the result of manually processing the picture, and the subsequent conversion of its contents into words”.

correta permite uma adequada seleção/aquisição e, posteriormente, uma eficiente tematização que irá garantir uma adequada indexação e recuperação da foto. Uma análise inadequada, por seu turno, renderá uma má tematização, proporcionando a perda ou o uso limitado de boas fotografias.

As teorias da maior parte dos autores que escrevem sobre fotografia mostram a existência de um consenso sobre os níveis de análise da imagem fotográfica. Ainda que alguns desses autores adotem nomenclaturas diferentes ou incluam um ou mais níveis, no final todas as teorias levam à mesma conclusão de que a análise é feita por meio da descrição e da interpretação da foto. As teorias apresentadas situam-se todas dentro da concepção de Dubois sobre a **fotografia como traço de um real** – adotada como um dos princípios desta tese. De acordo com esta concepção, a fotografia é, em primeiro lugar um “índice”, isto é, um sinal da existência de algo. A análise deste “índice” é feita no nível de descrição denotativa da foto. Num segundo momento, a fotografia torna-se “ícone”, ou seja, passa a ter um ou mais significados ou sentidos conotativos, os quais são analisados no nível da interpretação. Lima (1988, p. 22) descreve três níveis para a análise que incluem a percepção, a identificação (descrição) e a interpretação. A percepção é, todavia, na própria visão de Lima, “puramente ótica: os olhos percebem as formas e as tonalidades dominantes, sem as identificar. Ela é muito rápida”. Assim sendo, a percepção foge um pouco ao conceito adotado pelos demais autores para os quais a análise situa-se mais na esfera mental. Quanto à identificação (descrição) e à interpretação, Lima (op. cit., p. 22) comenta que a

[...] identificação é uma ação às vezes ótica, às vezes mental, como a leitura de um texto. O leitor identifica os componentes da imagem e registra mentalmente o seu conteúdo.

[...] a interpretação é uma ação puramente mental. É nesse estado que se manifesta o caráter polissêmico da fotografia. Quando os leitores fazem parte do mesmo meio sócio-cultural, tendem a fazer a mesma leitura de identificação, mas cada um interpreta da sua forma, em função de sua idade, de seu sexo, de sua profissão e de sua ideologia. Evidentemente é esse caráter muito individual de interpretação que torna difícil o uso da fotografia como meio de informação.

Panofsky (2007, p. 53 a 58), bastante citado pela maioria dos autores, insere a análise das imagens em três níveis: pré-iconográfico, iconográfico e iconológico<sup>57</sup>. No

---

<sup>56</sup> Há uma máxima utilizada na Ciência da Informação e no sistema DAM que diz: “Garbage in, garbage out”, ou seja, “Se entra lixo, sai lixo”.

<sup>57</sup> Embora os conceitos de Panofsky tenham sido estabelecidos para imagens pictóricas, eles se adaptam perfeitamente à fotografias.

nível pré-iconográfico é tratada a descrição da imagem, o seu **referente**. O nível iconográfico analisa os possíveis significados do conteúdo visível da imagem. O nível iconológico refere-se ao conteúdo que pode ser detectado de forma mais sutil e abstrata. O pré-iconográfico corresponde à descrição (denotação) da imagem, enquanto o iconográfico e o iconológico correspondem à interpretação (conotação).

Kossoy (2001, p. 95) admite dois níveis de análise, próximos àqueles de Panofsky, aos quais chama de iconografia (descrição/denotação) e iconologia (interpretação/conotação). Para ele

A análise iconográfica tem o intuito de detalhar sistematicamente e inventariar o conteúdo da imagem em seus elementos icônicos formativos; o aspecto literal e descritivo prevalece, o assunto registrado é perfeitamente situado no espaço e no tempo, além de corretamente identificado. A análise iconográfica, entretanto, situa-se ao nível da descrição, e não da interpretação, como ensinou Panofsky. Este, referindo-se à representação pictórica, revive o “velho e bom termo” iconologia como um “método de interpretação que advém da síntese mais que da análise” e que seria o plano superior, o da interpretação iconológica do significado intrínseco.

Barthes (1984) faz referência a dois tipos de análise da fotografia aos quais chama de *studium* (ligado aos aspectos mais denotativos, concretos e reais da imagem) e *punctum* (ligado mais à interpretação que o *spectator*, ou usuário, pode dar à fotografia).

Leung (1992, p. 112) anota dois tipos de análise, aos quais chama de nível primário, que se refere à descrição/denotação, e nível secundário, “que envolve uma interpretação/conotação dos objetos percebidos na fotografia”. Para ele a interpretação é altamente influenciada pela imagem mental e cognição do observador da foto.

Coutinho (2006, p. 335) fala da percepção e interpretação. O que chama de percepção abrange não só as reações físicas de assimilação da imagem, mas também a própria descrição (denotação) da fotografia. A interpretação (conotação) seria “a atribuição de sentidos e significados à imagem”.

Valle Gastaminza (2001 apud SARDELICH, 2006, p. 210) aponta seis níveis que podem ser considerados subníveis da descrição (denotação) e da interpretação (conotação). Um desses níveis refere-se à estética, que equivale, nos termos desta tese, à qualidade visual da fotografia. De acordo com o autor, a análise da imagem fotográfica

[...] demanda as seguintes competências: iconográfica (reconhecer formas visuais); narrativa (estabelecer uma sequência narrativa entre elementos que aparecem na imagem e/ou elementos de informação complementar como título, data, local, etc.); estética (atribuir sentido estético à composição);

enciclopédica (identificar personagens, situações, contextos e conotações); lingüístico-comunicativa (atribuir um tema); modal (interpretar o espaço e tempo da imagem).

Rodrigues (2007, p. 71) salienta que o denotativo liga-se à descrição da imagem, enquanto o conotativo (concreto e abstrato) à interpretação, incluindo neste as atividades ligadas mais diretamente à elaboração de discursos de tematização da fotografia.

Shatford (1994, p. 585) liga a descrição ao DE que a foto é feita, e a interpretação ao SOBRE o que é a foto. Essa teoria de Shatford será mais detalhada neste capítulo, uma vez que está mais próxima ao conceito de tematização.

Como é possível observar, os diversos níveis de análise comentados pelos diferentes autores caminham ao encontro da ideia proposta por esta tese, que inclui dois níveis específicos: descritivo e interpretativo. O primeiro analisa os aspectos denotativos, ou seja, aquilo que a foto mostra de forma explícita. O segundo analisa os aspectos conotativos (concretos e abstratos), aquilo que pode ser simulado pela foto. A tematização, de maneira geral, pode gerar vários discursos distintos e encaixa-se no segundo nível de análise, embora eventualmente, possa acontecer também no primeiro nível.

A tematização, como visto, insere-se no contexto dos sistemas DAM de organização de imagens fotográficas. Sofre influências, todavia, das funções que a fotografia possa vir a desempenhar<sup>58</sup> e das características do banco de imagens ao qual a foto pertence, principalmente dos bancos comerciais ou de instituições que cedem imagens para fins de uso público em geral. O processo de tematização pode, portanto, acontecer com fotografias de qualquer tipo de banco de imagens desde que este se proponha a usar as fotos para quaisquer objetivos que não sejam o simples registro documentário e/ou histórico de um fato, acontecimento ou objeto. A procedência histórica, contextual e documental da foto, embora sejam de grande importância para sua descrição e identificação, não têm grande peso na tematização, desde que a fotografia tenha temas que possam ser utilizados em diversos contextos de comunicação e de informação. A tematização pode não refletir (nem precisa) o contexto ou significado “real” da fotografia, mas o que esta pode significar na concepção de quem a analisa, tendo em vista seus usos e destinos futuros.

---

<sup>58</sup> Os itens 6.4.4.3 e 6.4.4.6 falarão sobre as funções da fotografia e sobre as características do banco de imagens.

As doze instituições visitadas na etapa de coleta de dados para esta pesquisa procuram descrever, no momento da análise, da maneira a mais completa possível, todos os dados denotativos da imagem, de forma a poder extrair os assuntos que auxiliarão na sua recuperação física. A descrição não significa necessariamente escrever o conteúdo da foto num campo específico na base de dados, mas extrair as palavras-chave, descritores ou metadados que descrevam denotativamente a foto.

Nove dessas instituições fazem uma análise interpretativa conotativa da foto extraindo dados para a sua indexação. Da mesma forma que na descrição denotativa, isso significa extrair palavras-chave, descritores e metadados que permitam recuperar os traços conotativos concretos e abstratos da foto. As três outras instituições apenas descrevem denotativamente a foto não se preocupando com sua polissemia e com seus significados conotativos.

Três instituições fazem a descrição conotativa apenas para assuntos mais visíveis na foto, o que corresponde à conotação concreta. Cinco aprofundam a descrição conotativa, buscando também questões menos visíveis, mas que podem ser tratadas pela foto e que correspondem à conotação abstrata. Especificamente, a Agência Estado descreve conotativamente algumas fotos de forma mais superficial aprofundando-se naquelas que farão parte definitiva do banco de imagens.

Embora façam uma leitura de temas não diretamente relacionados às fotografias – configurando um dos aspectos relacionados à tematização – nenhuma das instituições visitadas preocupa-se com a delimitação e o direcionamento que a tematização pode dar aos discursos contidos nas fotografias, possibilitando a diminuição da sua polissemia, embora concordem com o autor desta pesquisa que essa delimitação e esse direcionamento sejam úteis e necessários para facilitar a indexação e a recuperação das imagens.

Nas tarefas DAM de análise destinadas à tematização da imagem, uma das teorias de tratamento da fotografia que mais auxiliam é a teoria do DE e do SOBRE, proposta por Sara Shatford (1994, p. 585). Conforme essa teoria, toda fotografia é necessariamente DE alguma coisa, ou DE algumas coisas. Liga-se a um ou mais referentes e deles é feita. O DE é algo concreto existente, mas não diz muita coisa a não ser aquilo que o receptor consegue ver de acordo com sua cognição e imagem mental. Apesar disso é mais consensual, pois muitas pessoas têm, por viverem numa mesma cultura e época, ideias, conhecimentos e percepções quase iguais sobre a aparência, forma e objetivos de determinados seres e coisas.

O SOBRE é mais subjetivo e menos consensual devido à polissemia da imagem. Embora tenham conhecimentos quase unânimes DE determinada imagem, o consenso SOBRE o que ela representa irá variar consideravelmente de receptor a receptor. O SOBRE corresponde ao discurso que a fotografia apresenta.

Na etapa de análise para organização da fotografia no banco de imagens, a determinação do DE corresponde à etapa da descrição. A etapa do SOBRE corresponde à interpretação, ligada à tematização. O SOBRE liga-se aos sentidos *conotativos concretos* e *conotativos abstratos*. A foto pode ter muitos SOBRES, ou discursos, que serão delimitados e direcionados quando forem tematizados antes de serem indexados.

A figura 53, apresentada anteriormente, mostra que a fotografia pode ser DE vários referentes e SOBRE vários assuntos:

Foto Olhares



Figura 53 – Moça fumando

A FOTOGRAFIA É DE:

Uma mulher, um vestido estampado, uma sandália, um banco vermelho, um parque, cigarro.

PODE SER SOBRE:

Conotativos concretos

Moda, modelo feminino, vestuário, trajes femininos, roupas, calçados, fumo, postura.

Conotativos abstratos

Saúde, vício, descontração, beleza.

Smit (1996, p. 31) aborda, entre outros artigos de sua autoria, as questões levantadas por Shatford acerca do DE e do SOBRE. Em sua opinião, o SOBRE “diminui o espectro da polissemia da imagem”. Embora essa afirmação seja verdadeira, a fotografia ainda poderá conter vários SOBRES, e a forma viável para diminuir sua polissemia – em relação às características do banco de imagens e às funções da foto – será por meio da tematização, que irá delimitar e direcionar seus discursos, além de permitir a reunião de vários outros discursos aparentemente não relacionados à foto.

Para o estabelecimento do DE (denotação) e do SOBRE (conotação), que ajudarão a descrever e interpretar a foto para a sua tematização, deverão ser observados alguns “pontos de informação”<sup>59</sup> auxiliares, os quais devem ser vistos como perguntas e, como tal, respondidos durante o processo de análise. Os “pontos de informação” mais comuns, bem como as questões acerca do uso do DE e do SOBRE, serão tratados com detalhes no item 6.4.6.

#### 6.4.3 TEMATIZAÇÃO E INDEXAÇÃO

Embora para alguns possa parecer que tematização e indexação sejam a mesma coisa, há uma diferença de objetivos entre as duas técnicas, ainda que ambas utilizem-se dos resultados de uma mesma análise feita para determinada imagem fotográfica. Num processo DAM de organização de fotografias, a tematização é a primeira “consequência” da análise interpretativa, precedendo a indexação e delimitando e direcionando a polissemia da imagem. Além disso, permite que temas aparentemente fora do contexto da fotografia possam ser reunidos a outros temas semelhantes e sejam indexados no banco de imagens. De acordo com Manini (2002a, p. 4)

A fotografia é uma manifestação visual. Nela sempre há um foco central, uma razão de ser que motivou aquela tomada fotográfica. Há que se considerar, contudo, que este motivo central está cercado de informações que a ele se entrelaçam de diversas maneiras.

---

<sup>59</sup> Um “ponto de informação”, na concepção do autor desta pesquisa, é todo e qualquer elemento que oriente a auxilie na análise de uma foto. Vários autores fazem menção a alguns tipos de “pontos de informação”, entre os quais: LEUNG (1992), MANINI (2007), MAIMONE (2007), SMIT (1989), SHATFORD (1994) e KOSSOY (2001).

A tematização inclui determinar, além do foco central, quais outros referentes ou unidades<sup>60</sup> dentro do referente terão seus discursos escolhidos para serem indexados e fazerem parte do banco de imagens.

Manini (op. cit., p. 5) tece um comentário interessante sobre a elaboração de resumos para a indexação, o qual pode ser utilizado, por analogia, com a idéia desta pesquisa a respeito do papel da tematização. Substituindo o início da frase pelo texto em negrito entre parênteses pode-se determinar que

O processo de elaboração de resumos (**o processo de tematização como técnica de análise**) de imagens fotográficas e de levantamento de termos para indexação (esta forma de expressar o conteúdo de um documento e que será, para nós, mais importante que a primeira) estão 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. Como escolher estes conceitos que serão, de fato, uma ponte entre o usuário e a fotografia? (grifo nosso)

Continuando com o texto de Manini, “a polissemia da imagem aponta em várias direções e o profissional da informação deve fazer uma escolha”. Ao fazer a escolha, determinará (tematizará) quais discursos da imagem fotográfica serão ou não considerados na indexação.

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 sua política. Por exemplo, se a imagem do prédio da Hospedaria dos Imigrantes pertencer a um acervo arquitetônico, o termo que designa seu estilo será mais pertinente à Hospedaria do que se a imagem pertencesse ao Museu da Imigração (MANINI, op. cit., p. 11).

Entre os vários fatores<sup>61</sup> que irão influenciar os profissionais na determinação de discursos da fotografia e na sua posterior tematização, dois são de grande importância e referem-se: 1) às características do banco de imagens que armazena as fotos; e, 2) às

---

<sup>60</sup> Unidades são partes da fotografia obtidas pelo processo de segregação da imagem, ou seja, pela identificação e separação das partes constitutivas de uma imagem. Podem ser segregadas uma ou mais partes, dependendo da forma como a imagem é percebida ou das suas necessidades de análise. Para que se possa segregar uma figura dentro da imagem, é preciso que esta se destaque em relação às outras que a circundam ou que tenha um conteúdo significativo na foto.

<sup>61</sup> O item 6.4.4 abordará com mais detalhes os fatores que influenciam na tematização da fotografia.

funções que a fotografia pode vir a desempenhar quando de seu uso. Para Manini (2002b), além desses fatores,

A representação do conteúdo dos documentos deve ser feita de modo absolutamente comprometido com a área de conhecimento na qual eles serão utilizados e com o público-alvo do serviço de documentação. Este processo de análise do conteúdo do documento é importantíssimo para a recuperação da informação, pois é dela que resultarão a indexação e o resumo (**ou a tematização**) (negrito nosso)

Utilizando-se de conceitos de Lancaster (2004), verifica-se que a tematização pode levar à “indexação seletiva, que implica o emprego de uma quantidade muito menor de termos, a fim de abranger o conteúdo temático principal do documento”. A indexação de fotografias, quando puder contar com o auxílio inicial da tematização – a partir das características do banco de imagens e das funções a serem desempenhadas pelas fotos –, situa-se, portanto, na categoria de “indexação seletiva” que traz um menor número de termos, ou palavras-chave, ou descritores, mas com uma maior objetividade para a recuperação das fotos. Ainda de acordo com Lancaster (op. cit.)

Para qualquer necessidade específica de informação haverá muito mais itens negativos (**não pertinentes ao que se quer**) que positivos na hora da busca. Itens positivos estariam acompanhados de uma muralha de itens negativos. (grifo nosso)

A tematização, ao delimitar e direcionar os discursos das fotografias, pode recuperar tantas imagens quantas forem possíveis, com um menor número de itens negativos circundando as imagens pertinentes às necessidades dos usuários. A indexação pode ser, portanto, influenciada pelas ações de tematização feitas anteriormente a ela.

De acordo com Cunha e Cavalcanti (2008) a indexação é

A representação do conteúdo temático de um documento por meio dos elementos de uma linguagem documentária ou de termos extraídos do próprio documento [...] é a descrição do conteúdo de um documento por meio de uma linguagem documentária a fim de facilitar a memorização da informação em arquivos, fichários, bases e bancos de dados [...] indexar é indicar os temas tratados em um texto por meio de palavras-chave, cabeçalhos de assunto, índices de classificação.

## De acordo com definição do Wikipedia (2010)

Indexação é atribuir termos ou resumos a um determinado item que facilite a recuperação da informação desejada. Antes de se fazer uma indexação é necessário fazer uma análise do documento. O indexador, depois de fazer a análise do assunto, deverá atribuir termos ou palavras-chave que representem o conteúdo como um todo.

Por indexação da imagem fotográfica entendem-se as atividades desenvolvidas – no âmbito de um sistema DAM – com o intuito de determinar identificadores (palavras-chave, descritores etc.) para os assuntos ou temas de fotos previamente selecionadas e analisadas. A qualidade da recuperação de fotos numa base de imagens está diretamente relacionada à qualidade da indexação. De acordo com Souza (2009, p. 2), “o objetivo de um sistema de recuperação de imagem é operar sobre uma coleção de imagens (indexadas) e, em resposta a uma solicitação (*query*), apresentar ‘imagens relevantes’ segundo os critérios estabelecidos”. Assim sendo, quanto melhor for a qualidade da indexação, maiores serão as chances de se encontrar as fotos desejadas.

Numa imagem fotográfica, após a análise, pode-se verificar a existência de vários discursos com temáticas diferenciadas que se devem à polissemia natural desse tipo de documento. A indexação pode ser feita de maneira ampla na qual cada um desses discursos será indexado com palavras-chave diversas – ou outros tipos de indexadores. Nesse caso, haverá um universo grande de temas indexados, muitos dos quais podem não estar diretamente relacionados aos objetivos e características do banco de imagens, às funções a serem desempenhadas pela fotografia e à área de conhecimento na qual será utilizada ou ao público-alvo do banco de imagens. Configura-se, no caso, uma “supervalorização de termos de indexação”, pois muitos deles serão “supérfluos” em relação ao uso, aumentando os esforços gastos nos trabalhos de indexação e gerando a criação e o armazenamento de descritores e palavras-chave que provavelmente nunca serão utilizadas num determinado banco de imagens.

O uso da tematização como técnica anterior à escolha dos termos de indexação permitirá, por sua vez, que sejam delimitados os temas de interesse, escolhidos assuntos aparentemente não pertinentes à fotografia em questão, os quais serão agrupados com outros assuntos semelhantes e, finalmente, direcionará a foto somente para os temas pertinentes. Isso permitirá um menor esforço de indexação, além de um conjunto de descritores e palavras-chave mais focado com as características do banco de imagens.

Basicamente existem dois tipos de indexação para imagens: indexação por conteúdo, que explora características físicas da imagem e é realizada de maneira automatizada; e indexação por conceitos, que representa as imagens por meio de palavras e pode ser feita manualmente ou automatizada.

As instituições visitadas e os sites de imagens analisados para a elaboração desta pesquisa adotam, sem exceção, a indexação por conceitos. Da mesma forma, os principais softwares para administração e organização de imagens estudados também usam esta sistemática, existindo poucos deles dedicados à indexação por conteúdo. Estes últimos são, todavia, utilizados por alguns sistemas de imagens bem específicos. Na etapa de entrevista para a coleta de dados, apenas um dos profissionais entrevistados tinha conhecimento mais detalhado da indexação por conteúdo, não achando-a, porém, adequada para a indexação de fotos, a não ser no que diz respeito ao uso de similaridade de cores como parâmetro para a busca de imagens de um mesmo tom e, mesmo assim, de forma híbrida com a indexação por conceitos. Os demais entrevistados foram unânimes em reconhecer a incapacidade desse sistema de permitir uma correta e adequada indexação de fotos.

Por indexação por conteúdo entendem-se as tarefas de representar (indexar) uma imagem fazendo uso individual de suas próprias características visuais primárias – entre as quais incluem-se cores, texturas e formas (figuras obtidas a partir da identificação de demarcação de seus contornos) – ou pela combinação dessas características. A recuperação das imagens dá-se por meio de comparações dessas características indexadas com as características propostas pelos usuários em suas *queries* de pesquisa. Assim, se o usuário busca a foto de um pássaro com determinadas cores, texturas e formas, o sistema fará uma comparação com as imagens existentes no banco selecionando aquelas que possuem as características desejadas. “A ideia básica na recuperação de imagens baseada em conteúdo é que o sistema pode procurar e encontrar em um arquivo as imagens que melhor correspondem a uma dada descrição (das características visuais de uma imagem) fornecida pelo usuário”. (SOUZA 2009, p. 4)

A extração de dados para a indexação por conteúdo é feita de modo automatizado usando algoritmos e outras fórmulas matemáticas, sendo essa tecnologia conhecida pelo nome de Content-Based Image Retrieval – CBIR (Recuperação de Imagens Baseada em Conteúdo). Apesar da existência de pesquisas e experimentos desenvolvidos notadamente por pesquisadores americanos, a CBIR ainda é pouco utilizada devido às suas características e aos problemas a ela relacionados e,

principalmente, à sua incapacidade de analisar descritiva e interpretativamente uma imagem. Algumas pesquisas, entretanto, estão tentando criar sistemas híbridos que possam usar alguns atributos empregados pela CBIR de forma conjunta com a indexação por conceito.

Talvez o maior problema relacionado ao uso da CBIR na indexação seja a dificuldade em descrever e interpretar uma imagem, principalmente em grandes arquivos e em fotos de conteúdo mais complexo. A simples busca por cor, textura ou forma não recupera, por exemplo, uma foto de uma criança chorando sozinha numa praia. Apesar dessa deficiência, alguns usos podem ser feitos de maneira relativamente eficiente em áreas científicas e técnicas, de modo especial naquelas que necessitam de comparações entre imagens.

Indexação por conceitos consiste em atribuir termos<sup>62</sup> que possam representar as informações visuais denotativas e conotativas contidas numa imagem fotográfica, permitindo a sua recuperação num banco de imagens. Os termos atribuídos devem representar, com a máxima precisão possível, o conteúdo informacional da imagem, devendo ser tomados cuidados especiais para que se garanta a homogeneidade do banco de dados e para que imagens similares recebam conceitos iguais.

Na maioria dos bancos de imagens, a indexação por conceitos é feita manualmente por uma equipe de analistas/indexadores, de acordo com políticas pré-estabelecidas e segundo os objetivos do banco.

Enquanto a indexação por conteúdo – ainda que possa haver algumas partes textuais – permite a representação apenas do conteúdo visual da imagem (cor, textura e forma), a indexação por conceitos representa por meio de palavras todas as informações contidas na fotografia, sejam elas de cunho identificatório ou representativo de seu conteúdo denotativo e conotativo. A indexação por conteúdo liga-se somente ao DE, e a indexação por conceitos liga-se ao DE e ao SOBRE da fotografia. Assim, por ser a maneira que melhor permite a representação descritiva e interpretativa, a indexação por conceitos é a que deve ser usada para fotografias tematizadas.

A tematização de uma imagem é uma tarefa bastante subjetiva e poderá variar conforme circunstâncias que envolvem não só as características relacionadas à própria foto, mas também, e principalmente, o analista e o indexador. Em vista disso, o banco de imagens deve criar regras e parâmetros que permitam aproximar o máximo possível

---

<sup>62</sup> Palavras-chaves, cabeçalhos de assunto, descritores, metadados etc.

as visões do pessoal técnico diminuindo as divergências de visão. A centralização das atividades num único local é, normalmente, adotada pelos bancos de imagens que têm representações em vários países. Nas visitas técnicas de coleta de dados para a pesquisa, a Getty Images, por exemplo, informou que as atividades de análise e indexação de suas fotos são feitas todas na Índia para que não haja muitas divergências entre os diversos analistas e indexadores e se possa manter o máximo de coerência possível.

Portanto, quer se adotem mecanismos centralizados ou descentralizados para a tematização, é importante, todavia, a observância padronizada de determinados mecanismos, os quais deverão ser adotados para todas as fotografias incorporadas ao banco de imagens. Entre esses mecanismos está a utilização dos “pontos de informação”, mencionados anteriormente, e a escolha dos discursos existentes na fotografia que serão tematizados, levando-se em conta as características do banco de imagens e as funções a serem desempenhadas pelas fotos.

#### 6.4.4 FATORES QUE INTERFEREM NA TEMATIZAÇÃO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA

Ao se analisar uma foto é preciso observar a existência de fatores diversos que, em maior ou menor escala, determinam se ela irá fazer parte ou não do banco de imagens. A inobservância desses fatores fará com que, em princípio, todas as fotos recebidas pelo banco sejam incorporadas a ele, gerando grande quantidade de “lixo” na entrada e, conseqüentemente, na saída. A maior parte desses fatores deve ser observada ainda na fase de seleção/aquisição das fotografias. Todavia, alguns outros necessitam ser observados na fase de tematização, que levará à posterior indexação e incorporação de palavras-chave ou descritores necessários para a recuperação das fotos.

Entre os profissionais entrevistados para a tese, houve consenso de que vários bancos de imagens não se preocupam com esses fatores, principalmente aqueles acessíveis gratuitamente via Internet, permitindo a recuperação de um grande número de fotos sobre um mesmo assunto pesquisado, mas, conforme definição da Professora Johanna Smit, num “padrão Google de qualidade”, ou seja: muita coisa e pouca precisão. Boa parte desses bancos não observa padrões para seleção/aquisição, gerando arquivos com fotos de baixa qualidade ou não pertinentes às pesquisas executadas pelos usuários. Outros, em número mais reduzido, estruturam-se melhor e conseguem atender de maneira mais satisfatória aos seus usuários. Isso acontece porque observam

determinados fatores na hora da análise da foto, tanto na etapa de seleção/aquisição quanto na de tematização.

Pelas leituras realizadas na revisão de literatura e pelas análises de sites de imagens fotográficas disponíveis na Internet, foi possível constatar a existência de diversos fatores que podem interferir no momento de análise das fotografias. Para efeito desta pesquisa, tendo em vista seus objetivos, serão tratados apenas aqueles que, embora possam interferir na seleção/aquisição, estão também relacionados à tematização. Entre estes, os mais importantes são:

- qualidade técnica;
- qualidade visual;
- funções da fotografia;
- características do banco de imagens.

#### 6.4.4.1 Qualidade técnica

Por qualidade técnica entende-se um conjunto de condições que permitem a uma imagem fotográfica ser considerada adequada para uso em diversas situações e apta para a comunicação da informação imagética. Envolve o uso correto da luz, das objetivas, dos filmes/sensores, da resolução digital e da nitidez/profundidade de campo.

Na análise da fotografia, a qualidade técnica, juntamente com a qualidade visual, é de grande importância para a escolha das fotografias que serão incorporadas ao banco de imagens. Evidentemente, a função desempenhada pela fotografia, bem como o fim a que se destina, irá determinar o grau de qualidade técnica que a mesma deverá possuir. Às vezes, existe apenas um registro fotográfico sobre um acontecimento, com uma qualidade técnica ruim<sup>63</sup>. Nesse caso, o valor informacional conta mais que qualquer tipo de esquema qualitativo, e a foto adquire um aspecto de “raridade” ou de “oportunidade”. Nessas ocasiões, é comum, nos mecanismos de comunicação, que as legendas que acompanham as imagens acrescentem expressões do tipo “foto feita por fotógrafo amador”, ou “foto feita a partir de telefone celular”, entre outras. Essas legendas, de certa forma, funcionam como se fossem um pedido de desculpas do

---

<sup>63</sup> Pode acontecer que num acidente aéreo, por exemplo, a única foto que registre o momento da queda do avião tenha sido feita por um aparelho celular, com qualidade técnica e visual sofrível. Apesar disso, por ser a única foto existente, deverá ser considerada pelas suas qualidades informacionais, em detrimento de qualquer qualidade técnica e visual.

veículo de comunicação para justificar a baixa qualidade técnica (e visual) da foto publicada.

Todavia, excetuando-se as situações “emergenciais” em que se precisa usar esse tipo de foto, a análise da fotografia deve procurar preservar a qualidade técnica como uma de suas premissas, pois, na maioria das vezes, não basta uma boa composição ou uma boa ideia para que uma foto esteja em condições de uso. No nível de seleção/aquisição, nada mais frustrante do que se escolher uma imagem bem construída visualmente e disponível nos *thumbnails*<sup>64</sup> de um banco de imagens e, na hora de ampliá-la, constatar que a mesma perde nitidez – por não estar bem focalizada – ou não tem uma resolução adequada, estourando os *pixels* – por não ter sido fotografada ou escaneada de maneira correta. No nível da tematização é frustrante, igualmente, procurar fotos sobre um determinado assunto e ao recuperá-las no banco de imagens verificar que as mesmas têm características técnicas que, embora corretas, não condizem com o discurso tematizado. Coutinho (2006, p. 336 e 340), entre suas considerações sobre as qualidades técnicas e visuais das fotografias, comenta:

[...] Na análise da imagem fotográfica a qualidade técnica e estética, um dado a ser observado a partir dos elementos discutidos anteriormente pode também revelar informações importantes sobre seu contexto de produção e ainda sobre sua importância ou significação em determinado momento histórico.

Também Machado (2007, p. 8), sobre as questões técnicas relacionadas à fotografia, assinala que

Um erro de cálculo, por mínimo que seja, e adeus fotografia, ainda que o referente esteja lá e bem iluminado. O mesmo raciocínio serve também para o cálculo da profundidade de campo, que estabelece a quantidade de foco e desfoque numa foto e que é determinado com base numa complexa equação, envolvendo: 1) a distância do objeto em relação à câmera; 2) o grau de abertura do diafragma e obturador; 3) a quantidade de luz que banha a cena; 4) a distância focal da lente utilizada.

Fazendo uma ressalva em relação à “raridade” ou “oportunidade” da foto, existem alguns elementos que deverão ser considerados na verificação da qualidade técnica, no momento da análise de fotografia. Alguns deles são obrigatoriamente observados no momento de seleção/aquisição e não são objetos de comentários nesta pesquisa. Outros, além de poderem ser verificados no momento da seleção/aquisição,

---

<sup>64</sup> *Thumbnails* são as miniaturas das imagens, usadas para facilitar a sua localização e visualização nos bancos de imagens. Servem apenas para identificar as imagens, que necessitam ser abertas posteriormente em seus tamanhos normais.

devem necessariamente ser observados no momento da tematização. A sua não observância pode dar à fotografia uma interpretação diferente daquela que se pretende quando da elaboração do discurso da tematização. Os aspectos técnicos que mais influenciam na tematização referem-se a:

#### 6.4.4.1.1 Luz

Na fotografia<sup>65</sup> consideram-se, basicamente, dois tipos de luz: a luz natural, produzida por elementos da natureza (sol, lua, estrelas) e a luz artificial, produzida pelo homem. A luz artificial, por sua vez, divide-se em dois segmentos: luz contínua (lâmpadas, holofotes, velas etc.) e luz de *flash* – semelhante ao pipocar de um relâmpago. A luz natural não pode ser manipulada pelo fotógrafo, embora sua intensidade, cor, direção possam ser “trabalhadas” pela câmera fotográfica e pelo filme/sensor por meio dos mecanismos de exposição, filtros e posição de alguns objetos em relação à fonte de luz. Já a luz artificial pode ser totalmente controlada pelo fotógrafo.

Entretanto, mais importante que a sua origem, a qualidade da luz influencia, de forma marcante, uma fotografia. A fonte emissora, seja ela natural ou artificial, pode produzir luzes suaves ou duras. As luzes suaves têm como consequência sombras tênues e pouco marcantes, enquanto as duras produzem sombras densas, profundas e bem definidas. Assim, na tematização, não se pode elaborar um discurso ligado à expressão facial suave, tranquila ou plácida de uma pessoa se a luz sobre seu rosto for uma luz dura que produza sensações de raiva, ira, medo ou outras expressões nada suaves. A prevalência de sombras sobre as luzes no rosto de uma pessoa pode dar, por exemplo, uma sensação de melancolia, o que não justificaria nunca uma tematização de calma e tranquilidade (Figuras 54 e 55).

---

<sup>65</sup> A luz é a essência da fotografia – analógica ou digital – qualquer que seja a intensidade com que ilumina um objeto ou cena a ser fotografado. Assim, um simples palito de fósforo, aceso durante certo período, pode ser suficiente para produzir uma boa foto.

Foto Olhares



Figura 54 – Fisionomia melancólica

Foto Olhares



Figura 55 – Fisionomia suave

As diferentes posições da luz podem ser positivas ou negativas, dependendo das características do objeto que será fotografado e do resultado que se quer conseguir na fotografia. Certos objetos, por exemplo, terão melhores resultados se forem fotografados com uma luz baixa lateral, para realçar suas texturas; outros, com luz frontal e direta para esconder determinados detalhes desagradáveis e feios. Em alguns casos, as longas sombras produzidas nos objetos, devido às luzes baixas do início da manhã ou do fim da tarde, proporcionam fotos bem construídas e com uma perspectiva agradável. Já um retrato de uma pessoa, com luz direta do sol do meio-dia, provocará sombras indesejáveis sob os olhos, nariz e boca. Uma fotografia para a qual se queira dar, por exemplo, um discurso relacionado ao pôr-do-sol ou ao amanhecer, deve ter sempre sombras laterais e nunca de cima para baixo (Figuras 56 e 57).

No momento da tematização, os analistas encarregados deverão verificar se a luz utilizada está de acordo com o discurso que se pretende dar à fotografia.

Foto Olhares



Figura 56 – Sombra longa do fim de tarde ou do amanhecer

Foto Olhares



Figura 57 – Sombra curta do meio-dia

#### 6.4.4.1.2 Objetivas

As objetivas – ou lentes – correspondem basicamente à “porta” de entrada da câmera fotográfica, pois através delas são captados os objetos e assuntos a serem fotografados. Compõem-se de um conjunto de lentes distintas que, trabalhando juntas, cumprem algumas funções, entre as quais: permitir a nitidez ou o foco adequado do objeto fotografado, auxiliar na correta exposição da luz e determinar a dimensão da cena a ser fotografada com base na distância focal.

Historicamente as lentes remontam à Idade Média quando foram utilizadas para aumentar a nitidez e a claridade das imagens captadas pelas Câmeras Obscuras. Com o passar dos anos, receberam inúmeros aperfeiçoamentos e, hoje, existem objetivas de altíssima qualidade técnica. Classificam-se, principalmente, por sua *distância focal*, ou seja, sua capacidade de aumentar ou diminuir o ângulo de visão em relação ao objeto a ser fotografado. O uso adequado da *distância focal* é de grande importância, pois ajuda a definir a qualidade de uma foto em relação à sua função, além de estabelecer distinções entre os diversos discursos temáticos que uma fotografia possa vir a ter. De acordo com Freeman (2008, p. 100),

Como a imagem em fotografia está formada por um sistema ótico, a escolha da objetiva é uma parte essencial do processo de desenho. A distância focal faz muito mais que mudar a cobertura de uma cena. **Além de determinar em grande parte a geometria da imagem, pode afetar profundamente seu caráter.** Existem construções óticas especiais, sobretudo as objetivas olho-de-peixe e aquelas descentralizáveis que também podem mudar a forma dos

objetos na fotografia. Ainda que a única variação resultante da distância focal seja o ângulo de visão, este tem efeitos evidentes na estrutura linear de uma imagem, na percepção de profundidade de campo, nas relações de tamanho e nas qualidades de visão mais expressivas e menos literais. Por exemplo: a longitude focal pode afetar a relação de um espectador com a cena, pois uma teleobjetiva tende a distanciar o objeto enquanto uma grande angular conduz o espectador para o interior da cena (negrito nosso).

Para os diversos tipos de foto, portanto, existem objetivas que conseguem melhores resultados técnicos e visuais e permitem uma tematização mais condizente com o discurso que se pretende dar à foto.

A figura 58 mostra cinco fotos de uma mesma cena, na qual se usaram diferentes distâncias focais. Na primeira, vê-se toda a cena, que parece distante do observador; na última, há uma aproximação dos barcos, como se o observador estivesse bem próximo a eles.

Fotos Ricardo Rodrigues

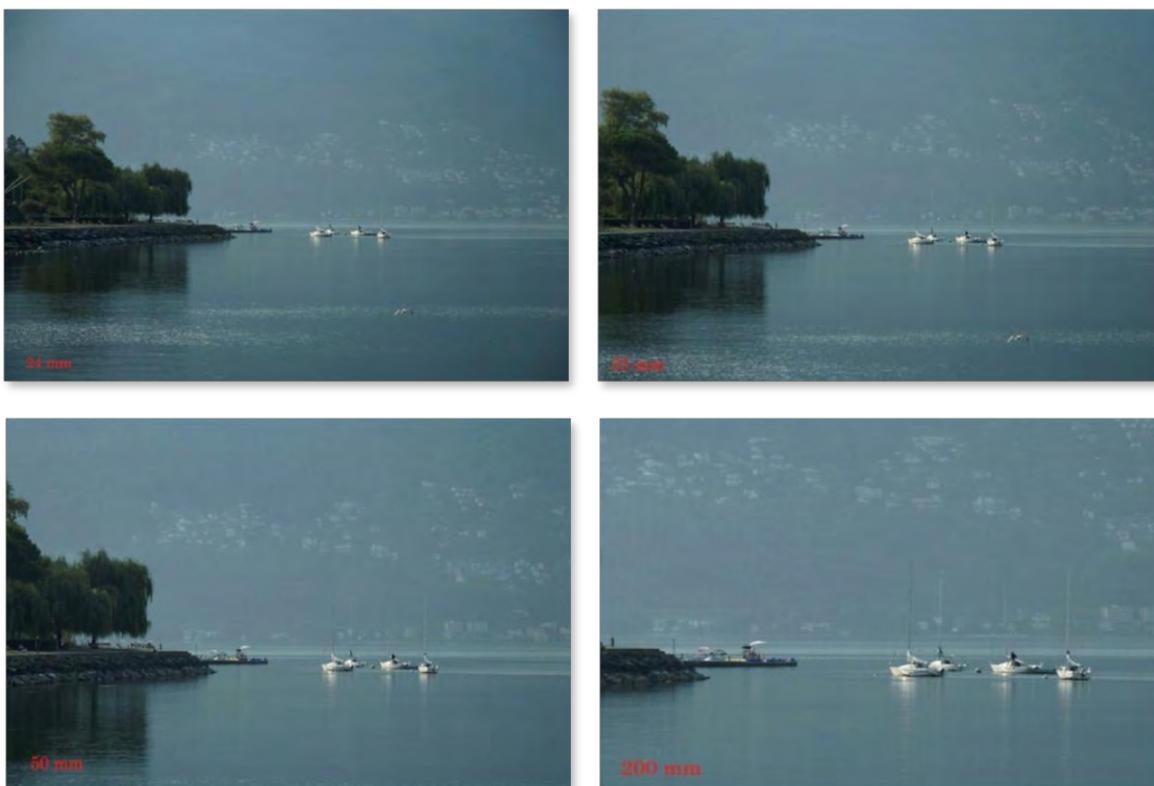




Figura 58 – Stresa, Lago Maggiore, Itália

Ao selecionar a imagem, o analista deve observar se a distância focal da mesma permite que a fotografia cumpra as suas funções e atenda os discursos propostos. Se, no exemplo acima, se pretende mostrar os barcos com um discurso que mostre todo o contexto da cena, as três primeiras fotos são mais apropriadas porque são mais abrangentes. Todavia, se se pretende mostrar mais os barcos, não importando o contexto no qual se encontram, deverão ser selecionadas as duas últimas fotos.

#### *6.4.4.1.3 Filmes, sensores e resolução*

Embora a fotografia digital esteja caminhando no sentido de substituir totalmente a fotografia analógica, é importante que se conheçam alguns fundamentos sobre os filmes fotográficos, uma vez que os princípios que regem o funcionamento dos sensores digitais é similar ao dos filmes.

Os filmes modernos, tais como são conhecidos hoje, são compostos por camadas gelatinosas de sais de prata que revestem uma fina película de acetato flexível e transparente. Ao receberem a luz proveniente do objeto ou assunto a ser fotografado, os sais de prata são sensibilizados formando a “imagem latente”, ou seja, uma imagem gravada, mas ainda oculta ao olhar e que só será visível após o processamento do filme, que inclui revelação e fixação.

Outra característica de um filme fotográfico refere-se à sua sensibilidade, ou seja, à necessidade de receber mais ou menos luz para produzir uma boa imagem. As diversas sensibilidades são medidas por uma escala de valores, conhecida como ISO –

International Standarts Organization<sup>66</sup>, sendo as mais comuns a 100/21°, a 200/24°, a 400/27° e a 1600/33°.

Quanto mais luz disponível para a realização da foto, menor será a escala ISO utilizada. Assim, na luz forte do meio-dia, um filme de ISO 100/21° é plenamente adequado. Para pouca luz, entretanto, um filme de escala ISO maior trará resultados melhores. Uma cena pouco iluminada será melhor fotografada com um filme ISO 400/27° ou maior.

Os filmes de ISO menor produzem maiores detalhes na foto, e sua aparência corresponde a grãos extremamente finos e quase imperceptíveis. Os filmes de ISO maior são utilizados em condições de pouca iluminação, quando não se pode usar flash ou não se pode colocar a câmera num tripé. Produzem, de maneira geral, menos detalhes na foto, e sua aparência corresponde a grãos mais grossos e visíveis.

O uso do filme adequado é de grande importância para se alcançar o resultado necessário e desejado numa fotografia, podendo produzir, inclusive, discursos diferenciados. Uma foto de uma planta, por exemplo, destinada a estudos botânicos, necessitará que sejam mostrados todos os seus detalhes. O filme adequado deverá ter um valor ISO baixo, pois o mesmo não produzirá granulação e permitirá maiores detalhes.

Na fotografia digital há a substituição dos filmes pelos sensores que exercem as mesmas funções e têm as mesmas regras de uso daqueles. Suas sensibilidades são idênticas às dos filmes e também são medidas em valores ISO.

Os sensores são *chips* de silício conhecidos como CCD – Charge-coupled Device (dispositivo de carga acoplada) ou CMOS – (Complementary Metal-oxide Semiconductor), que permitem a transformação da luz em um arquivo eletrônico digital. Compõem-se de *pixels* (*picture element*) que correspondem a uma minúscula partícula contendo cor e tonalidade e que, ao serem sensibilizados, por meio de uma descarga elétrica, formam a imagem digital, de maneira análoga aos sais de prata dos filmes fotográficos. Quando se usa uma sensibilidade ISO pequena na câmera digital, os *pixels* têm um tamanho menor e são menos visíveis. Todavia, como nos filmes, quando se aumenta a sensibilidade, os *pixels* tornam-se maiores e mais visíveis. Na foto analógica,

---

<sup>66</sup> A escala ISO é uma fusão de duas outras escalas adotadas anteriormente para classificar a sensibilidade dos filmes: ASA – American Standarts Association e DIN – Deutsche Industrie Normen. Um filme de ASA 100 correspondia a um filme DIN 21°. A escala ISO adotou então 100/21° para representar com uma única nomenclatura as duas nomenclaturas anteriores.

a visibilidade dos sais de prata é conhecida como “granulação”; na foto digital, a visibilidade dos *pixels* é chamada de “ruído”.

Quanto maior o número de *pixels* existentes num sensor, maior será a sua resolução e, portanto, a qualidade da imagem produzida. Isso permite que se possam fazer grandes ampliações sem perda de qualidade da foto.

Ao analisar uma imagem para tematizá-la o profissional do banco de imagens deverá verificar se as qualidades de resolução estão de acordo com os objetivos e funções da foto para que o discurso que se deseja produza os resultados esperados.

#### 6.4.4.1.4 Nitidez/foco e profundidade de campo

A nitidez é essencial para a qualidade técnica de uma foto, influenciando diretamente na sua qualidade visual e, conseqüentemente, na produção de discursos tematizados adequados. Toda e qualquer composição e enquadramento corretos e bem executados podem ficar parcial ou totalmente comprometidos se o foco não estiver correto. A falta de nitidez provoca reações imediatas no olho humano, que sente certo desconforto ao visualizar uma foto desfocada. Para Freeman (2008, p. 94), “independente das razões, nunca se deve subestimar a força visual do foco. O fato de que a nitidez seja uma regra praticamente inquestionável é suficiente para mostrar que o ponto de foco se converte no foco de atenção.” Focalizar ou colocar um objeto ou assunto em foco significa, portanto, deixá-lo agradavelmente nítido à visão e sem “borrões ou manchas”.

Geralmente, uma cena fotografada compõe-se de vários planos que podem incluir o objeto ou assunto principal, um fundo no qual este se insere e/ou alguns planos intermediários. Algumas vezes há um ou mais objetos ou assuntos anteriores àquele que será fotografado. Fundamental na obtenção de um bom foco é a determinação da “profundidade de campo”, que consiste em estabelecer quais planos da imagem estarão nítidos e quais estarão fora de foco (Figuras 59 e 60). A esse respeito, Hedgecoe (2006, p. 86) diz que

Para ficar completamente nítida, a imagem precisa registrar pontos de luz que se refletem do motivo como pontos de luz no filme ou no sensor digital. Longe desse plano de foco, os pontos são registrados como minúsculos círculos conhecidos como “círculos de confusão”. Quanto maiores esses círculos, mais fora de foco a foto vai aparecer. Para um certo intervalo de distâncias, os círculos são minúsculos o suficiente para parecerem pontos, e a imagem aparece nítida. Esse intervalo de distâncias é conhecido como profundidade de campo.

Foto Ricardo Rodrigues



Só a menina é focada, pois é o único assunto de interesse para o discurso de tematização da foto

Figura 59 – Modelo infantil

Foto Ricardo Rodrigues



Toda a cena tem interesse para a tematização e está focada

Figura 60 – Memorial JK, Brasília

A escolha certa da “profundidade de campo” influencia na qualidade visual da foto ajudando-a a atingir os objetivos e os discursos a que se propõe. Em consequência, a análise para a tematização deve preocupar-se em inserir no banco de imagens apenas fotos que possuam qualidade de foco e de nitidez compatível com o discurso de tematização pretendido. É preciso verificar também se os objetos principais da fotografia estão com o foco adequado para que a mesma cumpra esses discursos.

#### 6.4.4.2 Qualidade visual

A assimilação de uma fotografia depende de fatores que variam de pessoa a pessoa, incluindo-se questões relativas à situação física, à cognição e à imagem mental dos indivíduos, as quais influenciam nas várias interpretações dos discursos de uma imagem, contribuindo para sua polissemia. Lima (1988, p. 22) define três momentos

distintos na observação de uma foto, sendo dois ligados ao *denotativo* (percepção e identificação) e um ligado ao *conotativo* (interpretação). Segundo ele,

A percepção é puramente ótica: os olhos percebem as formas e as tonalidades dominantes sem as identificar. Ela é muito rápida.

A leitura de identificação é uma ação às vezes ótica, às vezes mental, como a leitura de um texto. O leitor identifica os componentes da imagem e registra mentalmente o seu conteúdo.

A terceira fase, que é a interpretação, é uma ação puramente mental. É nesse estado que se manifesta o caráter polissêmico da fotografia. Quando os leitores fazem parte do mesmo meio sócio-cultural, tendem a fazer a mesma leitura de identificação, mas cada um interpreta da sua forma, em função de sua idade, de seu sexo, de sua profissão e de sua ideologia.

Para Freeman (2008, p. 60), ao perceber a imagem

O olho a explora em uma série de rápidos saltos, pulando de um ponto de interesse a outro. Este movimento de ambos os olhos se conhece como traçado de exploração. Uma razão que explicaria esse processo é que só a parte central da retina, a fóvea, tem uma resolução elevada, e uma sucessão de traçados permite ao cérebro guardar uma imagem completa na memória e curto prazo. [...] Isso sucede com tanta rapidez (as explorações duram de 20 a 200 milissegundos) que a maioria das pessoas não é consciente de como vê.

Assim que a imagem é assimilada denotativamente pelo cérebro, inicia-se o processo interpretativo, e quanto mais qualidades visuais existirem na mesma, maiores serão as chances de a imagem ser absorvida e interpretada conotativamente. Por qualidade visual entende-se um conjunto de características relacionadas, principalmente, ao enquadramento e à composição, que dão à foto, além de um aspecto mais agradável, uma estrutura de maior compatibilidade entre os sistemas visual e mental. Embora estabelecida no instante de criação da foto pelo fotógrafo, é sentida basicamente no momento da percepção inicial da imagem pelo usuário, na dimensão fisiológica da visão, quando o aspecto indicial ou denotativo é assimilado pelo aparelho visual e transferido ao cérebro, influenciando-o no entendimento da imagem.

Embora faça menção a “aspectos técnicos” ao invés de visuais e acrescente questões que, na concepção deste texto, estão inseridos na composição da imagem e não paralelos a ela, Coutinho (2006, p. 336) tece um comentário interessante sobre a importância da qualidade visual:

Alguns pesquisadores estabelecem uma divisão que poderia ser considerada arbitrária na análise de imagens: a separação dos aspectos técnicos daqueles relacionados ao conteúdo ou significação. **[esses aspectos técnicos dizem respeito a]** algumas características a serem observadas durante a leitura do

registro visual, na tentativa de estabelecer uma espécie de direção para os olhares do pesquisador.

Entre os aspectos destacados estariam o enquadramento, a perspectiva, a relação fundo/figura, a composição da imagem, a utilização da luz e cores. A relação entre os objetos representados e a função da mensagem visual. Desta forma, a imagem como texto visual a ser lido seria marcada pela presença de diferentes maneiras de significar. (grifo nosso)

A importância da qualidade visual na fotografia encontra forte respaldo na Gestalt – movimento ligado à psicologia experimental – que, entre outros, atua significativamente no campo da teoria da forma. Segundo Gomes Filho (2008, p. 18),

A teoria da Gestalt, extraída de uma rigorosa experimentação, vai sugerir uma resposta ao porquê de umas imagens agradarem mais e outras não. Essa maneira de abordar o assunto vem opor-se ao subjetivismo, pois a psicologia da forma se apóia na fisiologia do sistema nervoso, quando procura explicar a relação sujeito-objeto no campo da percepção.

A Gestalt baseia-se no princípio de que “um todo é maior que a soma de suas partes”, significando – no caso da fotografia – que uma imagem é formada por uma série de elementos isolados os quais, ao serem combinados e relacionados, criam uma nova imagem com características próprias. A figura de um pássaro sozinho mostra apenas uma ave com características que lhe são peculiares. A figura de uma gaiola, da mesma forma, mostra apenas um objeto, também com suas próprias características. Todavia, a figura do pássaro preso na gaiola não será apenas a soma dessas duas características, mas significará algo novo a ser interpretado em conjunto pelos observadores.

Portanto, quando se observa uma imagem, não são vistas, num primeiro momento, as suas partes isoladas, mas sim as relações entre elas e os discursos que podem vir a produzir. No caso do exemplo acima, pássaro e gaiola são vistos em conjunto e não separados. “A excitação cerebral não se dá em pontos isolados, mas por extensão. Não existe, na percepção da forma, um processo posterior de associação de várias sensações. A primeira sensação já é de forma, já é global e unificada.” (GOMES FILHO, 2008, p. 19).

Duas forças agem sobre a percepção da forma e têm caracteres externos e internos. As forças externas ligam-se à estimulação visual que atinge a retina quando se vê um objeto ou cena. São afetadas por determinadas circunstâncias – que constituem-se em alguns itens relacionados à qualidade técnica da imagem fotográfica, já descritos neste documento. O modo e a quantidade de luz que ilumina um objeto ou cena, por

exemplo, podem afetar a forma como a retina os vê. Da mesma maneira, a falta de nitidez pode afetar a percepção da imagem pelo olho. As condições fisiológicas dos indivíduos, principalmente sua acuidade visual, também são determinantes na percepção da imagem e no seu envio ao cérebro para interpretação.

As forças internas, embora sejam percebidas inicialmente pela retina, referem-se ao trabalho executado pelo cérebro quando da organização e ordenação das partes das imagens vistas. São importantes na fixação do porquê de vermos as coisas de determinada maneira, e baseiam-se em alguns princípios analisados por vários autores, entre os quais destacam-se FASCIONI e HORN (2009), GOMES FILHO (2008), DONDIS (2007) e FREEMAN (2008). Entre esses princípios, os mais comuns são: **segregação**, unidade, unificação, fechamento, continuidade, proximidade, semelhança e **pregnância da forma**. Neste estudo serão abordados apenas os princípios da segregação e da pregnância da forma, tendo em vista que possuem uma maior relevância para a imagem fotográfica. Alguns deles estão ligados à etapa de seleção/aquisição da imagem e não serão considerados; outros, embora digam respeito a essa etapa, têm uma forte influência no momento da tematização da fotografia, e serão tratados a seguir.

#### *6.4.4.2.1 Segregação*

Segregação é a capacidade de o cérebro identificar e separar do todo cada parte constitutiva de uma imagem. Podem ser segregadas uma ou mais partes, dependendo do modo como esta é percebida ou das necessidades de análise da foto. Os objetos ou assuntos segregados numa fotografia podem auxiliar na indicação dos diversos discursos que a mesma pode ter, contribuindo dessa maneira para a sua tematização. Para que se possa segregar uma figura dentro da imagem, é preciso que ela se destaque em relação às outras que a circundam (Figura 61). As diversas “combinações” dos objetos ou assuntos segregados podem produzir diferentes discursos para uma mesma fotografia.

Foto Ricardo Rodrigues



Nesta foto podem ser segregados os elementos que mais chamam a atenção: o bonde, os dois homens caminhando, os prédios e os trilhos

Figura 61 – Praça do Comércio, Lisboa

#### 6.4.4.2 *Pregnância da forma*

A pregnância da forma é a principal lei da Gestalt da Forma, e fundamenta-se no princípio da simplicidade. Quanto maiores forem as facilidades de se ler, interpretar e compreender uma imagem, maior será sua pregnância e, conseqüentemente, a facilidade de entendimento dos seus discursos. Assim, uma imagem com poucos elementos visuais, ou na qual estes estejam melhor ordenados, será mais facilmente assimilada que uma imagem portadora de maiores complexidades para cuja compreensão haverá um grande esforço por parte do usuário (Figuras 62 e 63).

Foto Ricardo Rodrigues



Foto com alta pregnância. O ônibus se destaca sem que haja elementos na imagem que provoquem confusão visual

Figura 62 – Piccadilly Circus, Londres

Foto Ricardo Rodrigues



Foto com baixa pregnância. Ainda que o objetivo tenha sido mostrar uma panorâmica do mercado, os elementos da foto estão confusos

Figura 63 – Central Market, Londres

Embora nem sempre a simplicidade seja possível na elaboração de uma foto, quando se leva em conta alguns fatores ligados à pregnância da forma, a tendência é a produção de imagens plenamente “legíveis” e com uma qualidade visual que justifique a sua futura inclusão num banco de imagens e a sua posterior tematização. Esses fatores são adquiridos no momento da criação da foto, mas devem ser observados quando da análise da mesma tanto para a etapa de seleção/aquisição quanto para a etapa de tematização. Dividem-se em enquadramento e composição.

### Enquadramento

O enquadramento consiste em ajustar o objeto ou assunto a ser fotografado dentro do plano da imagem fotográfica, indicando o quanto de uma determinada cena está sendo mostrado pela fotografia. De acordo com Freeman (2008, p. 9),

no sistema de composição tradicional o enquadramento desempenha um papel dinâmico, mais que na pintura. A razão é que, enquanto um quadro se constrói a partir do nada, empregando a percepção e a imaginação, o processo da fotografia consiste em selecionar imagens de cenas e fatos reais. Dentro do enquadramento aparecem várias fotografias possíveis cada vez que o fotógrafo olha através do visor.

O resultado do enquadramento orienta os diversos discursos que uma imagem fotográfica pode ter em relação a uma determinada cena representativa de um acontecimento, situação ou fato. A figura 64 retrata a Ponte da Torre, em Londres. Foram feitos, na hora da tomada da foto, diversos enquadramentos que podem levar aos discursos transmitidos pelas diversas fotos resultantes. No caso, a cena fotografada em toda a sua plenitude pode ter discursos diferenciados de cada um dos enquadramentos

realizados que, por sua vez, podem diferenciar-se uns dos outros. Essa mesma situação ocorre quando se faz a tematização espacial, a qual permite o aproveitamento apenas de parte de uma fotografia. O quadro 3 mostra a cena total e alguns enquadramentos diferenciados com alguns possíveis discursos tematizados de cada um deles. No conjunto dos discursos tematizados propostos para o exemplo estão considerados tanto os sentidos denotativos (o DE que é a foto) quanto os conotativos concretos e abstratos (o SOBRE o que é a foto).

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 64 – Ponte da Torre, Londres

Fotos Ricardo Rodrigues

**TEMAS IDENTIFICADOS:**

Inglaterra, Londres, Ponte da Torre, rios, rio Tâmesa, navegação fluvial, tráfego, pontes, torres, construções, arquitetura, turismo, progresso, beleza, economia, metrópoles, Global Cities.



**TEMAS IDENTIFICADOS:**

Inglaterra, Londres, Ponte da Torre, rios, rio Tâmis, tráfego, pontes, torres, construções, arquitetura, turismo, beleza, economia, metrópoles, Global Cities.



**TEMAS IDENTIFICADOS:**

Inglaterra, Londres, Ponte da Torre, Torre de Londres, rios, rio Tâmis, pontes, construções, arquitetura, turismo, progresso, beleza, economia, metrópoles, Global Cities.



**TEMAS IDENTIFICADOS:**

Inglaterra, Londres, Ponte da Torre, rios, rio Tâmis, navegação fluvial, tráfego, pontes, economia, metrópoles, Global Cities.



**TEMAS IDENTIFICADOS:**

Inglaterra, Londres, Ponte da Torre, rios, rio Tâmis, tráfego, pontes, torres, construções, arquitetura, turismo, progresso, beleza, economia, metrópoles, Global Cities.

	<p>TEMAS IDENTIFICADOS:</p> <p>Inglaterra, Londres, Ponte da Torre, rio Tâmis, pontes, construções, arquitetura, turismo, progresso, beleza, transeuntes, pedestres, metrópoles, Global Cities.</p>
	<p>TEMAS IDENTIFICADOS:</p> <p>Inglaterra, Londres, Ponte da Torre, pontes, construções, arquitetura, robustez,</p>

Quadro 3 – Ponte da Torre, Londres. Cena totalmente enquadrada e enquadramentos variados

### Composição

Composição é a “arte” de organizar e dispor os objetos ou assuntos numa fotografia, de forma a deixá-la mais agradável ao olhar, permitindo a sua melhor compreensão, facilitado o processo de comunicação imagética e, em consequência, o entendimento dos seus diversos discursos tematizados. Dondis (2007, p. 29) diz que

O processo de composição é o passo mais crucial na solução dos problemas visuais. Os resultados das decisões compositivas determinam o objetivo e o significado da manifestação visual e têm fortes implicações com relação ao que é recebido pelo espectador. É nessa etapa vital do processo criativo que o comunicador visual exerce o mais forte controle sobre seu trabalho e tem a maior oportunidade de expressar, em sua plenitude, o estado de espírito que a obra se destina a transmitir.

Uma vez que a “leitura” da imagem fotográfica obedece fisicamente a uma série de movimentos do sistema visual, uma adequada composição auxilia na absorção das informações contidas nas fotografias. Gomes Filho (2008, p. 77) menciona que

Manifestações visuais bem organizadas, unificadas e, portanto, harmoniosas e equilibradas, apresentam uma tal ordem que se traduz em clareza, do ponto de vista de decodificação e compreensão imediata do todo. A clareza pode se manifestar, independentemente do (sic) objeto apresentar uma estrutura formal

simples (com poucas unidades), ou complexa (com muitas unidades compositivas).

Conforme se depreende, vários fatores compositivos contribuem para a clareza das fotografias. Apesar de a qualidade visual necessitar ser observada, juntamente com a qualidade técnica, no momento da seleção/aquisição da fotografia para sua inclusão no banco de imagens, é necessário que alguns desses fatores sejam observados também no momento da análise para a tematização. Imagens mal compostas, ou compostas de maneira errada, podem comprometer os discursos que se pretendam dar-lhes.

Os fatores compositivos mais comuns capazes de conduzir os discursos da tematização e citados pelos autores que se dedicam ao tema (DONDIS, 2007; FREEMAN, 2002 e 2008; GOMES FILHO, 2008; HEDGECOE, 2007; FOTO, 1983) serão comentados a seguir, embora apenas nos seus aspectos mais essenciais. Em determinadas situações, uma foto sofre interferência de apenas um fator; em outras, pode ser influenciada por diversos fatores que agem de maneira interativa entre si.

### Divisão da imagem

Na maioria das fotografias amadoras, o objeto ou assunto é comumente posicionado no centro do enquadramento. Embora isso às vezes seja necessário devido ao objetivo da foto, uma imagem assim construída torna-se monótona e carente de atrativos, ficando o olhar do usuário atraído apenas para o centro da mesma. De forma inversa, uma imagem que descentralize o objeto ou assunto tende a ser mais dinâmica e interessante, pois o usuário percorre o olhar por toda ela procurando seus principais pontos.

Os pintores antigos adotavam determinados esquemas para dividir a área de suas pinturas e localizar o objeto mais importante em determinados lugares das mesmas. Essa divisão, adotada posteriormente pela fotografia, é conhecida como “Seção Áurea” e, de acordo com Lima (1988, p. 43), quando se desloca o elemento do centro, pode-se

Dispensar a simetria, mas temos de criar um novo tipo de proporcionalidade. Essa proporcionalidade nos é facilitada pela seção ou divisão áurea. Divisão áurea é a que permite dividir um espaço, criando um equilíbrio perfeito de relações quantitativas.....1:2, 2:3, 3:5, 5:8, 8:13. Numa proporção 3:5, por exemplo, devemos dividir a fotografia em oito partes e localizamos o elemento principal numa proporção de três para um lado e cinco para o outro (Figura 65).

Foto Ricardo Rodrigues



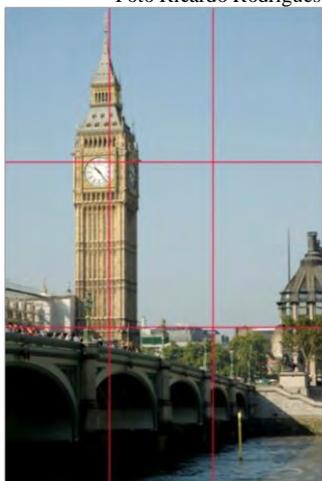
Seção Áurea 3:5

Figura 65 – Rua na cidade de Pisa, Itália

A proporção mais comumente utilizada pela fotografia é a 1:2, conhecida como “Regra dos Terços” (Figura 66). Araújo (2008, p. 17) descreve essa divisão da seguinte maneira:

O conceito dela é imaginar que seu enquadramento está dividido em nove partes iguais por meio de duas linhas horizontais e duas verticais. Depois disso basta posicionar seu assunto ou o interesse principal de sua cena em um ponto próximo de onde essas linhas se cruzam – os “pontos de ouro” – que conduzem o observador pela imagem, criando uma composição equilibrada; você se surpreenderá em como pequenos objetos podem tornar a cena muito maior do que realmente é.

Foto Ricardo Rodrigues



Regra dos Terços

Figura 66 – Big Ben, Londres

Um dos aplicativos mais comuns da “Regra dos Terços” refere-se à posição da linha do horizonte numa foto. Ao se dividir a imagem entre céu e terra, céu e água ou

terra e água, é aconselhável definir qual é o assunto mais importante, reservando para ele a parte mais interessante ou maior do enquadramento (Figuras 67 e 68).

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 67 – Praça dos Três Poderes, Brasília

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 68 – Alpes Suíços, Locarno

### Ponto de vista

A câmera fotográfica pode ser posicionada na mesma altura do objeto, fotografando-o no seu ângulo normal; acima dele, fotografando-o de cima para baixo; ou abaixo dele, fotografando-o de baixo para cima. Em razão disso, os posicionamentos do fotógrafo e de sua câmera, no momento da elaboração da foto, determinarão as posições em que o objeto ou assunto será mostrado, alterando significativamente o resultado e a interpretação da foto conforme o ângulo utilizado.

As fotos tiradas de cima para baixo tendem a diminuir o objeto em relação à cena e, muitas vezes, podem dar a conotação de derrota, submissão ou fraqueza, principalmente em fotos de pessoas e animais. Assim sendo, quando se deseja menosprezar ou “diminuir” alguém é comum a utilização desse ponto de vista. Animais e objetos pequenos, além de crianças não devem ser fotografados a partir dessa posição para que não fiquem menores do que já são, a não ser quando se deseja algum tipo de efeito especial.

Já as fotos tiradas de baixo para cima tendem a crescer o objeto ou assunto, realçando sua grandeza e força em relação à cena. Em muitos casos, quando se quer destacar alguma personalidade como detentor de um forte caráter e um grande carisma, procura-se fotografá-la com a câmera ligeiramente voltada para cima. De acordo com Burke (2004, p. 89)

Deve-se enfatizar a importância do que pode ser chamado “organização da imagem”. Em *Triunfo da Vontade*, Hitler foi fotografado de baixo para cima e mostrado contra o céu para que sua imagem parecesse mais alta e mais heróica.

O mesmo expediente foi adotado no retrato de Stalin feito por Fyodor Shurpin. Mussolini, outro ditador de baixa estatura, costumava ficar em pé num escabelo quando passava em revista as tropas e recebia a saudação fascista.

O posicionamento no nível do objeto ou assunto permite mostrá-lo mais próximo de sua realidade em relação à cena, quase não havendo desproporcionalidade em relação aos outros objetos ou assuntos.

As figuras abaixo mostram o Big Ben, em Londres, em três posições distintas: numa posição que diminui sua grandeza em relação aos demais prédios que o cercam, (Figura 69); de baixo para cima, realçando-o em relação aos demais objetos da foto (Figura 70) e ao nível do solo nivelando-o com as demais unidades da foto (Figura 71).

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 69 – Big Ben, Londres

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 70 – Big Ben, Londres.

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 71 – Big Ben, Londres

O uso de determinadas objetivas, associadas ao ponto de vista adotado, também contribui para dar diferentes interpretações e temas a uma foto. Um mesmo objeto fotografado de um mesmo ponto de vista, com objetivas diferentes, pode apresentar

resultados distintos. Portanto, é necessário que ao tematizar uma fotografia o ponto de vista adotado esteja de acordo com os discursos temáticos da mesma, para que esses discursos não se apresentem em sentidos opostos àquilo que é mostrado na fotografia.

### Escala

Em muitos casos torna-se difícil saber as reais dimensões de um objeto ou assunto, principalmente quando o mesmo é fotografado sozinho ou quando preenche todo, ou quase todo, o enquadramento da foto (Figura 72). Isso pode ocasionar problemas na hora da leitura da foto (especialmente quando a escala é fundamental para sua compreensão), pois o observador, não possuindo parâmetros que o situem em relação à cena, pode fazer interpretações erradas.

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 72 – Castelo sem referência de “elemento de escala”

Para evitar inconvenientes desse tipo, muitos fotógrafos acrescentam em suas imagens, quando necessário, um “elemento de escala” que permite dimensionar o objeto ou assunto principal (Figura 73).

Foto Ricardo Rodrigues



As pessoas no canto inferior direito da foto, além das tabuletas indicativas, mostram que se trata de uma construção em miniatura.

Figura 73 – Castelo com referência de “elemento de escala”

No filme “O colecionador de ossos” há uma cena interessante do ponto de vista fotográfico quando a policial interpretada pela atriz Angelina Jolie necessita salvar uma prova que está prestes a desaparecer. Trata-se de uma marca de sapato deixada por um *serial killer* na terra de um terreno baldio. A imagem pura e simples não permite que se saibam as dimensões do sapato, o que poderia comprometer a qualidade visual da foto, não transmitindo nenhuma informação prática. De forma inteligente, a policial cria um “elemento de escala” fotografando uma cédula de um Dólar ao lado da pegada do sapato. A comparação posterior entre o tamanho da cédula e da marca permitiu identificar o número do sapato calçado pelo *serial killer*

O significado do “elemento de escala”, entretanto, pode ser prejudicado conforme a objetiva utilizada e o ponto de vista escolhido pelo fotógrafo. As teleobjetivas, por exemplo, tendem a achatar a foto “puxando” para perto os elementos distantes e aproximando-os do primeiro plano (Figura 74). Não mostram, todavia, a real proporção entre os diferentes objetos ou assuntos, podendo, inclusive, confundir o observador.

Foto Ricardo Rodrigues



A teleobjetiva “puxou” a ponte para perto do barco em primeiro plano, não permitindo mostrar o real tamanho de ambos

Figura 74 – Ponte 25 de abril, Lisboa

Já as objetivas grandes angulares tendem a “afastar” determinados objetos ao ampliarem o campo de visão da foto. Dessa forma, objetos próximos podem parecer bem maiores do que realmente são em relação aos objetos afastados (Figura 75).

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 75 – National Gallery, Londres

A objetiva grande angular faz o leão parecer bem maior do que realmente é, não permitindo comparar seu tamanho com o prédio e com as pessoas

Para se ter a exata noção do tamanho é preciso que o “elemento de escala” esteja próximo ao objeto a ele comparado e que ambos se encontrem na mesma distância focal da câmera fotográfica (Figura 76).

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 76 – Panteão, Roma

As pessoas e o monumento estão próximos e na mesma distância focal, permitindo a visualização de seus tamanhos

Alguns objetos, entre os quais pessoas, animais, carros etc. são mais comumente utilizados como “elementos de escala” – principalmente em fotos de construções, paisagens, monumentos etc. – devido à rápida visualização e assimilação de suas dimensões pela maioria dos observadores. Para fotos menores, normalmente se encaixam objetos pertinentes ao assunto e que tenham suas dimensões facilmente assimiladas como “elemento de escala”.

### Tridimensionalidade

O olho humano consegue ver em condições de tridimensionalidade – o que não acontece com a fotografia, que registra as imagens de forma bidimensional. Entretanto,

graças ao uso da perspectiva e de técnicas de criação de profundidade, as fotos ganham um aspecto tridimensional que permite ao observador captar toda a sua essência e assimilar as informações nelas contidas. De acordo com Freeman (2008, p. 52), “a constante relação da fotografia com cenas reais faz com que a sensação de profundidade em uma imagem seja sempre importante e isto por sua vez influencia sobre o realismo da fotografia.”

Evidentemente a noção de tridimensionalidade não passa de uma ilusão de ótica e, para a sua criação, utilizam-se artifícios que vão desde o uso linear dos objetos ao uso de diferentes tonalidades de cores. A própria posição da câmera em relação ao objeto ou assunto ajuda a criar efeitos de perspectiva e de profundidade. Algumas técnicas são mais eficientes que outras para determinados tipos de fotografia, mas todas as fotos feitas com o uso de perspectivas e de profundidades tendem a ser melhor assimiladas, possuindo, conseqüentemente, maior qualidade visual para a comunicação e a tematização de seus discursos (Figuras 77 a 81).

Foto Ricardo Rodrigues



A perspectiva formada pelas flores à direita, além das três pessoas caminhando, dá uma boa noção de profundidade na foto

Figura 77 – Isola Bella, Lago Maggiore, Itália

Foto Ricardo Rodrigues



As duas estátuas têm o mesmo tamanho, mas a noção de perspectiva faz parecer que uma delas é menor. Da mesma forma, as janelas adquirem proporção menor que dá noção de profundidade

Figura 78 – Piazza della Signoria, Florença

Foto Ricardo Rodrigues



A foto apresenta três objetos sobrepostos que lhe dão uma grande profundidade: a fonte, a coluna com a estátua e o prédio de um teatro ao fundo

Figura 79 – Praça do Rossio, Lisboa

Foto Ricardo Rodrigues



Galhos e tronco como primeiro plano dão uma excelente noção de tridimensionalidade

Figura 80 – Pátio do Reitor, Academia de Westminster, Londres

Foto Ricardo Rodrigues



Pássaro focado e fundo desfocado dão noção de profundidade e perspectiva

Figura 81 – Pássaro na Ponte da Torre, Londres

### Profundidade de campo

A profundidade de campo na fotografia é tratada sob dois prismas distintos: o da qualidade técnica e o da qualidade visual. Sob o aspecto técnico<sup>67</sup>, é consequência de ações e decisões técnicas tomadas na hora da focagem e/ou na hora da leitura da luz, quando se determina a abertura e a velocidade que serão utilizadas. Sob o aspecto visual, é fortemente influenciada pela função ou objetivo da foto, pois implica determinar quais objetos ou assuntos estarão ou não focados tendo em vista essas funções e objetivos. Ao analisar a fotografia para a definição de seus discursos temáticos, o analista deve verificar se a profundidade de campo está adequada aos discursos propostos.

Quando, por um motivo qualquer, a fotografia tem um erro técnico de focagem, pode ficar parcial ou totalmente comprometida para uso, embora visualmente possa estar bem enquadrada e com uma boa composição (Figura 82). Além disso, quando o objeto que deveria ser tematizado encontra-se fora do foco ou com pouca nitidez, a foto fica comprometida visualmente, ainda que tecnicamente esteja boa, pois, nesse caso, não atende às funções e aos objetivos para os quais foi elaborada, uma vez que o assunto focado não é aquele da tematização. (Figura 83).

<sup>67</sup> Ver item 6.4.4.1.4 *Nitidez/foco e profundidade de campo*.

Foto Ricardo Rodrigues

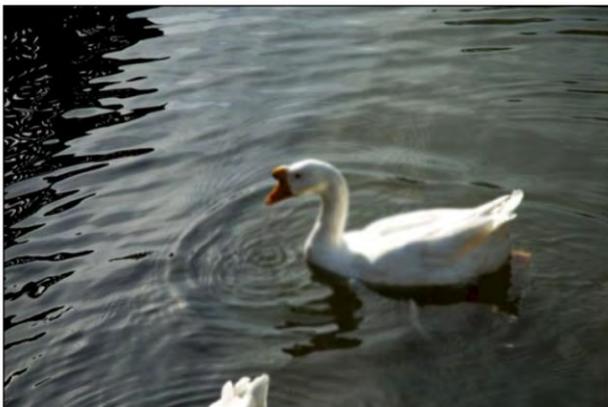


Figura 82 – Cisne branco

A foto tem boa composição e enquadramento, mas seu elemento principal está fora de foco e, por isso, não pode ser aproveitada

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 83 – O velho e o museu

Embora a foto esteja com uma boa composição e um bom enquadramento, o foco seletivo dado ao prédio da National Gallery em Londres, desfocou o senhor de idade que se encontra sentado na mureta. Criar um discurso tematizado sobre a velhice e assuntos correlatos fica, portanto, comprometido, uma vez que o objeto do discurso (o senhor idoso) encontra-se totalmente desfocado. A foto é adequada para uma tematização sobre arquitetura, pinacotecas, museus etc.

De acordo com sua função ou objetivo, uma foto pode ter todos os seus elementos focados, alguns focados e outros desfocados ou (caso raro) todos os elementos ligeiramente desfocados. A foto de uma paisagem ou de um objeto, por exemplo, deve estar toda no foco se a ideia for mostrar o ambiente no seu todo, tematizando-o em todos os seus aspectos; caso contrário, somente o assunto de interesse para o discurso poderá estar focado e o restante total ou ligeiramente desfocado (Figuras 84 e 85).

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 84 – Locarno, Suíça

O carro e todo o ambiente estão focados e a foto poderá ter vários discursos tematizados

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 85 – Locarno, Suíça

O carro está focado, mas o ambiente está fora de foco. Portanto, todos os discursos deverão estar ligados à figura do carro

### Formas e espaços

A fotografia é formada por um ou mais elementos “principais” e “secundários” dispostos sobre um fundo no qual se inscrevem, compondo uma imagem simples ou complexa, com um ou vários discursos possíveis. Esses elementos podem ser caracterizados de acordo com as formas e os espaços que ocupam na foto, sendo os principais: o ponto, a linha, a curva, o triângulo, o quadrado e o círculo.

#### *Ponto* (um só objeto)

De acordo com Freeman (2008, p. 66),

O elemento mais básico de todos é o ponto. Por definição, um ponto deve ser uma parte muito pequena da imagem, mas para ser significativo deve contrastar de alguma maneira com seu entorno, por exemplo, em tom ou cor. A forma mais simples de ponto em uma fotografia é um objeto isolado visto desde longe e destacado contra um fundo relativamente simples como um barco no mar ou um pássaro no céu. Em fotografia não existe nenhum desenho mais simples que este: um elemento sem uma forma muito significativa e um único fundo. (Figura 86).

Foto Ricardo Rodrigues



O cisne é um ponto, num fundo simples representado pelas águas do lago

Figura 86 – Lago Maggiore, Itália

A questão principal numa composição com um único ponto refere-se à sua localização, isto é, onde o mesmo deve estar situado para que a foto tenha um equilíbrio e uma harmonia adequados e transmita informações ao observador para que este consiga assimilar mais facilmente os seus discursos. Além do mais, o ponto deve interagir com o fundo em várias circunstâncias dando-lhe relevância no contexto da foto. Na concepção de Lima (1988, p. 53),

O ponto é o catalisador por onde o olho chega à imagem, e a partir do qual o restante é visualizado. O lugar que o ponto ocupa sobre uma superfície é muito importante. Ele é rapidamente percebido pelo olho e sua posição é determinada em relação aos ângulos e aos lados da imagem. [...] O ponto principal deve ser colocado em uma posição áurea, o que mantém o equilíbrio de uma imagem.

Quando surgem mais pontos a serem registrados na fotografia (Figura 87), esta torna-se mais complexa não só no que se refere à localização dos mesmos, mas também em relação às questões de harmonia, equilíbrio, foco etc. Os aspectos relacionados à tematização, incluindo a denotação e conotação, ficam mais difíceis de serem trabalhados, e a definição do ponto principal e sua relação com os demais dependerá da função e dos objetivos da fotografia. Entretanto, mais discursos poderão ser vinculados à fotografia. Num conjunto de mais pontos, o fundo tende a ter um papel bastante relevante como integrador desses pontos.

Foto Ricardo Rodrigues



Os vários pontos da foto são representados pelos barcos, cuja integração é feita pelas águas do lago que, junto com as montanhas, serve como fundo para a foto. Os barcos à frente, à esquerda, são os pontos principais.

Figura 87 – Lago Maggiore, Itália

Pontos próximos criam uma nova noção de imagem e “quando estão tão próximos entre si que se torna impossível identificá-los individualmente, aumenta a sensação de direção, e a cadeia de pontos se transforma em outro elemento visual distintivo: a linha.” (DONDIS, 2007, p. 53)

#### *Linha* (mais de um objeto)

Um conjunto de vários pontos próximos uns dos outros é perceptível pelo olho humano como se fosse uma linha (Figuras 88 a 91). De acordo com Araújo (2008, p. 12), as linhas

São a base da fotografia e podem ser usadas para dar atmosfera às suas imagens. Linhas horizontais, por exemplo, são relaxantes – pense em alguém dormindo ou em um horizonte distante. Linhas verticais, tais como árvores ou arranha-céus, são mais dinâmicas, particularmente quando a foto é tirada no formato *Portrait*, enfatizando a sua altura. Contudo, a forma mais poderosa de todas é a linha diagonal; é ela que cruza o seu campo de visão e o conduz para o interior de uma cena. A linha diagonal pode ser usada para criar uma sensação de profundidade e movimento, e dá vida ao plano simples de uma fotografia.

Foto Ricardo Rodrigues



As pontes e seus reflexos na água constituem linhas horizontais que compõem as formas da foto juntamente com as linhas diagonais, representadas pelas casas, e pelo fundo, representado pelo céu

Figura 88 – Ponte Santa Trinità, Florença

Foto Ricardo Rodrigues



A foto acompanha a verticalidade do obelisco e das pessoas

Figura 89 – Place de La Concorde, Paris

Foto Ricardo Rodrigues



A linha diagonal principal é formada pela ponte, na direção esquerda-direita inferior da foto

Figura 90 – Ponte de Westminster e Parlamento, Londres

Foto Ricardo Rodrigues



A linha curva da areia leva a vista até as construções e pedras no fim da praia, ponto focal da foto

Figura 91 – Praia, Florianópolis

As linhas, além de dividir os espaços e proporcionar sensações de direção, movimento e profundidade, podem formar várias superfícies “fechadas” que, segundo Dondis (2007, p. 59),

Expressam três direções visuais básicas e significativas: o quadrado, a horizontal e a vertical; o triângulo, a diagonal; o círculo, a curva. Cada uma das direções visuais tem um forte significado associativo e é um valioso instrumento para a criação de mensagens visuais.

A combinação dessas formas e dessas direções permite que se originem todas as demais formas visuais simuladas pela imagem fotográfica. Essas formas, segundo a Gestalt da Forma, são muito valiosas para a captação das imagens pelo olho, que tende a percebê-las e assimilá-las mais rapidamente em relação àquelas sem uma forma simulada.

As formas triangulares são as mais comuns e também as mais fáceis de serem construídas e assimiladas, bastando que se tenham três objetos colocados na forma triangular e que as linhas diagonais estejam convergindo para cada um deles, unindo-os de maneira imaginária. O uso de diagonais na sua construção torna as formas triangulares mais dinâmicas e portadoras de ação do que as demais formas criadas pelas linhas (Figuras 92 e 93).

Foto Ricardo Rodrigues



A posição das pessoas na foto cria uma figura triangular com linhas imaginárias

Figura 92 – Margens do rio Sena, Paris

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 93 – Cidade Velha, Estocolmo

A perspectiva formada pela ponte cria uma forma triangular na imagem. Na parte de baixo há uma linha real. Na parte de cima os pontos formados pelos postes produzem uma linha imaginária.

O quadrado é a união de linhas horizontais e verticais formando uma figura que dá a impressão de calma e repouso. Se as linhas forem de tamanhos diferentes, formando um retângulo, podem-se ter duas interpretações distintas para a imagem: no formato horizontal, tem-se calma e repouso; no formato vertical, altura e ação (Figuras 94 e 95).

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 94 – Ponte da Torre, Londres

A ponte “repousa” tranquila sobre o rio

Foto Ricardo Rodrigues

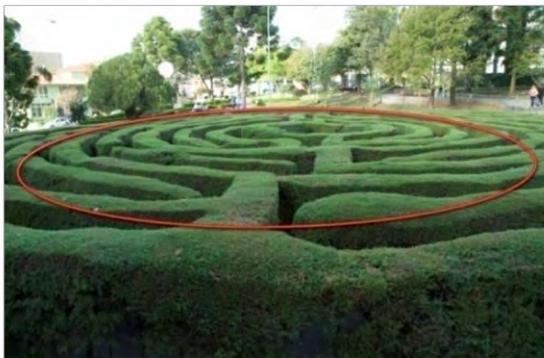


Figura 95 – Centro Empresarial La Défense, Paris

A verticalidade dos prédios sugere movimentos de cima para baixo e vice versa, dando a sensação de ação e dinamismo

O círculo, embora bastante raro na composição fotográfica, representa perfeição, harmonia e proteção, graças à sua forma geométrica perfeita e fechada. Simboliza, além disso, o infinito, por não ter começo nem fim (Figura 96).

Foto Ricardo Rodrigues



O labirinto circular criado pelas plantas parece não ter início nem fim, formando uma figura geométrica perfeita

Figura 96 – Nova Petrópolis, Rio Grande do Sul

Diferentes formas e espaços podem conviver harmonicamente formando discursos diversos numa mesma fotografia. Seu entendimento por parte do analista permite que a tematização se processe de forma adequada e de acordo com as funções da foto e com as características de cada banco de imagens.

### Fundos

O fundo é o elemento no qual se situa o objeto ou conjunto de objetos que se quer fotografar. De acordo com Freeman (2008, p. 46), “na maioria das cenas há algo que olhamos (objeto) e um entorno sobre o qual este se destaca e se localiza (o fundo)”. Pode ser extremamente simples, como na figura 97, em que o céu funciona como fundo e a torre como objeto principal, ou mais complexo como na figura 98, na qual elementos, além do céu, funcionam de maneira conjunta para formar um fundo, enquanto a catedral de Brasília é o objeto principal. No caso das fotos dos exemplos, tanto o objeto principal como os fundos podem produzir discursos e criar assuntos para tematização.

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 97 – Torre de Brasília

Foto Ricardo Rodrigues

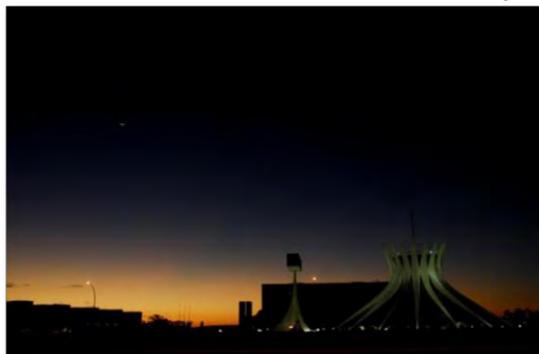


Figura 98 – Catedral de Brasília ao amanhecer

Uma boa composição deve garantir que haja um perfeito entrosamento do(s) objeto(s) com o fundo, e que este se integre à cena, complementando-a sem, contudo, sobrepujar o objeto principal em ordem de importância. Em determinados casos, é interessante que se deixe o fundo ligeiramente fora de foco para evitar conflitos com o objeto principal (Figura 99).

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 99 - Il Porcellino, Mercato Nuovo, Florença

O fundo desfocado destaca mais ainda a figura do javali e do garoto no colo de um adulto, objetos principais da foto

### Cor

A cor representa um aspecto importante na fotografia como catalisador de informações. No que diz respeito à qualidade visual da fotografia, para a tematização da imagem fotográfica, aquilo que interessa em relação à cor é o seu uso adequado para que a foto cumpra sua função e atinja os objetivos para os quais foi criada. Não se pode, por exemplo, usar adequadamente fotos com predominância de determinadas cores para evocar situações com as quais essas cores não combinam (Figura 100).

Foto Ricardo Rodrigues



Embora seja a foto de uma praia, esta imagem, devido às suas cores acinzentadas, não pode ser utilizada para representar uma cena de verão

Figura 100 – Praia, Florianópolis

Ainda que o preto-e-branco tenha inúmeros encantos e continue sendo a forma favorita de muitos fotógrafos e observadores, a foto colorida permite uma maior facilidade na transmissão de informações.

De um ponto de vista popular, a fotografia é mais realista que qualquer outra arte gráfica, pois a câmera capta as imagens diretamente da realidade através de um sistema ótico. Por extensão, a fotografia em cores deve ser mais realista que a fotografia em preto e branco porque reproduz mais informações do mundo real (FREEMAN, 2008, p. 126).

Muitos fatores na fotografia, tais como a disposição dos objetos, as linhas, as perspectivas etc. podem criar sensações de movimento ou repouso. Todavia, a cor – juntamente com a luz – é o fator que mais ajuda a provocar reações ligadas ao emocional e ao espiritual, o que os outros elementos têm maiores dificuldades de produzir. “Como a percepção da cor é o mais emocional dos elementos específicos do processo visual, ela tem grande força e pode ser usada com muito proveito para expressar e intensificar a informação visual” (DONDIS, 2007, p. 69).

A força das cores na fotografia está, entre outras coisas, naquilo que elas podem representar e, embora não exista uma unanimidade acerca dos seus significados e simbolismos como elemento de informação, elas são frequentemente associadas a determinadas situações, contextos e crenças, sofrendo nesse processo a influência de algumas determinantes, tais como: o tipo do indivíduo e a sua imagem mental, a cultura e sociedade onde vive este indivíduo, a época etc. Segundo Graham-Brown (1988 apud BURKE 2004, p. 27) “uma fotografia em sépia suave pode produzir uma calma aura de ‘passado’, ao passo que uma imagem em preto e branco pode ‘transmitir um sentido de dura realidade’”.

Antes de dar às cores um significado, o indivíduo as percebe pelo estímulo visual que assimila as chamadas “cores primárias” (vermelho, verde e azul), combinando-as mentalmente na medida em que a sua intensidade é refletida pelo objeto observado. Na fotografia, a correta percepção dessas cores, para atender o objetivo de cada foto, tem, necessariamente, que incluir três parâmetros básicos: boa tonalidade, bom brilho e boa saturação. Para Freeman (2008, p. 114),

O tom é a qualidade que proporciona à cor o seu nome e é o que a maioria das pessoas quer dizer quando usa a palavra cor. Azul, amarelo e verde, por exemplo, são tons. A saturação é a intensidade ou pureza da cor. O valor mínimo corresponde a um cinza neutro. O brilho determina se a cor é escura ou clara.

Se se quiser tematizar, por exemplo, uma foto como sendo de uma tarde ensolarada de verão, é preciso que esta tenha esses três parâmetros bem definidos, como na figura 101: tom condizente com uma tarde de verão (mais puxado para o amarelo); cor mais saturada e forte para dar maior expressão e emoção à foto; e brilho mais intenso que permite uma maior claridade, peculiar às tardes de verão.

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 101 – Praia do Forte, Bahia

### Textura

A textura desempenha um papel fundamental na fotografia, revelando particularidades dos objetos fotografados. Mostra o relevo, a densidade e a superfície de cada objeto, indicando se o mesmo é liso, poroso, grosso, rugoso, metálico, seco, úmido etc. “É o elemento visual que, com frequência, serve de substituto para as qualidades de outro sentido, o tato. Na verdade, porém, podemos apreciar e reconhecer a textura tanto através do tato quanto da visão, ou ainda mediante uma combinação de ambos”. DONDIS (2007, p. 71).

Hedgecoe (2007, p. 220) assinala a importância da textura, comentando que a mesma

[...] tem um papel importante na informação – sobretudo de pessoas, podendo indicar sua idade e seu estilo de vida: a fronte enrugada de um velho fazendeiro tem a aparência muito diferente da pele macia de um bebê. Por isso, nem sempre a textura é vista com bons olhos nos retratos – ninguém gosta de ver as imperfeições da pele em realce (Figura 102).

Foto Google



Figura 102 – Velha senhora na fazenda

### Movimento

Muitas fotos têm uma configuração estática por natureza, uma vez que todos os objetos são fixos ou estão em estado de “repouso” no momento da sua elaboração. Um carro estacionado, por exemplo, é um objeto que se move, mas que, no momento de elaboração de foto, encontrava-se parado, em “repouso” absoluto (Figura 103).

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 103 – Stresa, Lago Maggiore, Itália

Via de regra, o movimento na fotografia é um “congelamento” de um movimento real executado por um objeto – ser vivo, máquina, água, objeto movimentado por meio de uma propulsão etc. – na hora em que o fotógrafo aciona o obturador da câmera fotográfica (Figuras 104 a 106). Embora seja a caracterização fixa de algo que se move, a sensação de movimento é captada pelo cérebro, que a interpreta como real no momento em que absorve a informação contida na foto. A esse respeito, Dondis (2007, p. 80) comenta:

Como no caso da dimensão, o elemento visual do movimento se encontra mais frequentemente implícito do que explícito no modo visual. Contudo, o movimento talvez seja uma das forças visuais mais dominantes da experiência humana. Na verdade, o movimento enquanto tal só existe no cinema, na televisão, nos encantadores de móveis de Alexander Calder e onde quer que alguma coisa visualizada e criada tenha um componente de movimento, como no caso da maquinaria ou das vitrinas. As técnicas, porém, podem enganar o olho; a ilusão de textura ou dimensão parece real graças ao uso de uma intensa manifestação de detalhes, como acontece com a textura, e ao uso da perspectiva e luz e sombra intensificadas, como no caso da dimensão. A sugestão de movimento nas manifestações visuais estáticas é mais difícil de conseguir sem que ao mesmo tempo se distorça a realidade, mas está implícita em tudo aquilo que vemos, e deriva de nossa experiência completa de movimento na vida.

Foto Ricardo Rodrigues



O rastro da água no rio mostra o movimento do barco

Figura 104 – Barco no Rio Tâmis, Londres

Foto Ricardo Rodrigues



O movimento dos músicos foi congelado no momento do disparo do obturador da câmera fotográfica

Figura 105 – Músicos no Central Market, Londres

Foto Ricardo Rodrigues



O movimento da pedestre foi congelado no momento em que ela “entrou” na foto. Foi deixado um grande espaço à frente para dar a noção de que ela irá percorrê-lo

Figura 106 – Arcadas na Praça do Comércio, Lisboa

#### 6.4.4.3 Possíveis funções da fotografia

De maneira geral, na literatura especializada, os autores<sup>68</sup> classificam as fotografias por tipos ou técnicas (existindo, inclusive, fotógrafos especializados nesses diferentes tipos e técnicas), de acordo com os assuntos ou temas a serem fotografados, sendo os mais comuns a fotografia:

<sup>68</sup> DONDIS, 2007; FREEMAN, 2002 e 2008; GOMES FILHO, 2008; HEDGE COE, 2007; FOTO, 1983 e outros.

- publicitária;
- jornalística;
- de moda;
- de viagem;
- de eventos sociais;
- de casamento;
- de pessoas;
- de paisagens urbanas;
- de objetos e produtos;
- de natureza;
- de animais;
- de esportes.

Todavia, cada um desses tipos pode cumprir variados papéis na transmissão do conhecimento, atribuindo às fotografias diferentes funções, conforme as circunstâncias e os momentos em que as mesmas serão utilizadas. Em muitos casos, inclusive, uma determinada foto pode assumir simultaneamente mais de uma função e produzir diferentes discursos. A foto de um jogador de futebol correndo com a bola, por exemplo, pode desempenhar várias funções, entre as quais: noticiar um jogo, mostrar um momento da vida do jogador, mostrar costumes esportivos, mostrar a moda de roupas esportivas etc. Para Coutinho (2006, p. 339)

A fotografia representa uma visão simbólica da imagem original, a partir do olhar de quem produziu aquela imagem. Esses “poderes” da fotografia seriam utilizados de maneira diferenciada, de acordo com o tipo de intenção daquela mensagem visual ou, ainda, da comunicação em que ela se insere. As imagens fotográficas podem compor anúncios em mídia impressa ou na web, uma página de jornal ou revista, um ensaio e/ou exposição fotográfica, ou ainda fazer parte de uma proposta de fotojornalismo interativo.

Com base numa avaliação dos diferentes assuntos ou temas passíveis de serem fotografados, estimaram-se as diversas funções que as fotografias podem desempenhar, o que levou ao estabelecimento de doze categorias, descritas a seguir.

#### 6.4.4.3.1 Função de memória fisionômica

As fotografias permitem que se acompanhe a evolução física de quaisquer seres vivos, especialmente de pessoas e animais, registrando cada fase de sua vida, do nascimento à morte. Mostram detalhadamente as transformações ocorridas nos seus aspectos físicos, caracterizando cada etapa vivida (Figura 107).

No início da fotografia, algumas pessoas procuravam ser retratadas para, de alguma forma, preservar sua imagem para a posteridade. As fotos, normalmente feitas em estúdios de grandes fotógrafos, substituíram as pinturas até então encomendadas com objetivo semelhante. Todavia, devido aos custos e às dificuldades técnicas, poucas pessoas podiam se dar ao luxo de serem fotografadas e, quando podiam, isso ocorria poucas vezes durante a vida, não “documentando” a sua evolução física. Do lado extremo, nos dias atuais, ocorre o contrário devido à proliferação da fotografia digital, que permite que todas as pessoas possam ser retratadas, sendo possível se fazer registros diários de uma pessoa, praticamente sem custo algum. Sontag (2004, p. 23) faz um comentário interessante sobre essa função da fotografia:

Por meio das fotos acompanhamos de maneira mais íntima e perturbadora o modo como as pessoas envelhecem. Olhar para uma velha foto de si mesmo, de alguém que conhecemos ou de alguma figura pública muito fotografada é sentir, antes de tudo: como eu (ela, ele) era muito mais jovem na época. A fotografia é o inventário da mortalidade. Basta, agora, um toque do dedo para dotar um momento de uma ironia póstuma.

Fotos Google



Figura 107 – Pelé em 1958, em 2007 e em 2010

#### 6.4.4.3.2 Função de memória de vida

Todas as atividades pessoais e profissionais de uma pessoa são hoje passíveis de registro fotográfico criando-se, com isso, uma memória de vida e um “atestado”<sup>69</sup> de que essa pessoa viveu determinados momentos e situações, de que realizou viagens e de que esteve em determinados lugares e em companhia de outras pessoas (Figura 108). Kossoy (2001, p. 100) comenta essa função da fotografia expressando que:

Através das fotografias reconstituímos nossas trajetórias ao longo da vida; o batismo, a primeira-comunhão, os pais, os irmãos, os vizinhos, os amores e os olhares, as reuniões e realizações, as sucessivas paisagens, os filhos, os novos amigos, a cada página novos personagens aparecem, enquanto outros desaparecem do álbum e da vida. Dificilmente nos desligaremos emocionalmente dessas imagens.

Citado por vários autores, o filme *Blade Runner* é um exemplo clássico do papel desempenhado pela fotografia como memória de vida pessoal. Borges (2008, p. 1), um dos autores que menciona o filme, comenta:

O filme *Blade Runner*, de Ridley Scott, fornece algumas pistas importantes para atestar a relação que a fotografia estabelece com a memória humana. No filme, que se passa num imaginário século XXI, os "replicantes", seres criados à semelhança do homem para trabalhos forçados em outros planetas, revoltam-se e fogem para a Terra em busca de uma fórmula que prolongue suas vidas.

Quando eles tentam enganar seus perseguidores, utilizam a fotografia como principal argumento para tentar provar que tinham uma história de vida, que eram humanos. Criados geneticamente como adultos, os replicantes não haviam passado pelo processo humano de socialização, daí a necessidade da fotografia para forjar uma família, uma tradição, enfim, uma identidade. Segundo a visão do diretor, mesmo no futuro, a imagem fotográfica, mesmo com todo o desenvolvimento tecnológico, continuará a ser a ponte de ligação mais fundamental, a prova mais conclusiva e importante da ligação do homem com seu passado.

Foto Google



Figura 108 – Festa de formatura

<sup>69</sup> Considerando-se, nesse caso, que as fotos são verdadeiras e não manipulações mentirosas que inseriram determinado indivíduo numa determinada cena.

#### 6.4.4.3 Função de memória evolutiva de obras, acontecimentos, atividades e ações

Se para as pessoas a fotografia exerce funções de memória fisionômica e de memória de vida, para determinadas atividades, ações, acontecimentos e obras pode exercer uma atividade de memória evolutiva registrando, a cada momento, o estágio em que se encontram (Figura 109). Essa função, de certa forma, tem um caráter também histórico-documental, pois pode servir posteriormente como documento arquivístico de determinados momentos da história do homem.

Desde o seu início, a fotografia pode registrar cronologicamente as diversas etapas de grandes expedições científicas e exploratórias; de grandes construções (ferrovias, estradas, barragens, prédios, cidades etc.); de grandes destruições (guerras, movimentos cataclísmicos) e de ações diversas executadas pelo homem. A construção de um prédio, por exemplo, pode ter todos os seus momentos e passos registrados, desde as fundações em concreto e ferro até o acabamento final com lustres de cristal. Esse registro permite acompanhar, passo a passo, cada etapa da obra realizada. Uma atividade como, por exemplo, a pesca de uma baleia, pode também ter todas suas etapas registradas fotograficamente, desde a saída do barco pesqueiro, o contato com a baleia, sua captura, as etapas do retalhamento e armazenamento nas câmaras frigoríficas e, finalmente, o retorno do barco ao porto. Uma ação de combate ao crime organizado também pode ter cada etapa registrada, desde o planejamento das operações, ainda na sede da polícia, à captura dos criminosos envolvidos, incluindo troca de tiros, se houver, socorro aos feridos, registro de expressões fisionômicas das pessoas nas ruas em função das ações etc. Toda atividade, ação, acontecimento ou obra que demande um planejamento antecipado pode ter suas diversas ações registradas fotograficamente.

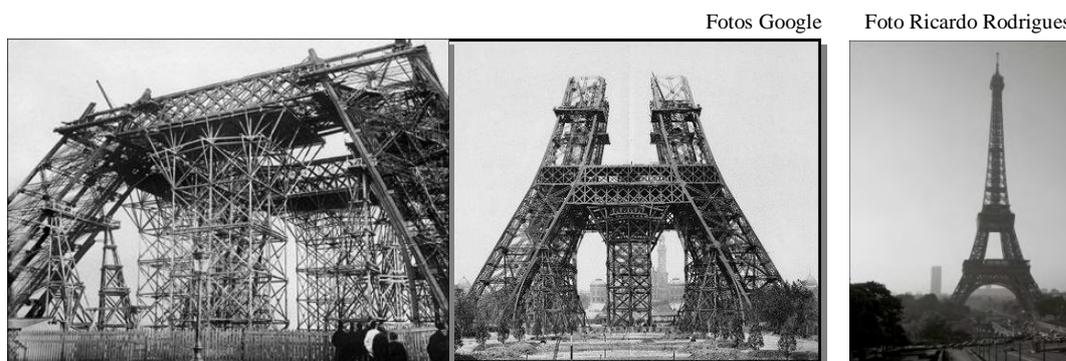


Figura 109 – Torre Eiffel, etapas da construção e obra acabada

#### 6.4.4.3.4 *Função de apoio profissional*

A fotografia cumpre uma importante função de apoio a algumas profissões, registrando determinados momentos, etapas, situações, fatos, características, esquemas, fluxos etc. de um trabalho, com vistas a apoiar a sua correta realização e desenvolvimento. Em determinados casos, é praticamente impossível exercer a profissão de maneira adequada sem o apoio de um conjunto de fotografias.

Um dentista, por exemplo, normalmente necessita fotografar os dentes tortos de um paciente para avaliar os caminhos a serem seguidos para a sua correção (Figura 110). Um cirurgião plástico fotografa um nariz a ser operado para definir o tipo de cirurgia que irá fazer. Um meteorologista fotografa (por satélite) o movimento de nuvens, tufões, furacões etc. para informar à população sobre riscos iminentes e providenciar as possíveis soluções de segurança. Um policial fotografa a cena de um crime para tentar achar vestígios que levem ao criminoso.

Foto Google



Figura 110 – Fotos de um tratamento dentário, em dois períodos

#### 6.4.4.3.5 *Função histórico-documental*

A fotografia adquire uma função histórico-documental quando assume – em conjunto com outros tipos de documentos, particularmente os textuais – o papel de memória histórica de fatos, acontecimentos, costumes, cultura, moda, religião, política, esportes etc. (Figuras 111 e 112). Mauad (1996, p. 11) faz um breve comentário sobre esta função da fotografia quando comenta que

As imagens fotográficas foram utilizadas como a principal fonte histórica em diversas situações: fotografias da guerra de Canudos, produzidas e organizadas pelo Exército, em um álbum representativo da memória da vitória e de uma certa versão de história; as imagens fotográficas das revistas ilustradas de crítica de costumes da primeira metade do século XX, avaliando o tipo de educação do olhar que elas imprimiam em seus leitores; a construção do outro

nas fotografias de escravos; os álbuns de família dos séculos XIX e XX, permitindo penetrar na privacidade da memória através dos retalhos do cotidiano nele contidos; as fotografias oficiais, que permitem a construção da representação simbólica do poder político.

Foto Google



Figura 111 – Revolução Cubana

Foto Google



Foto 112 – Guerra do Vietnã

Comumente a fotografia com a função histórico-documental faz parte de um conjunto maior de documentos, quase sempre de característica textual, não podendo, em hipótese alguma, ser desvinculada do mesmo, sob pena de perder sua contextualização histórica. Apesar disso, alguns arquivos e bibliotecas desvinculam as fotos e demais documentos imagéticos dos seus contextos originais, conforme assinala Lopez (2000, p. 16):

Os documentos imagéticos de arquivo, seja por sua estética visual, seus suportes, ou por algum outro fato, têm provocado a organização individualizada de unidades documentais, ou, na melhor das hipóteses, a formação de coleções dissociadas de seu organismo produtor, reduzindo as possibilidades de uma compreensão global de seu significado.

Da mesma forma que a maioria dos documentos históricos, as fotografias podem ter diferentes origens e tratar de diferentes assuntos. Por exemplo, a foto da posse de um presidente pode ter sido produzida com o objetivo primeiro de ilustrar uma matéria de jornal. Ao se tornar, com o tempo, um documento com características arquivísticas, essa matéria transforma a foto também num documento histórico-documental. Fotos da inauguração de Brasília, por exemplo, foram, à época, ilustrações de uma matéria de revista ou de um documento técnico de um escritório de arquitetura. Uma vez que esses documentos e essas matérias são hoje de caráter histórico, as fotos também adquirirão essa característica, desde que o conjunto seja mantido.

As fotos com função histórico-documental, além de apoiarem na manutenção da memória, são muito usadas em estudos antropológicos como rica documentação que

auxilia no entendimento de costumes, crenças e vivências dos diversos povos. Barthes (1984, p. 51) discorre que:

Como a fotografia é contingência pura e só pode ser isso (é sempre alguma coisa que é representada) – ao contrário do texto que, pela ação repentina de uma única palavra, pode fazer uma frase passar da descrição à reflexão –, ela fornece de imediato esses “detalhes” que constituem o próprio material do saber etnológico. [...] ensina-me como vestem os russos (o que no final das contas, não sei): noto o grosso boné de um garoto, a gravata de outro, o pano de cabeça da velha, o corte de cabelo de um adolescente etc. [...] Isso a fotografia pode me dizer melhor que os retratos pintados. Ela me permite ter acesso a um infra-saber; fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim certo fetichismo: pois há um “eu” que gosta de saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso.

Apesar do seu caráter histórico/documental esse modelo de fotografia pode permitir discursos temáticos diversos quando destinado a ilustrar ou documentar algum tipo de matéria sobre um tema específico (Figura 113).

Foto Robert Capa



A foto foi feita para documentar o contato de De Gaulle com a população francesa durante a libertação de Paris na segunda grande guerra. Embora tenha um caráter histórico documental, pode ser tematizada com diversos discursos entre os quais: moda, vestuário, alegria, felicidade etc.

Figura 113 – De Gaulle, Paris

#### 6.4.4.3.6 Função de convencimento e persuasão

Embora haja algumas nuances entre os significados de convencimento e persuasão, ambas palavras remetem a ações que visam influenciar pessoas levando-as a praticar novos atos e a adotar novos comportamentos – ou alterar outros já estabelecidos. Tanto a publicidade quanto a propaganda (estas também com algumas nuances de significado entre si) fazem uso de técnicas de convencimento e persuasão para vender produtos e serviços e para produzir, alterar e divulgar ideias, ideologias e doutrinas, utilizando-se, para isso, de textos, sons e imagens.

As imagens utilizadas como técnica de convencimento e persuasão tiveram um papel significativo na história do homem. Nesse contexto, a fotografia, principalmente a partir de sua difusão em revistas e jornais, passou a desempenhar esse papel de forma extraordinária surgindo como um dos mais poderosos instrumentos de influência comportamental, talvez pelo fato de as pessoas acreditarem na sua pretensa “verdade”.

Nas pioneiras revistas do princípio do século XX, a veiculação de matérias e anúncios publicitários ilustrados fotograficamente representou uma verdadeira revolução na história da comunicação. A fotografia nas páginas das revistas ilustradas – e mais tarde nos jornais – propiciou aos leitores a possibilidade coletiva, até então inédita, de conhecer e manter-se continuamente informado sobre cenários, personagens e fatos das terras vizinhas e distantes. Além disso, o estatuto de testemunho, portanto de verdade, da fotografia, viu-se reforçado quando multiplicado aos milhares e aos milhões. É óbvio que esse fenômeno de massa deu margem a uma nova percepção de mundo e da realidade. (KOSSOY, 2007, p. 160)

Ideias, ideologias e doutrinas tiveram – e têm – na fotografia um importante aliado para a sua divulgação e propagação, e muitas fotos são “construídas” com o intuito de mostrar e disseminar os interesses de determinados grupos políticos, religiosos, culturais, esportivos etc. Existem muitos acontecimentos para os quais foram utilizadas fotografias como forma de induzir, por meio de seus discursos, comportamentos e influenciar a opinião pública. Exemplos disso foram as fotos de líderes sabidamente tirânicos e violentos brincando com crianças, buscando mostrar um aparente lado humano e complacente (Figura 114); fotos de cenas violentas de guerra que procuravam mostrar os horrores dos campos de batalha e, com isso, tentar influenciar a opinião pública para exigir o término das hostilidades; fotos, forjadas muitas vezes, mostrando determinados povos como se estes fossem a “turma do mal” atuando contra os “países do bem”; fotos de acontecimentos, como os aviões destruindo as torres gêmeas em Nova Iorque, para forçar a opinião pública a aceitar determinadas ações políticas; fotos de situações positivas em determinados países – omitindo, às vezes, outras situações negativas – para vender, interna e externamente, uma imagem de paz, tranquilidade e prosperidade; etc. TACCA (2005, p. 6) comenta, sobre o uso ideológico da fotografia, que

A imagem técnica e principalmente a fotografia e o cinema vão transformar-se em uma das mais eficazes armas da propaganda política, cultural ou econômica do século XX.

A força de seu discurso indicial, icônico e ao mesmo tempo persuasivo e ilusório, cria novos modelos de dominação em regimes totalitários ou mesmo em regimes democráticos. Adquirem a qualidade de uma convenção socialmente aceita ou, melhor dizendo, imposta.

Principalmente os regimes autoritários usaram do retoque químico na fotografia para criar um imaginário social e uma convenção reducionista da realidade, fazendo desaparecer da representação os opositores ou algo que fosse contrário à ideologia dominante, além do culto à personalidade. As imagens de Mao, na China, de Guevara, em Cuba, de Stálin, na União Soviética, e o culto à personalidade no nazismo são exemplos do ícone na esfera do simbólico, assim como o são as imagens de Elvis, Marilyn e os novos ídolos da comunicação de massa. Esses ícones simbólicos penetram na intimidade dos lares, alçam panteões sagrados e muitas vezes dormem ao lado dos indivíduos e das famílias todas as noites.

Na publicidade o uso de fotografias com o objetivo de convencer/persuadir as pessoas a comprarem produtos e serviços é muito grande. Fotos são “construídas” com esse objetivo, fazendo uso, inclusive, de técnicas relacionadas à psicologia, à Gestalt da Forma, e outras que analisam e mostram como as pessoas vêem e assimilam as imagens, seja de forma “racional” (consentida), seja de forma subliminar. Publicidade de casas, carros, produtos, serviços etc. procuram utilizar fotos com discursos temáticos que mostrem bem estar, status, poder, riqueza, alegria, conforto e, às vezes, sabedoria. A foto tenta explicitar às pessoas o que elas podem vir a ser e sentir se comprarem determinado serviço ou produto. Tentam, enfim, convencer e persuadir (Figura 115).

Foto Google



Figura 114 – Stalin e as criancinhas

Foto Google

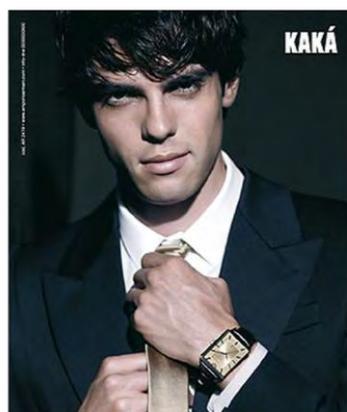


Figura 115 – Publicidade de relógio

#### 6.4.4.3.7 Função de registro de paisagens naturais

Essa talvez seja, para muitos, uma das mais belas e interessantes funções exercidas pela fotografia. Registrar momentos e acontecimentos da paisagem natural, tais como montanhas, planaltos e planícies, desertos, mares, praias, rios e lagos, animais, pássaros, árvores e flores, fenômenos naturais etc. (Figura 116). Os objetos e as construções, tais como estradas, pontes, viadutos, prédios, monumentos etc., quando

se integram à cena formando um todo, podem ser considerados como elementos de uma paisagem natural fotografada. Em cores ou preto e branco, é um tipo de foto que fascina a todos, em todas as idades.

A fotografia de paisagens naturais é feita não só com a intenção de registrar viagens e contatos com a natureza, mas também para divulgar as maravilhas de determinadas regiões com o intuito de atrair turistas. É muito utilizada também com a intenção de documentar a fauna, a flora e os acidentes geográficos para memória e estudos. Encaixam-se nesse conjunto – com uma forte função antropológica – fotos de povos que vivem nessas regiões, incluindo sua cultura, hábitos e costumes.

Foto Ricardo Rodrigues

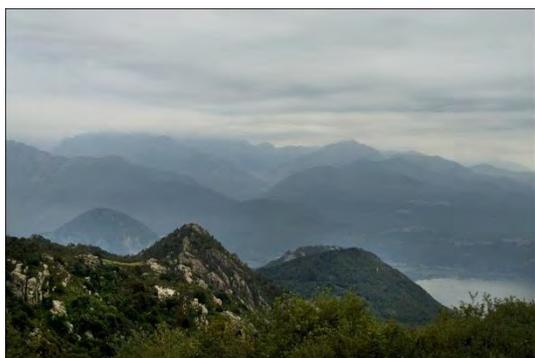


Figura 116 – Alpes Italianos, Lago Maggiore

#### 6.4.4.3.8 *Função de registro de paisagens urbanas*

A função de registro de paisagens urbanas tem certa similaridade com a função anterior (registro de paisagens naturais). Registra locais como praças, ruas, avenidas, jardins, igrejas, palácios, prédios, monumentos, locais de diversão e compras, locais ligados à cultura e aos esportes etc. (Figura 117). Pessoas e seus costumes, hábitos e culturas, além de manifestações (festivais, festas, atividades esportivas etc.), se integradas à paisagem urbana, podem fazer parte dessa função, quando registradas na fotografia.

As fotos de paisagens urbanas, além de serem lembranças de viagem, servem para finalidades de divulgação turística e são importantes documentos que mostram as evoluções ocorridas nos centros urbanos durante os anos. Muitas vezes uma foto de um prédio ou um monumento é o único documento de uma época em um centro urbano.

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 117 – Piazza Navona, Roma

#### 6.4.4.3.9 *Função de registro arquitetônico*

Embora possa ser também classificada como função de registro de obras artísticas, a fotografia de arquitetura será aqui considerada separadamente como tendo uma função de registro arquitetônico. Nesse contexto, são incluídas todas as fotos de construções destinadas a abrigar – para habitação, depósito ou estadas eventuais – seres humanos, animais, plantas e objetos, além de outras destinadas a permitir a locomoção de pessoas e animais (Figura 118). Podem-se exemplificar inúmeras ocorrências de fotografias arquitetônicas relacionadas a: edifícios residenciais e de escritórios, casas, castelos, palácios, igrejas e templos, estádios, bibliotecas, ginásios esportivos, colégios, torres, depósitos, galpões, estufas para plantas, pontes, viadutos, túneis, estações ferroviárias e rodoviárias, portos etc.

A fotografia arquitetônica considera a obra em si mesma, tratando de seus aspectos globais ou de algumas de suas particularidades ou alguns detalhes de construção. Mostra ainda as tendências arquitetônicas de cada época nos diferentes países e seus relacionamentos com o meio ambiente e com a história da região onde está construída. Além desse aspecto documental, a função de registro arquitetônico permite o uso da fotografia para fins turísticos – uma vez que mostra construções e monumentos a serem visitados – e para fins comerciais, quando realizada para fazer publicidade imobiliária.

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 118 – Palácio barroco. Isola Bella, Stresa, Itália

#### 6.4.4.3.10 Função de registro artístico e função artística

Existe uma diferença entre função de registro artístico e função artística. A primeira diz respeito à atividade da fotografia voltada para o registro de obras artísticas já existentes nas mais diversas manifestações e nos mais diversos suportes (Figura 119). A segunda diz respeito à própria fotografia como forma de arte (Figura 120).

As obras artísticas já existentes e passíveis de serem fotografadas incluem os diversos tipos de arquitetura, esculturas, baixos relevos, pinturas, desenhos, tapeçaria, ourivesaria e joalheria. Podem incluir ainda apresentações musicais e teatrais, além de manifestações culturais apresentadas e representadas em diferentes locais. Entre as obras fotografáveis, podem estar desde as pinturas das cavernas pré-históricas até modernas obras abstratas do século XXI. Grande parte das fotografias de obras de arte destina-se à elaboração de catálogos e à produção de réplicas para decoração.

Como obra de arte em si mesma, a fotografia ainda não é uma expressão ao nível da pintura. Todavia existem excelentes fotos *fine-art*, principalmente em preto e branco, que podem ser consideradas obras de arte graças ao refinamento de suas composições e de suas qualidades técnicas, e que estão começando a ser utilizadas para decorar diversos ambientes residenciais ou comerciais. Os temas mais recorrentes são paisagens e lugares, nus artísticos e assuntos abstratos.

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 119 – Pintura existente na Biblioteca Nacional de Brasília

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 120 – Foto da coleção Imaginário

#### 6.4.4.3.11 Função jornalística

O jornalismo, como atividade de comunicação, consiste numa série de atividades que objetiva transmitir informações à sociedade em geral. Para tanto, utiliza-se de texto, som e imagem, sendo esta última constituída majoritariamente de fotografias, embora a infografia<sup>70</sup> desempenhe um importante papel nas edições de livros e revistas. Entre as mídias recorrentes no jornalismo, as que potencialmente mais se utilizam da fotografia são as revistas, os jornais e a web (blogs, jornais e revistas eletrônicos etc.). Todos os assuntos e áreas do conhecimento são passíveis de serem abordados pela fotografia jornalística (Figuras 121 e 122).

Foto Google



Figura 121 – Greve de professores

Foto Google



Figura 122 – Posse do presidente Obama

<sup>70</sup> A infografia consiste em ilustrações que auxiliam, de forma mais dinâmica e rápida, o entendimento de uma informação textual. Pode ser produzida com a combinação de texto e foto, texto e desenho, ou texto, desenho e foto. Nos dias atuais, tem alcançado certa popularidade pelo seu uso na Web.

A fotografia com função jornalística, de certa forma, é um tipo especial de fotografia – dadas as suas características essencialmente informativas que lhe atribuem um grau de “verdadeira”. Quando vista, juntamente com uma matéria textual, é imediatamente assimilada como representativa de um fato real gravado, cuja veracidade é inquestionável. Muitas vezes são feitas com base numa tematização estabelecida de antemão pelos jornais e revistas para atender a um discurso previamente concebido. Mauad (1996, p. 5) diz que “quotidianamente consumimos imagens fotográficas em jornais e revistas que, com seu poder de comunicação tornam-se emblemas de acontecimentos”, ou seja, fazem acreditar naquilo que é visto, embora a forma de ver nem sempre seja a mesma para todas as pessoas devido ao aspecto polissêmico da imagem fotográfica.

Para garantir uma visualização que esteja de acordo com os objetivos do jornal ou revista, o uso de legendas é de grande importância para a “explicação” da foto jornalística, sendo utilizada em grande escala por esses veículos de comunicação. A legenda, no caso, cria um discurso previamente tematizado.

Devido ao dinamismo e à velocidade dos meios de comunicação que se utilizam da fotografia, principalmente os diários, a fotografia jornalística tende a ser normalmente produzida de maneira rápida e, por isso, às vezes carece de uma qualidade visual mais apurada. Nesse caso, o valor informativo muitas vezes predomina sobre o valor estético. Todavia, conforme comenta Kossoy (2007, p. 105), em muitas ocasiões é possível fazer boas imagens, principalmente quando há tempo suficiente para a produção da foto.

A imagem tem papel preponderante na documentação dos acontecimentos. Ninguém duvida disso. No entanto fatos corriqueiros, situações que poderiam passar despercebidas por sua monotonia, podem se transformar em imagens de impacto, acontecimentos da maior importância, dependendo de como são elaborados antes, durante e após a produção do registro fotográfico. O contrário também é verdadeiro; fatos que denunciam toda uma situação dramática de sofrimento, miséria, dor e crueldade podem ser captados de forma harmoniosa, de acordo com o ângulo de tomada, descontextualizados de seu entorno, amenizados em seus detalhes e, finalmente, esvaziados nas manchetes, legendas e textos que os acompanham.

Nem todas as fotos utilizadas com a função jornalística foram produzidas essencialmente para este fim. Muitas matérias de jornais e revistas (impressos ou eletrônicos) são ilustradas com fotografias existentes em bancos de imagens e inicialmente produzidas para outro fim, outros temas e outros discursos. As matérias

que se utilizam dessas imagens são, normalmente, matérias especiais cuja elaboração atende a um cronograma pré-definido com certa antecedência.

#### 6.4.4.3.12 *Função de simbolismo*

Existem determinadas fotos que, devido ao seu uso ou ao impacto que causam no público, podem passar a simbolizar algum acontecimento ou alguma coisa. Esse simbolismo pode ser passageiro, isto é, durante um determinado período em que o acontecimento está em evidência, ou pode perpetuar-se para sempre. Praticamente todas as pessoas que vêem a foto das duas torres gêmeas em Nova Iorque, sendo atingidas pelos aviões associam-na imediatamente a terrorismo (Figura 123). O fato foi tão marcante que, durante muito tempo, estará relacionado a atividades terroristas.

Foto Google



Figura 123 – Atentado em Nova Iorque em 11/9/2001

Por sua vez, uma foto de um bebê forte e sorridente pode ser associada à saúde e bem-estar, enquanto a foto de um bebê magro e choroso pode ser associada à fome e tristeza. Independentemente da época essas fotos sempre remeterão aos conceitos de saúde e fome. A foto de uma pessoa bem vestida e num belo escritório pode ser associada a sucesso, da mesma forma que uma foto de alguém mal vestido e num ambiente feio e pouco arrumado pode ser associada a fracasso. O simbolismo que a foto pode passar está muito relacionado à sua condição polissêmica e à ambigüidade que pode conter, bem como com a imagem mental e cognição daqueles que a vêem.

#### 6.4.4.4 Contextualização da fotografia

Normalmente a criação de uma fotografia vincula-se a um objetivo específico, seja ele de caráter particular ou profissional. Muitas fotos feitas por motivos particulares, com intuito meramente de eternizar um momento específico, podem, no futuro, tornar-se registros histórico-documentais em virtude de pessoas e/ou fatos nelas retratados. As fotos profissionais, por sua vez, têm sempre uma função pré-determinada ao serem feitas. Num primeiro momento, cumprem estritamente a função para a qual foram criadas, mas no futuro podem desempenhar várias outras funções. A foto da posse de um presidente, por exemplo, serve, em primeiro lugar, para representar e documentar a posse. No futuro, todavia, pode vir a desempenhar outras funções, inclusive como informação sobre política, personalidades públicas etc. Compete ao analista prever, na hora da tematização, essas possíveis utilizações futuras. A figura 124 que registra a posse de Danilo Turk como presidente da Eslovênia, em 2007, exemplifica essa situação: a foto foi feita, primeiramente com o objetivo de registrar a posse; todavia, pode servir para uma série de matérias políticas sobre um país que passou por grandes atribulações em sua história e que conseguiu a independência em 1991. A foto pode servir ainda para matérias com temas e discursos sobre líderes ligados a países da antiga Iugoslávia, à antiga URSS, à política, a países do Leste Europeu, entre outros.

Foto Google



Figura 124 – Posse de Danilo Turk

Conhecer, quando possível, o contexto no qual a foto foi produzida auxilia na hora da tematização. Embora, pela polissemia, uma foto possa ter várias significações, é sempre importante que a análise inclua o significado “real” para o qual foi concebida.

Esses significados “reais” podem, conforme Manini (2007, p. 1) “ser ratificados através de outros documentos, escritos ou iconográficos” pesquisados pelos analistas no momento de análise da foto. No caso da figura 124, a pesquisa foi feita por meio da Internet.

A contextualização auxilia também na busca de dados “históricos”, isto é, dados que remetam a foto a acontecimentos ou épocas específicas ou que a vinculem a documentos textuais dos quais não pode se separar. A vinculação de uma fotografia a determinados documentos ou fatos é um item importante que deve ser considerado no momento de análise da foto para tematização.

#### 6.4.4.5 Funções da fotografia em relação a assuntos ou temas - Quadro

Quase todos os assuntos ou temas fotografados podem ser incluídos nas várias funções que a fotografia desempenha. O quadro 4 a seguir apresenta, de forma ampla, alguns tipos de fotografias e as possíveis funções que podem desempenhar.

ASSUNTO OU TEMA	FUNÇÃO	Memória fisionômica	Memória de vida	Memória evolutiva de obras, ações acontecimentos e atividades	Apoio profissional	Histórico- documental	Convencimento e persuasão	Registro de paisagens naturais	Registro de paisagens urbanas	Registro arquitetônico	Registro artístico e de função artística	Jornalística	Simbolismo
Pessoas													
Animais													
Plantas; árvores; flores													
Objetos													
Acontecimentos													
Atividades													
Ações													
Festas													
Costumes													
Moda													
Cultura													
Esportes													
Religião													
Política													
Obras													
Situações													
Paisagens naturais													
Acidentes geográficos													
Construções													
Fenômenos naturais													
Paisagens urbanas													
Monumentos													
Locais de diversão													

CONTINUA

ASSUNTO OU TEMA	FUNÇÃO	Memória fisionômica	Memória de vida	Memória evolutiva de obras, ações acontecimentos e atividades	Apoio profissional	Histórico- documental	Convencimento e persuasão	Registro de paisagens naturais	Registro de paisagens urbanas	Registro arquitetônico	Registro artístico e de função artística	Jornalística	Simbolismo
Obras de arte													
Viagens; expedições; turismo													

Quadro 4 – Funções da fotografia em relação a assuntos ou temas

#### 6.4.4.6 Características do banco de imagens

Nesta pesquisa, conceitua-se um banco de imagens não como um simples software ou um simples site de fornecimento de imagens, mas como um serviço técnico de uma instituição, que seleciona, adquire, organiza, armazena e permite a recuperação de imagens fotográficas de acordo com políticas e princípios pré-estabelecidos.

O conteúdo de uma imagem fotográfica, embora possa ser descrito denotativamente de maneira semelhante por diversos bancos de imagens, permite interpretações conotativas diferenciadas conforme as características dos bancos, cada qual lendo os discursos da imagem de forma distinta. É de fundamental importância, portanto, entender os objetivos e as características do banco de imagens antes de se analisar a fotografia para a determinação de seus discursos temáticos, uma vez que os objetivos e características interferirão na escolha de quais discursos serão escolhidos.

Por ocasião das entrevistas com especialistas, houve consenso de que os bancos de imagens, por possuírem peculiaridades próprias, deveriam ser agrupados por categorias segundo suas características, objetivos e público usuário. Essa proposta, apoiada pela análise de sites na Internet, norteou a categorização dos bancos de imagens e ajudou na escolha das instituições que seriam visitadas para a coleta de informações. De maneira genérica, foram identificadas seis grandes categorias de bancos:

- bancos de imagens de bibliotecas;
- bancos de imagens de instituições de preservação e exposição de imagens;
- bancos de imagens de jornais;
- bancos de imagens de revistas;
- bancos de imagens de agências de imagens;
- bancos de imagens de agências de notícias e imagens.

Seguindo-se esse modelo de categorização, constata-se que os requisitos de tempo, pertinência, qualidade técnica, qualidade visual, denotação, conotação etc. do material analisado e armazenado variam consideravelmente conforme a característica do banco de imagens. Para compor matéria de um jornal diário, por exemplo, há um tempo de trabalho extremamente reduzido de pesquisa, dada a urgência, enquanto que para a elaboração de um livro tem-se muito mais tempo para se buscar a imagem adequada. A qualidade técnica de uma foto destinada ao uso em um jornal pode ser inferior à

qualidade técnica exigida para uma imagem que irá compor um livro ou um cartaz publicitário. O nível de escolha dos discursos de uma fotografia para o banco de imagens de uma biblioteca irá diferir daquele de um banco de imagens de uma revista. Devido a essas e outras nuances específicas, o objetivo, a aptidão e a capacidade de atendimento ao público dos diversos bancos irão variar consideravelmente, influenciando na sua forma de organização, administração e tratamento das imagens. Assim sendo, uma mesma foto pode ter várias maneiras de ser analisada e tematizada, conforme esteja numa das seis categorias de bancos de imagens identificadas acima.

Além de enquadrar-se numa dessas categorias, o banco de imagens pertencerá necessariamente aos três grupos abaixo, divididos conforme:

1 – Abrangência da coleção

- genérica – quando engloba todos os assuntos e atende a todos os tipos de público;

- especializada – quando engloba um assunto específico e atende a um público mais especializado.

2 – Forma de acesso

- acesso livre – quando não cobra pelo fornecimento das fotos;

- acesso pago – quando cobra pelo fornecimento das fotos.

3 – Direitos autorais

- domínio público – quando as fotos arquivadas são livres de direitos autorais;

- domínio controlado – quando as fotos arquivadas não estão livres de direitos autorais.

Assim, por exemplo, pode existir um banco de imagens com as seguintes características:

- Categoria: banco de imagens de biblioteca

- Abrangência da coleção: especializada

- Forma de acesso: livre

- Direitos autorais: domínio público

No que diz respeito à forma de acesso e ao tipo de direitos autorais, um banco de imagens pode ser híbrido, ou seja, ter parte da coleção em acesso livre e parte em acesso pago; parte da coleção em domínio público e parte em domínio controlado.

#### 6.4.4.6.1 Bancos de imagens de bibliotecas

Há bibliotecas, principalmente especializadas, que possuem acervos fotográficos com imagens atuais, de boa qualidade técnica e visual, muitas delas inseridas no contexto de outros documentos técnicos, científicos, administrativos etc.

Apesar disso, em grande parte, as bibliotecas colecionam, principalmente, fotografias mais antigas, muitas delas com grande valor histórico, documental e patrimonial devido às suas origens e características<sup>71</sup>. Muitas fotos são procedentes de coleções compradas ou recebidas por doação de particulares e, quase sempre, pertenceram a figuras ilustres e/ou foram produzidas por grandes nomes da fotografia. Fazem parte, na maioria das vezes, de conjuntos documentais fechados dos quais não podem ser separadas. Nesse caso, os critérios de seleção/aquisição implicam apenas a verificação da pertinência do documento e da foto aos objetivos da biblioteca. Os critérios de qualidade técnica e qualidade visual não são, então, considerados nem para a seleção/aquisição nem para a tematização. Os valores informacionais e documentais são mais relevantes e se sobrepõem aos primeiros.

As fotografias são, normalmente, utilizadas para pesquisas histórico-documentais, ilustração de livros e de outros documentos com essa conotação e, às vezes, para compor matérias especiais de conotação documental de jornais e revistas. Devido a isso são, quase sempre, tematizadas pelo próprio discurso dos assuntos históricos/documentais que representam. Entretanto, podem, em muitas situações, produzir outros discursos não ligados às suas características histórico/documentais e serem tematizadas por eles. Quase sempre o acesso e uso das fotos são franqueados ao público, embora possam existir regulamentações que limitem seu uso comercial. De maneira geral o seu público inclui: usuários de imagens em geral, estudantes de pós-graduação, historiadores, curadores, acadêmicos, professores e pesquisadores.

Existem grandes bibliotecas em todo o mundo com ricas coleções de fotografias em várias áreas do conhecimento. Muitas delas são mais generalistas e outras mais especializadas, determinando assim o enfoque que será dado à análise e à tematização das fotos. As generalistas incorporam quase todos os tipos de fotos, aprofundando a análise das mesmas e determinando na tematização praticamente todos os aspectos denotativos e conotativos possíveis de serem encontrados. Procuram, assim, cobrir todas

---

<sup>71</sup>Foram visitados, na etapa de análise de sites de imagens disponíveis pela internet, vários sites de bibliotecas no Brasil e no exterior. Praticamente todas as coleções enquadram-se nessa situação.

as áreas de conhecimento nas quais uma fotografia possa vir a ser útil. Já as mais especializadas irão incorporar apenas as fotos direta ou indiretamente ligadas à sua especificidade, anexando termos denotativos e conotativos mais próximos das especialidades.

A figura 125, por exemplo, mostra uma cena de Barrack Street, em Sidney, Austrália, fotografada em 1901. É uma foto histórica e, portanto, a análise de suas qualidades técnicas e visuais será feita meramente por formalismo e para anotação de dados, não influenciando na tematização de seus discursos. O valor informacional histórico/documental possui mais peso que os fatores técnicos e visuais.

Foto State Library of Western Australian



Figura 125 – Barrack Street, Sidney, Austrália

Sua análise denotativa indicará aquilo que é visível e assimilado por qualquer pessoa com imagem mental adequada: rua movimentada, bonde em movimento, pessoas, pedestres caminhando, trabalhadores braçais, obras na rua, prédios, torre com relógio etc.

No aspecto conotativo concreto, a fotografia poderá indicar: transporte urbano, lojas, obras públicas, construções, arquitetura, vestuário etc. Finalmente, como elementos conotativos abstratos para a tematização, a foto pode sugerir e ser utilizada em temas como: progresso, comércio, serviços públicos, trabalho, moda etc.

Se existirem três bibliotecas que recebam a mesma foto para armazenamento, e se as mesmas forem, uma biblioteca geral, uma especializada em transporte e a terceira especializada em moda, ter-se-ão os seguintes resultados da análise feita por elas, as quais irão gerar discursos tematizados conforme o quadro 5:

TIPO DA BIBLIOTECA	ANÁLISE DA QUALIDADE TÉCNICA	ANÁLISE DA QUALIDADE VISUAL	ANÁLISE DENOTATIVA (DISCURSOS TEMATIZADOS)	ANÁLISE CONOTATIVA CONCRETA (DISCURSOS TEMATIZADOS)	ANÁLISE CONOTATIVA ABSTRATA (DISCURSOS TEMATIZADOS)
Geral	Sem dados EXIF Qual. técnica, irrelevante Foto histórico/documental	Qual. visual irrelevante Foto histórico/documental	-Barrack Street - bonde - lojas - carroças - transportes - pessoas - pedestres - trabalhadores - obras - prédios - torre c/ relógio	- transporte urbano - obras públicas - construções - arquitetura - vestuário	- comércio - progresso - serviços públicos - trabalho - moda
Especializada em transportes	Sem dados EXIF Qual. Técnica, irrelevante Foto histórico/documental	Qual. visual irrelevante Foto histórico/documental	- Barrack Street - bonde - carroças - transportes - pessoas - pedestres - obras	- transporte urbano	- progresso
Especializada em moda	Sem dados EXIF Qual. Técnica, irrelevante Foto histórico/documental	Qual. visual irrelevante Foto histórico/documental	- Barrack Street - pessoas - pedestres	- vestuário	- moda

Quadro 5 – Discursos tematizados conforme o tipo da biblioteca

#### 6.4.4.6.2 Bancos de imagens de instituições de preservação e exposição de imagens

No conjunto dessas instituições incluem-se os arquivos (históricos e/ou técnicos), museus e instituições que se dedicam simplesmente à aquisição, organização, armazenamento e exposição de imagens.

Embora, da mesma forma que as bibliotecas, essas instituições possuam também acervos com imagens atuais, colecionam, principalmente, fotografias mais antigas, muitas delas com grande valor histórico e documental devido às suas origens e características, muitas das quais são procedentes de coleções compradas ou recebidas por doação de particulares e quase sempre pertenceram a figuras ilustres e/ou foram produzidas por grandes nomes da fotografia. Incluem-se também nas suas coleções muitas fotografias que fazem parte de documentos administrativos, técnico-científicos, artísticos, culturais, sociais etc. Na maioria das vezes, as fotografias dessas instituições pertencem a conjuntos documentais fechados dos quais não podem ser separadas sob pena de se perder todo o contexto no qual se encontram inseridas. Do mesmo modo que nas bibliotecas, na maioria dos casos, os critérios de seleção/aquisição implicam apenas

a verificação da pertinência do documento e da foto aos objetivos da instituição. Os critérios de qualidade técnica e qualidade visual não são, então, considerados nem para a seleção/aquisição nem para a tematização, e os valores informacionais e documentais são mais relevantes e se sobrepõem. Devido a isso as fotografias são, quase sempre, tematizadas pelo próprio discurso dos assuntos históricos/documentais que representam. Entretanto, podem, em muitas situações, produzir outros discursos não ligados às suas características histórico/documentais e serem tematizadas por eles.

As fotos são, normalmente, utilizadas para pesquisas histórico-documentais, ilustração de livros e de outros documentos e, às vezes, de matérias de jornais e revistas. Entretanto, além desse uso, muitas instituições produzem exposições permanentes ou temporárias e documentos específicos de divulgação dessas fotografias, seja por tema, por autor ou por época. De maneira geral, o acesso e o uso do material fotográfico são franqueados ao público, embora possam existir regulamentações que limitem seu uso comercial.

Existem inúmeras instituições que se dedicam à preservação e exposição de fotografias, tais como o Instituto Moreira Sales, no Rio de Janeiro (visitado para a obtenção de dados para esta pesquisa); I Fratelli Alinari, em Florença, Itália; Photographers Gallery, em Londres, Inglaterra; Casa George Eastman, Rochester, Estados Unidos; Maison Européenne de La Photographie, Paris, França etc. Em sua maioria são generalistas, mas existem aquelas que, da mesma forma que as bibliotecas, dedicam-se a alguma área em particular, como, por exemplo, a coleção da Biblioteca de Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, Portugal (visitada para a obtenção de dados para esta pesquisa).

Tendo em vista que suas características assemelham-se às utilizadas pelas bibliotecas, gerais ou especializadas, o exemplo do quadro 5 pode ser aplicado a essas instituições de preservação e exposição, bastando, para isso, substituir o campo “Tipo de biblioteca” para “Tipo de instituição de preservação e exposição”.

#### *6.4.4.6.3 Bancos de imagens de jornais*

Colecionam fotografias destinadas a informar fatos e acontecimentos ocorridos no dia-a-dia. Devido às características de circulação diária da grande maioria dos jornais, as fotos têm uma conotação “imediatista”. Em muitos casos, opta-se pela informação contida na imagem fotográfica em detrimento de sua qualidade técnica e

visual, principalmente quando existe apenas uma fotografia de baixa qualidade documentando determinado fato ou acontecimento. Entretanto, essas fotografias podem, com o tempo, adquirir um aspecto histórico-documental sendo utilizadas para outros fins além do inicialmente proposto. Os jornais produzem também matérias especiais cuja pauta e respectivas fotografias podem ser preparadas com tempo e de acordo com uma tematização pré-definida, permitindo, então, uma melhor qualidade técnica e visual.

As fotografias são, normalmente, produzidas com o objetivo de ilustrar as matérias jornalísticas publicadas pelo jornal. Todavia, podem ser posteriormente utilizadas para pesquisas no seu campo de assunto ou para ilustração de livros, revistas e outros documentos. Nesse caso, as fotografias podem ser cuidadosamente escolhidas, observando-se critérios de qualidades técnica e visual adequados, e tematizadas de acordo com os diversos discursos que lhes possam ser pertinentes.

Os jornais, de maneira geral, têm produção própria de fotos (usando, para isso, sua equipe de fotógrafos), além de fazer uso de fotos procedentes de agências noticiosas. Muitos criam bancos de imagens para negociar a venda de suas fotos para clientes diversos, que podem incluir outros jornais ou revistas ou, até mesmo, outras agências de notícias.

A grande maioria dos jornais informa sobre praticamente todos os assuntos, possuindo editorias especializadas em várias áreas do conhecimento. Normalmente existe um banco de imagens que armazena e organiza as fotos conforme os discursos e temas de interesse de cada editoria. Os procedimentos de organização e armazenamento são similares àqueles utilizados pelas bibliotecas genéricas (ver quadro 5), pois há necessidade de que as fotos estejam à disposição de qualquer uma das editorias quando necessário. Existem, todavia, jornais especializados em determinados assuntos, para os quais os procedimentos assemelham-se àqueles das bibliotecas especializadas.

Alguns jornais que dispõem de banco de imagens voltados para a venda de fotografias ao público externo selecionam de modo mais acurado as fotografias que farão parte desse banco, dando maior atenção aos aspectos de qualidade técnica e visual e deixando de lado, muitas vezes, fotografias de menor qualidade, mas de significativo valor informacional, já utilizadas em determinadas matérias e notícias por serem, na ocasião da publicação, as únicas existentes.

Em alguns desses bancos, como é o caso de O Estado de São Paulo, por meio de sua agência de imagens, a Agência Estado (visitada por ocasião da coleta de dados para

este pesquisa), as fotos selecionadas para o banco, além de possuírem melhor qualidade técnica e visual, são mantidas em formatos de arquivos superiores, como o TIF e o JPEG Superior. A análise para a determinação de discursos é mais detalhada e inclui um leque maior de temas denotativos e conotativos.

Como exemplo de detalhamento, a figura 126 mostra uma foto destinada ao uso de uma matéria específica num determinado jornal; e a figura 127, uma foto destinada à venda no banco de imagens do mesmo jornal<sup>72</sup>. A primeira, apesar de suas poucas qualidades técnicas e visuais, serviu num momento específico para informar sobre um dado acidente aéreo, e foi feita por um fotógrafo amador que a remeteu ao jornal. Apesar de poder ser mantida no banco de imagens interno do jornal, não é uma foto com qualidades suficientes para fazer parte do banco de imagens de vendas ao público. Já a foto da figura 127, que num primeiro momento pode ter sido usada ou não pelo jornal, e que foi feita por um fotógrafo do jornal para cobrir outro acidente aéreo, possui qualidades técnicas e visuais, além de conteúdo denotativo e conotativo, que lhe permitem fazer parte do banco de imagens de venda ao público. O quadro 6 mostra os tipos de discursos possíveis de serem extraídos para as duas fotos.



Figura 126 – Acidente aéreo



Figura 127 – Acidente aéreo

FIGURA	ANÁLISE DA QUALIDADE TÉCNICA	ANÁLISE DA QUALIDADE VISUAL	ANÁLISE DENOTATIVA (DISCURSOS TEMATIZADOS)	ANÁLISE CONOTATIVA CONCRETA (DISCURSOS TEMATIZADOS)	ANÁLISE CONOTATIVA ABSTRATA (DISCURSOS TEMATIZADOS)
Foto 126	Sem dados EXIF Qual. técnica, irrelevante	Qual. visual é irrelevante	- avião - explosão	- acidentes - aviação - aeronáutica	- tristeza
Foto 127	Com dados EXIF	Qual. visual é	- avião	- cias aéreas	- tristeza

<sup>72</sup> As fotos usadas nos exemplos foram extraídas da Internet, por meio do Google, e suas autorias são desconhecidas. As autorias dos exemplos são fictícias.

	Qual. técnica é relevante e considerada para seleção/aquisição	relevante e considerada para seleção/aquisição	- incêndio - bombeiros - fogo	- acidentes - aviação - aeronáutica	- socorro - pânico - medo - dor - sofrimento
--	--	--	-------------------------------------	---	--

Quadro 6 – Metadados conforme a foto

#### 6.4.4.6.4 Bancos de imagens de revistas

Da mesma forma que os jornais, as revistas colecionam fotos destinadas a informar fatos ocorridos no dia-a-dia, além de publicarem inúmeras matérias temáticas com assuntos pré-definidos. O tempo para elaboração das matérias é maior que o dos jornais, fazendo com que possam trabalhar com um pouco mais de folga, tendo em vista que as revistas com periodicidade mais reduzida têm, no mínimo, uma semana entre cada fascículo. Esse período mais elástico permite que possam produzir e/ou utilizar fotos com maiores qualidades técnicas e visuais, critérios estes que fazem parte da análise das imagens fotográficas que comporão seus bancos de imagens.

As revistas, de maneira geral, têm produção própria de fotografias (contando, para isso com sua equipe de fotógrafos ou alguns fotógrafos *free-lancers*), além de fazer uso de fotos procedentes de agências de imagens e agências de notícias e imagens. As fotos são comumente produzidas com o objetivo de complementar informações de matérias feitas pelas próprias revistas. Algumas revistas, todavia, criam (como alguns jornais) bancos de imagens para venda de suas fotos, que podem ser utilizadas para pesquisa histórico-documental ou para ilustração de livros, para outras revistas e para documentos diversos. Esses aspectos obrigam os bancos de imagens das revistas a adotarem critérios mais rigorosos na análise de suas fotos, tanto na etapa de seleção/aquisição quanto na etapa de tematização.

Uma das instituições visitadas para a obtenção de dados para esta tese foi a Editora Abril, em São Paulo, que publica dezenas de revistas. Sete das dez revistas mais lidas do País são da Abril, sendo a revista *Veja* a terceira maior revista semanal do mundo. A Editora detém ainda a liderança do mercado brasileiro de livros escolares. O Departamento de Documentação da Abril encarrega-se de todas as atividades de coleta, tratamento, armazenamento e divulgação das fotos, fazendo, para tanto, um rigoroso trabalho de análise, que começa nas diversas editorias de cada revista e termina no próprio Departamento de Documentação. Em função disso, cada fotografia apresenta

diversos discursos tematizados ampliando o leque de possibilidades de seu uso em diferentes áreas do conhecimento.

Da mesma forma que as bibliotecas, que as instituições de preservação e exposição e que os jornais, as revistas podem ser genéricas (armazenam fotos em todas as áreas) e especializadas (armazenam fotos específicas das áreas de especialização). Esses fatores também influenciarão na profundidade e na maneira como a análise e a determinação dos discursos da foto será feita.

#### *6.4.4.6.5 Bancos de imagens de agências de imagens*

As agências de imagens produzem e organizam fotos para venda a clientes diversos em todas as áreas de conhecimento e para os mais variados fins. As fotos são vendidas mediante demandas e necessidades de cada cliente, ao contrário das agências de notícias e imagens, que enviam as fotos aos seus clientes independentemente se as mesmas serão ou não usadas.

A maioria das agências de imagens possui fotógrafos credenciados, situados em todo o mundo, que produzem as fotos e as enviam para organização e armazenamento num banco de imagens central. Algumas agências aceitam a participação eventual de fotógrafos *free-lancers*, desde que a qualidade das fotos seja adequada aos seus interesses. As agências mais antigas dispõem, em seus acervos, de material que pode ser considerado histórico-documental e que possui grande valor para estudos e pesquisas.

Uma vez que seu público é muito diversificado e que as fotos armazenadas destinam-se a inúmeras finalidades, as agências de imagens realizam um trabalho mais aprimorado de análise, tanto na etapa de seleção/aquisição quanto na etapa de tematização. De todos os modelos de bancos de imagens é o que mais prima pelas qualidades técnicas e visuais e pela profundidade na determinação de discursos denotativos e conotativos. Além disso, alguns bancos preocupam-se em utilizar arquivos de alta resolução, incluindo-se, em muitos, os arquivos RAW ou DNG.

As agências de imagens visitadas para subsidiar a tese foram a sede brasileira da Getty Images e a Latinstock, ambas em São Paulo. A Getty Images possui escritórios e/ou representações em inúmeros países, nos cinco continentes. A análise e a determinação de discursos para suas fotografias é feita, contudo, centralizada num único escritório, na Índia, com o objetivo de garantir o padrão de qualidade e unificação de tratamento de temas e dados. A Latinstock é uma empresa brasileira que representa mais

de cinquenta agências internacionais. As fotos que fazem parte do seu acervo são analisadas e tematizadas de acordo com seus padrões de qualidade, ainda que já tenham passado por um processo semelhante nas agências de origem, e são enriquecidas com novos metadados.

#### 6.4.4.6 Bancos de imagens de agências de notícias e imagens

As agências de notícias e imagens produzem e organizam notícias e fotos destinadas a informar fatos ocorridos no dia-a-dia. Produzem material em todas as áreas do conhecimento, sendo que parte dele destina-se ao uso imediato pelos jornais diários. Outra parte é utilizada pelos meios de comunicação com periodicidade maior. Há, portanto, dois tipos de imagens fornecidas: as de consumo imediato e as de consumo de médio e longo prazos.

De modo geral, as agências de notícias e imagens, com base em contratos de prestação de serviços previamente assinados, encaminham notícias e fotos aos seus clientes automaticamente após a sua produção, diferente das agências de imagens que atendem sua clientela apenas sob demanda.

A maioria das agências de notícias e imagens possui jornalistas e fotógrafos credenciados, situados em todo o mundo, que produzem materiais e os enviam para organização, armazenamento e divulgação num banco de dados e de imagens central. Algumas agências aceitam eventualmente a participação de profissionais *free-lancers*.

As agências mais antigas dispõem, em seus arquivos, de material que pode ser considerado histórico-documental e que se constitui em rico acervo para estudos e pesquisas.

As fotos recebidas pelas agências de notícias e imagens, de maneira geral, recebem dois tipos de tratamento:

1 – seleção/aquisição e envio imediato de fotos diversas a todos os clientes do mundo inteiro, para publicação ou não nos veículos de comunicação. Muitas dessas fotos não possuem qualidades técnicas e visuais que justifiquem sua inclusão no banco de imagens e são enviadas aos clientes devido ao seu valor informacional. Todavia, quando o valor histórico/documental/informacional justifica, as fotos podem fazer parte do banco;

2 – seleção/aquisição, tematização e indexação de fotos com alto índice de qualidades técnicas e visuais para incorporação ao banco de imagens. O tratamento feito

para essas fotos é bem mais rigoroso e, às vezes, elas representam cerca de cinco a dez por cento do total de fotos recebidas pela agência.

Para a realização deste estudo, foram visitadas quatro agências de notícias e imagens. Duas delas, já comentadas, são vinculadas a jornais: Folha de São Paulo e Agência Estado (vinculada ao jornal Estado de São Paulo). As outras duas foram a France Press – AFP e Reuters.

A AFP é uma agência de imprensa mundial que fornece uma informação rápida, confiável e completa sobre os acontecimentos que dominam o noticiário internacional, desde guerras e conflitos a política, esporte, espetáculo, e às grandes novidades em matéria de saúde, ciência e tecnologia.

Presente sobretudo na origem dos acontecimentos, a AFP cobre o noticiário a partir de cinco grandes centros de redação espalhados pelo mundo, que coordenam a produção de seus representantes em 165 países: América do Norte (Washington); América Latina (Montevideo); Europa/África (Paris); Oriente-Médio (Nicosie); Ásia/Pacífico (Hong-Kong).

O serviço de fotografia internacional cobre o noticiário mundial e produz entre 1.500 e 2.500 fotos por dia, graças a um efetivo de 500 fotógrafos. Ao todo, 18 agências de fotos parceiras enriquecem a cobertura geográfica e editorial da agência por meio do ImageForum.

A Thomson Reuters, fundada pelo alemão Paul Julius Reuter em 1851, é a maior agência internacional de notícias do mundo, fazendo cobertura sobre temas gerais, investimentos, negócios, mercados acionários e informações de fundos mútuos. Atualmente, quase todos os serviços noticiosos – incluindo texto e fotografias – são assinados pela Reuters, que dispõe de cerca de 14 mil funcionários operando em 204 cidades.

Na Reuters somente as 200 melhores fotos diárias são consideradas para serem tematizadas conotativamente. As demais recebem um tratamento apenas denotativo para fazerem parte do banco de imagens.

#### 6.4.5 PARA QUEM TEMATIZAR A IMAGEM FOTOGRÁFICA

Embora seja um fator de grande impacto em relação ao entendimento da fotografia, a imagem mental e a cognição dos usuários não interferem de maneira significativa na análise de fotos para a sua incorporação a um banco de imagens. Em

princípio, as fotografias armazenadas nos bancos destinam-se a dois tipos de usuários distintos, mas entrelaçados por uma espécie de ordem hierárquica: o primeiro usuário e o segundo usuário (ou usuário final).

O primeiro usuário corresponde à figura do autor de um documento (escritor, jornalista, pesquisador, publicitário, redator etc.) que irá utilizar a foto como instrumento para transmitir uma determinada informação em algum tipo de mídia (livro, jornal, revista, cartaz, outdoor, exposição etc.).

O segundo usuário é o “alvo” do primeiro usuário e, conseqüentemente, da foto utilizada. É o leitor das informações produzidas e aquele que absorve o conteúdo das fotografias. Essa absorção, todavia, condiciona-se a uma série de requisitos ligados à imagem mental e à cognição de cada indivíduo.

A fotografia só pode ser entendida dentro do contexto sociocultural do indivíduo que a vê, e de acordo com imagens mentais que o mesmo incorpora. Vários autores, entre os quais Barthes (2000, p. 335), Manguel (2006, p. 27 e 33), Panofsky (2007, p. 59), Sontag (2004, p. 189 e 190), Lopez (2000, p. 44), Darbon (2005, p. 101), Kossoy (2001, p. 115) e Rodrigues (2007, p. 69) compartilham dessa premissa. Para eles, o entendimento da fotografia está ligado a fatores culturais, econômicos, ideológicos, religiosos, pessoais, físicos etc. de cada indivíduo; à sua história de vida; à sua capacidade cognitiva; ao seu conhecimento.

Todavia, não é para o segundo usuário que o banco de imagens trabalha – embora este seja o “alvo” da informação imagética – e sim para o primeiro usuário, que produz e prepara as informações para serem interpretadas pelos segundos usuários. Compete, portanto, ao primeiro usuário, e não ao banco de imagens, conhecer as pessoas (segundos usuários) que irão ver as fotos, captando suas imagens mentais e suas cognições.

De acordo com os profissionais entrevistados para a tese, a cognição dos usuários é extremamente importante para a visualização e o entendimento de imagens. Apesar disso, eles acham que a sua observância por parte dos bancos de imagens é muito difícil devido a vários fatores, entre os quais destacam-se as próprias características do banco e do público-alvo que é bastante diversificado e com peculiaridades muito distintas. As agências de imagens e as agências de notícias e imagens têm, na maioria das vezes, um caráter multiregional ou multinacional, tornando-se muito difíceis quaisquer preocupações com o aspecto cognitivo do segundo usuário. Bibliotecas, por sua vez, podem, ocasionalmente, reunir informações um pouco

mais voltadas para a comunidade à qual atendem, com base em algum conhecimento sobre o segundo usuário. Jornais e revistas podem preocupar-se com o tipo de leitor que atingem na região ou no país e ter certas considerações de aspecto cognitivo.

Entretanto, os entrevistados opinaram que, de maneira geral, a cognição deve ser observada não pelos bancos de imagens, mas sim pelos primeiros usuários da imagem, ou seja, por aqueles que veiculam e usam a fotografia para comunicar informações a um determinado público. O não conhecimento do segundo usuário, por parte do primeiro usuário, pode causar grandes ruídos na comunicação da informação imagética, que pode não ser totalmente entendida e assimilada, como mostra o exemplo fictício a seguir:

- para aumentar sua clientela e o seu movimento, um restaurante resolve fazer publicidade em revistas e em *outdoors*;

- para mostrar que é sofisticado, resolve ilustrar a publicidade com uma comida cara e também sofisticada, servida esporadicamente no restaurante para um público seletivo;

- a agência de criação da publicidade (primeiro usuário) resolve usar como imagem para as peças publicitárias o *escargot*: uma iguaria francesa sofisticada, mas pouco saboreada pelo público (segundo usuário) potencialmente frequentador do restaurante;

- a intenção da agência de publicidade com a escolha dessa imagem foi mostrar o nível de sofisticação do restaurante.

- o resultado da publicidade, entretanto, foi nulo, devido aos seguintes fatos:

- boa parte do público a ser atingido pela publicidade nunca viu, provou ou sequer ouviu falar dessa iguaria;

- apesar de ser um público com potencial financeiro para poder frequentar o restaurante, o *escargot* fresco é caro e nem todos estariam dispostos a gastar quantias exorbitantes. Por analogia, o público supõe que todos os pratos devem ter o mesmo nível de preços;

- a figura do *escargot*, ainda que a fotografia da publicidade fosse bem produzida (Figura 128), não é agradável à vista de quem não está acostumado, uma vez que é semelhante a uma lesma (Figura 129) e, ao contrário de agradar visualmente ao paladar, pode causar sensações de asco e nojo.

Foto Google

Figura 128 – Prato de *escargot* servido em restaurante

Foto Google

Figura 129 – *Escargot in natura*, semelhante a uma lesma

O exemplo acima permite verificar duas coisas:

1 – provavelmente as fotos do *escargot* existentes no banco de imagens utilizado pela agência de publicidade foram tematizadas, entre outros discursos, por *alimentos sofisticados*, o que permitiu a sua localização. O banco de imagens tematizou e criou discursos com base na imagem, sem se preocupar com o usuário final – de responsabilidade do primeiro usuário.

2 – O discurso de sofisticação, todavia, não pode ser concluído, uma vez que o segundo usuário não o absorveu. Na verdade, embora existisse o discurso no banco de imagens, ele foi utilizado de forma errada, pois o primeiro usuário não interpretou adequadamente a imagem mental, a cognição, a cultura e os hábitos do segundo usuário.

Na hora da análise da foto para seleção/aquisição, para a indexação e para a tematização, portanto, não há necessidade de o banco de imagens preocupar-se com as questões de imagem mental e cognição dos segundos usuários. Essa competência é do

primeiro usuário. Compete ao banco, entretanto, criar mecanismos para alertar ao primeiro usuário quando houver imagens que, eventualmente, possam criar embaraços a determinadas comunidades, tais como fotos que firam princípios religiosos, culturais, políticos etc. A figura 130, por exemplo, mostra nitidamente um desrespeito a um símbolo religioso, o que pode trazer inconvenientes à mídia que a publicar.



Figura 130– Freira *sexy*

Apesar das dificuldades inerentes a esse tipo de atividade, o estudo das necessidades dos usuários de um banco de imagens é de grande valia para auxiliar na análise das fotos, seja na etapa de seleção/aquisição, seja nas etapas de indexação e de tematização.

Tendo em vista que os bancos são categorizados conforme suas características<sup>73</sup> e objetivos, as necessidades de seus usuários basear-se-ão em critérios deles decorrentes, variando consideravelmente para os usuários de um banco de imagens de uma biblioteca, de um jornal, de uma revista etc.

Embora os estudiosos não façam essa distinção quando falam sobre as necessidades de imagens dos usuários, estas podem ser divididas em dois grupos: 1) necessidades físicas; e 2) necessidades informacionais. As primeiras referem-se às condições físicas que a foto precisa ter para atender satisfatoriamente às necessidades do usuário, e que incluem: tamanho adequado de arquivo, qualidades físicas e visuais

---

<sup>73</sup> Ver item 6.4.4.6 *Características dos bancos de dados*.

compatíveis etc. As segundas referem-se aos conteúdos informacionais contidos na foto e que são necessários às atividades dos usuários.

A identificação das necessidades físicas é, de certa forma, relativamente fácil de ser feita a *priori*, uma vez que quase todos os usuários de um banco de imagens têm comportamentos semelhantes – embora os temas de suas fotos variem. Os usuários do banco de imagens de um jornal, por exemplo, quando necessário, dão prioridade ao conteúdo informacional da foto, abrindo mão das qualidades técnicas e visuais. Isso é uma constante em quase todos os jornais, e foi confirmado nas visitas técnicas para elaboração desta tese. Por outro lado, os usuários do banco de imagens de uma agência de imagens não podem abrir mão das qualidades técnicas e visuais das fotos, já que as mesmas destinam-se a transmitir determinados tipos de informações de maneira detalhada e com grande impacto visual, sem o que a comunicação da imagem ficaria comprometida. A semelhança de comportamento entre os usuários auxilia, portanto, na determinação de suas necessidades físicas.

O estabelecimento das necessidades relativas ao conteúdo informacional da foto é, todavia, um pouco mais difícil de determinar a *priori*. Embora possam utilizar um mesmo banco de imagens, precisando de fotos com características físicas semelhantes, os usuários trabalham, quase sempre, com assuntos diferentes, ainda que, às vezes, dentro da mesma área de conhecimento. Num banco de imagens de uma biblioteca de artes, por exemplo, embora todos os usuários estejam ligados ao assunto “artes”, alguns podem necessitar de fotos de pinturas do século XV, enquanto outros buscarão fotos de esculturas renascentistas. Para tentar atender a todos esses interesses, e com base nas demandas gerais dos usuários, os analistas procuram inserir, a *priori*, fotos que possam cobrir todas as áreas de especialização dos bancos. Contudo, para um estudo mais apurado de necessidades, é preciso que se estabeleçam mecanismos que indiquem mais detalhadamente os interesses de informação dos usuários, mecanismos estes que basear-se-ão em informações que só podem ser obtidas após uma análise mais aprofundada das *queries* dos usuários. Infelizmente, quase nenhum banco de dados possui controle daquilo que é solicitado e do grau de satisfação do atendimento, o que dificulta a realização da análise. Essa constatação foi unânime para todas as instituições visitadas durante a coleta de dados para esta tese, pois nenhuma delas se preocupa em saber o grau de satisfação do usuário.

Apesar disso, a organização em bancos de imagens pressupõe uma adequada análise profissional que garanta a seleção/aquisição e, posteriormente, a tematização e a

indexação das fotografias. A análise adequada, por sua vez, implica a participação de pessoal técnico especializado não só em processos de indexação de documentos, mas também no conhecimento de imagens fotográficas, nos seus aspectos técnicos e visuais e na leitura de seus significados denotativos e conotativos. Esse pessoal técnico pode abranger: o diretor do banco de imagens, o editor dos jornais ou revistas, jornalistas, bibliotecários/documentalistas, editor de imagens, especialistas nos assuntos etc.

Smit (1989, p. 105), num de seus artigos sobre imagem, comenta que “o bibliotecário/documentalista habituado a trabalhar com documentos escritos não avalia, e nem pode, a importância que certas informações técnicas podem passar a ter no processo de análise documentária de imagens”. Por isso, a necessidade de conhecerem com certa profundidade sobre imagem fotográfica, suas nuances e suas técnicas.

Durante as pesquisas para a elaboração da tese foram realizados dois exercícios junto a trinta e cinco estudantes do curso de graduação da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília com o objetivo de verificar as diferentes leituras de uma foto.

O primeiro exercício permitiu que cada estudante escolhesse livremente cinco fotografias para as quais deveria atribuir termos que as descrevessem denotativamente e as interpretassem conotativamente. O objetivo era determinar o entendimento de cada estudante sobre o que é denotação (DE) e conotação (SOBRE) na imagem fotográfica. Essa compreensão não aconteceu da forma esperada e houve certa confusão, principalmente entre o denotativo e o conotativo concreto. O conotativo abstrato foi melhor compreendido, manifestando-se por meio do imaginário de cada estudante. Praticamente todos os termos atribuídos às fotografias tinham a ver com as mesmas, estando, todavia, em locais errados, ou seja, denotativos nos lugar dos conotativos concretos e vice-versa.

Explicado novamente as diferenças entre denotativo, conotativo concreto e conotativo abstrato foi feito um segundo exercício que constituiu-se na atribuição de até dez discursos conotativos concretos a abstratos a duas fotos comuns a todos os estudantes. Foi interessante notar que, para alguns estudantes, um ou outro termo conotativo concreto equivalia ao conotativo abstrato de outro estudante. Foram detectados 60% de termos conotativos concretos e 40% de termos conotativos abstratos. Houve coincidência de vários discursos, embora, em alguns casos, se usassem palavras diferentes para expressá-los. Nesse segundo exercício o nível de confusão entre o

denotativo e o conotativo concreto diminuiu sensivelmente, embora ainda tenham ocorrido alguns casos.

Esses exercícios, além de reforçar a existência de diferentes interpretações e diferentes leituras de uma mesma imagem, mostraram que há uma linha tênue que diferencia o denotativo do conotativo concreto e que o entendimento de cada um depende muito da experiência de quem faz a análise da fotografia.

Para os entrevistados na fase de obtenção de informações para a tese, um dos grandes problemas para o estabelecimento de uma boa análise das fotografias é a falta de cultura visual das pessoas envolvidas nessas atividades. Muitas dessas pessoas não estão familiarizadas com a leitura de imagens, principalmente em bibliotecas onde a cultura textual prevalece. Outro fato apontado é a subjetividade das pessoas e a falta de padrões estabelecidos para a elaboração da análise e da indexação. Penn (2004, p. 334) comenta, sobre subjetividade, que

Leiss e colegas levantam uma outra questão sobre subjetividade. Eles notam que a qualidade da análise é fortemente dependente da habilidade do analista. Dizem que nas mãos de um analista hábil, como Roland Barthes, ou Judith Williamson: ela é uma ferramenta criativa que permite a alguém alcançar níveis mais profundos da construção de sentido em propagandas. Um analista menos prático, contudo, pouco pode fazer além de apresentar o óbvio, de uma maneira complexa e muitas vezes pretenciosa (sic).

Já sobre a falta de padrões, Brasil (2005, p. 61) comenta que

É exatamente pela falta de um método de classificação preciso e específico para imagens que os sistemas de busca e recuperação ainda se pautam em experiências pessoais dos profissionais dessas instituições. Eles executam suas funções com base numa forma de “memorização de índices recorrentes” para a localização de conteúdos específicos do material armazenado nos bancos de imagens. E isso segue na contramão da modernidade e das necessidades atuais.

A falta de padrões para a análise de fotos e o desconhecimento dos profissionais envolvidos na análise de imagens fotográficas compromete a boa qualidade do trabalho, o que reflete, posteriormente, na recuperação. Pelo que se depreende, portanto, um bom analista de imagens deve ter alguns requisitos fundamentais, entre os quais os mais valiosos para as suas tarefas seriam:

- boa cultura geral;
- boa cultura sobre a especialidade do banco de imagens onde trabalha;
- boa capacidade de percepção;

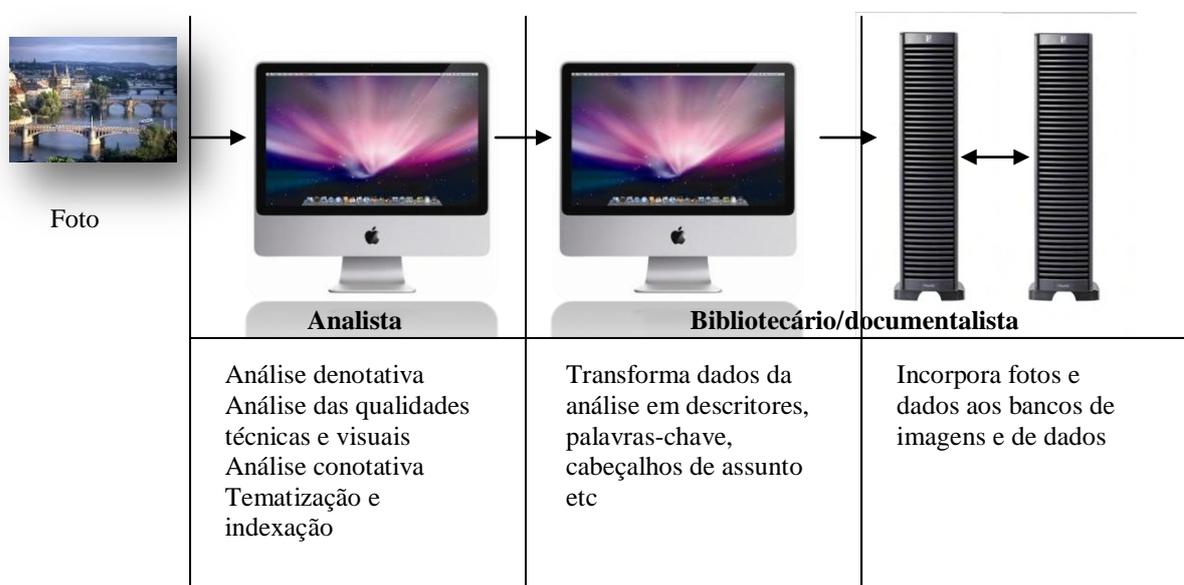
- boa acuidade visual;
- boa capacidade de síntese;
- paciência;
- conhecimentos básicos de fotografia;
- capacidade de percepção de elementos denotativos e conotativos;
- conhecimentos de indexação;
- habilidade de selecionar e atribuir termos de tematização à foto;
- e, finalmente, gostar de imagens.

Todavia, cada analista/indexador tem imagens mentais e cognições diferentes, o que pode gerar conflitos técnicos num banco de imagens, não havendo garantias de que diferentes analistas irão produzir explicações semelhantes (PENN, 2004, p. 334). Por isso, é extremamente importante que haja manuais técnicos que orientem os analistas nas formas de trabalhar, treinamentos constantes dos mesmos, além de uma sistemática de trabalho pré-estabelecida..

Existem duas sistemáticas para a definição de quem irá executar os trabalhos de análise, tematização e indexação das fotos, conforme o Diagrama 4

#### Sistemática 1

- um analista faz a análise para seleção/aquisição e para a tematização e um bibliotecário/documentalista (ou outro tipo de profissional) transforma as informações em dados de indexação, incorporando-os, junto com as fotos, nos bancos de imagens e de dados;



## Sistemática 2

- o mesmo profissional realiza todas as atividades.



Diagrama 4 – Responsabilidade pelas etapas de análise

É aconselhável que nos bancos de imagens multidisciplinares ou generalistas, os profissionais sejam sempre os mesmos para um assunto específico a fim de que se possa manter a coerência da análise, a criação de discursos tematizados e a determinação de termos de indexação. Em caso de bancos de imagens com sucursais em diversas cidades, é aconselhável também que todas essas atividades sejam feitas em um único lugar para que se possa manter a coerência dos trabalhos.

Nas instituições visitadas, o trabalho de análise/indexação é feito por bibliotecários/documentalistas com o apoio de jornalistas e/ou equipe especializada nos assuntos. Esse pessoal utiliza-se de instrumentos técnicos, tais como manuais de trabalho, e quase todos realizam capacitações periódicas promovidos pelas instituições ou em caráter particular.

### 6.4.6 COMO TEMATIZAR A IMAGEM FOTOGRÁFICA

As ações de tematização incluem, num primeiro momento a elaboração de análises para a descrição denotativa e para a interpretação conotativa da fotografia, as

quais determinarão os diversos discursos tematizados. Essas etapas estão contidas dentro de um sistema DAM<sup>74</sup> conforme mostra o Diagrama 5

<b>SISTEMA DAM DE ORGANIZAÇÃO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA</b>
ANÁLISE DESCRITIVA DA FOTOGRAFIA
SELEÇÃO/AQUISIÇÃO DA FOTOGRAFIA
ANÁLISE INTERPRETATIVA DA FOTOGRAFIA
<b>TEMATIZAÇÃO E DETERMINAÇÃO DE DISCURSOS DA FOTOGRAFIA</b>
INDEXAÇÃO DA FOTOGRAFIA
ARQUIVAMENTO FÍSICO/VIRTUAL DA FOTOGRAFIA
ARQUIVAMENTO VIRTUAL DAS INFORMAÇÕES SOBRE A FOTOGRAFIA
RECUPERAÇÃO DAS INFORMAÇÕES SOBRE A FOTOGRAFIA
RECUPERAÇÃO DA FOTOGRAFIA

Diagrama 5 – Sistema DAM de organização da imagem fotográfica

A etapa de análise descritiva, embora esteja intimamente ligada à tematização, ocorre imediatamente antes da seleção/aquisição da fotografia pelo banco de imagens. Assim, pressupõe-se que, quando a fotografia passa à etapa de análise interpretativa já está apta a integrar o acervo do banco. Todavia, pode ocorrer que, em alguns casos, apesar de já estar inserida no banco, a fotografia seja descartada na etapa de análise interpretativa por não possuir discursos realmente compatíveis com as características do banco de imagens.

A análise descritiva busca identificar o que a fotografia mostra, o DE que é feita. É o primeiro elemento que irá delimitar e direcionar a fotografia conforme as características do banco, ainda na fase de seleção/aquisição. A figura 131, por exemplo, mostra uma foto da *Karlskirche* em Viena. A foto é DE uma igreja e pode vir a pertencer a bancos de imagens, entre outros, nas áreas de turismo, arquitetura, religião e história (devido ao motivo de sua construção)<sup>75</sup>. Todavia não teria nenhum sentido, em princípio, ser arquivada num banco de imagens de esportes ou num banco de fotografias de moda, não sendo, portanto, selecionada/adquirida para estes últimos.

<sup>74</sup> Acerca do Sistema DAM, rever o final do Capítulo 5.

<sup>75</sup> A *Karlskirche* (ou igreja de São Carlos) foi construída entre 1716 e 1737, como pagamento de votos do Imperador Carlos VI, durante a peste de 1713.

Foto Olhares



Figura 131 – Karlskirche, Viena, Áustria

A análise interpretativa permite a definição dos temas que a fotografia pode ter, auxiliando na tarefa de selecionar aqueles que estão de acordo com as características do banco de imagens. Com isso delimita e direciona os discursos na etapa de tematização e determinação dos discursos.

As etapas de análise descritiva e de análise interpretativa, bem como a de tematização e determinação dos discursos temáticos serão tratadas a seguir. Antes, porém, é necessária a apresentação dos chamados “pontos de informação”, que são de extrema importância como instrumento de análise das fotografias.

#### 6.4.6.1 Pontos de Informação

“Pontos de informação” são um conjunto de perguntas que devem ser respondidas durante os processos de análise, principalmente da análise descritiva, de uma imagem fotográfica. Vários autores<sup>76</sup>, ao falarem de análise de fotografias abordam esses “pontos de informação” em diferentes graus de detalhamento baseando-se nos diferentes níveis de profundidade que acreditam devem ser dados à análise da fotografia. Nos bancos de imagens, o nível de aprofundamento no uso dos “pontos de informação” dependerá das políticas adotadas para análise e tematização das fotografias.

---

<sup>76</sup> LEUNG (1992), MANINI (2007), MAIMONE (2007), SMIT (1989), SHATFORD (1994) e KOSSOY (2001), entre outros.

Esta pesquisa adota vários “pontos de informação”, aprofundando, o mais possível, o rol de questões a serem respondidas para a análise da fotografia. Algumas dessas respostas eventualmente podem não compor o elenco de palavras-chave ou descritores indexados nos bancos de imagens, podendo funcionar como atributos<sup>77</sup> comuns a várias imagens e identificados separadamente em determinados softwares de organização e administração de imagens. Necessitam ser, todavia, identificados como “pontos de informação”. Os “pontos de informação” mais comuns são:

#### *6.4.6.1.1 Visão geral da foto*

Verificar se a foto tem informações (escritas ou não) que possam auxiliar nas respostas dos demais “pontos de informação”, como, por exemplo: nomes de ruas, placas comerciais e de identificação de locais, numeração de prédios, cartazes afixados nas paredes anunciando algum evento, placas de carros, outdoors etc. Essas informações ajudam a contextualizar a foto e podem delimitar e/ou direcionar os discursos situando-os num determinado espaço e/ou num determinado tempo.

#### *6.4.6.1.2 Quem?*

A resposta à pergunta “quem”<sup>78</sup> identifica os seres vivos que podem ser vistos na foto, dividindo-os em três categorias: pessoas, animais e plantas em geral.

Ao identificar os tipos de seres vivos da foto, deve-se verificar se estes estão de acordo com as funções da foto e com as características do banco de imagens. Deve-se escolher para análise somente aqueles que estiverem diretamente relacionados, embora se possam mencionar outros seres vivos para contextualizar a foto. A figura 132, por exemplo, mostra uma competição de hipismo, na qual tanto cavaleiro quanto cavalo são importantes. Para um banco de imagens sobre esportes, por exemplo, ambos serão de igual importância e deverão ser analisados para a tematização. Já a figura 133, para um banco de imagens sobre fauna, por exemplo, deverá levar em conta apenas a girafa, embora as árvores sejam usadas para contextualizar a foto.

---

<sup>77</sup> Em alguns softwares os atributos estão disponíveis como filtros, pois funcionam como identificadores fixos para muitas fotos.

<sup>78</sup> Alguns autores já citados nesta pesquisa utilizam a expressão “Quem” para referir-se também a seres inanimados e objetos. Esta tese adota para estes a expressão “O que existe” tendo em vista as diferentes peculiaridades entre seres vivos e seres inanimados ou objetos.

Foto Olhares



Figura 132 – Hipismo

Foto Olhares



Figura 133 – Girafa

Deve ser verificado se existem seres vivos conhecidos: personalidades públicas (no caso de pessoas); animais “especiais” adestrados ou não, premiados, ou que participaram de algum acontecimento etc. Os seres vivos conhecidos devem destacar-se dos demais que fazem parte da foto.

Alguns dados sobre os seres vivos devem ser verificados, tais como:

- pessoas (cor, altura, faixa de idade, sexo, cabelos, olhos etc.);
- animais (cor, tamanho, sexo etc.);
- plantas (espécie, tamanho, cor etc.).

Deve-se verificar como se apresentam os seres vivos escolhidos para serem analisados na foto:

- pessoas (como estão trajadas)<sup>79</sup>;
- animais (se estão com coleiras, guias etc.);
- plantas (se estão em vasos e outros recipientes).

Deve-se verificar como os seres vivos estão posicionados (atributos) na fotografia:

- pessoas (em pé, sentadas, deitadas, agachadas, ajoelhadas; caminhando, correndo, paradas; de frente, de costas, de perfil);
- animais (em pé, sentados, deitados, agachados, caminhando, correndo, parados; de frente, de costas, de lado). Para pássaros acrescentar voando e pousados.

<sup>79</sup> Incluindo-se vestimentas, calçados, acessórios etc.

Deve-se verificar o estado de espírito (atributos), principalmente das pessoas (sorrindo, rindo, sérias, chorando, triste etc.).

Deve-se verificar o plano da foto (atributos):

- pessoas (rosto, meio corpo, corpo inteiro);
- animais (cabeça, meio corpo, corpo inteiro);
- plantas (detalhes, parte da planta, planta inteira).

As figuras 134, 135 e 136 exemplificam a pergunta “Quem?” e suas respostas para a análise descritiva (denotativa) da foto.

Foto Olhares



Figura 134 – Homem lendo

A figura 134 permite responder: homem não é personalidade conhecida; cor branca; altura aparentemente mediana; idade na faixa de 60 a 65 anos; cabelos escuros com mecha branca; trajando calça jeans, camisa clara e blusa de frio escura; em pé, de perfil; sério, porém com expressão relaxada; foto de meio corpo; lendo um jornal.

Foto Olhares



Figura 135 – Tigre comendo

A figura 135 permite responder: tigre não é nenhum animal “especial”; cor rajada, animal adulto, sexo não identificado; não tem nenhuma coleira ou algo que o prenda; deitado, de frente; corpo inteiro; comendo.

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 136 – Flores na janela

A figura 136 permite responder: flor pequena, roxa, com pequenos galhos verdes; plantada em vaso de cerâmica; planta inteira.

#### 6.4.6.1.3 *O que existe? (objetos inanimados)*

Indica os objetos inanimados, principais e secundários, existentes na foto. Podem estar sozinhos na foto ou associados aos seres vivos identificados pela pergunta “Quem?”.

Devem ser identificados todos os objetos existentes na foto, determinando quais são os principais, quais são os secundários e quais não devem ser considerados em função dos objetivos da foto e das características do banco de imagens.

Os atributos dos objetos (tamanho, cor, textura, posicionamento, estado de conservação etc.) também devem ser identificados na hora da análise.

A figura 137 permite responder à pergunta “O que existe?”: o objeto inanimado principal é um elmo romano do período da ocupação romana na Bretanha; tamanho normal de uma cabeça de homem adulto; cor dourada, bom estado de conservação; textura lisa com alguns relevos que indicam a “patente” militar do seu usuário; fixado numa haste de metal, fotografado de lado. Objetos inanimados secundários são algumas pequenas peças de metal que faziam parte de armaduras romanas. Na foto servem

apenas para compor a imagem junto com o elmo não entrando na elaboração de discursos na etapa da análise interpretativa.

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 137 – Elmo romano

#### 6.4.6.1.4 *O que existe? (construções/edificações e acidentes naturais)*

Indica os acidentes naturais (rios, lagos, mares, florestas, montanhas, planícies, vulcões etc.) e as construções/edificações (edifícios, estradas, monumentos, pontes, viadutos, estações, aeroportos etc.) principais e secundários existentes na fotografia.

Devem ser indicados os atributos dos acidentes naturais e das construções/edificações (tamanho, cor, textura, posicionamento etc.).

Sempre que possível, devem ser identificados os acidentes naturais e as construções/edificações. É aconselhável o uso de fontes externas para fazer as pesquisas de identificação.

As figuras 138 e 139 exemplificam a pergunta “O que existe?” e suas respostas para a análise descritiva (denotativa) da foto.

A figura 138 permite responder: construção medieval no Pátio do Reitor, na Abadia de Westminster, em Londres; construção toda em pedra e janelas com vidro; foto mostrando somente a fachada dos prédios; prédios com dois e três pavimentos, sendo um com água furtada; cor meio marrom.

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 138 – Pátio do Reitor, Abadia de Westminster, Londres

A figura 139 permite responder: montanhas com picos nevados, nos Alpes Suíços, região de Domodossola, Lago Maggiore; vale com árvores e algumas pequenas construções; cores verde e azulada nas montanhas e árvores, e céu azul.

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 139 – Alpes Suíços na região de Domodossola

#### 6.4.6.1.5 Onde? (*local*)

Indica o local onde a foto foi feita (cidade, região, país, continente etc.).

Sempre que necessário para contextualizar a fotografia, deve-se identificar o local onde a mesma foi feita. Se necessário deve-se fazer pesquisa em fontes auxiliares. A foto da figura 138 foi feita em Londres, Inglaterra e a da figura 139 em Domodossola, parte italiana da Suíça.

#### 6.4.6.1.6 Onde? (*ambiente*)

Indica o ambiente onde a foto foi feita (interior de uma casa, de um bar/restaurante, de um aeroporto, numa praça ou rua, numa fazenda, numa fábrica, num estúdio fotográfico etc.).

Se necessário para uma contextualização, identificar o ambiente onde a foto foi feita. A foto da figura 140, por exemplo, foi feita no interior do famoso Café Tortoni, em Buenos Aires.

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 140 – Café Tortoni, Buenos Aires

#### 6.4.6.1.7 Quando? (*tempo*)

Indica data (cronologia), período (estação do ano, trimestre, semestre), horário (manhã, tarde, noite, madrugada).

Deve-se identificar quando a foto foi feita. Para isso pode-se contar com os metadados EXIF<sup>80</sup> extraídos da câmera fotográfica. A foto da figura 138 foi feita em 30/09/2009, às 9h10min, numa manhã do outono europeu. A foto da figura 139 foi feita em 11/09/2010, às 9h30min, numa manhã do outono europeu. A foto da figura 140 foi feita em 06/06/2010, às 10h51, numa manhã do inverno argentino.

#### 6.4.6.1.8 O quê? (*ação e/ou estado estático*)

Indica ações que estão sendo feitas na foto (por exemplo, pessoas trabalhando, animais pastando etc.) e/ou estado estático de pessoas, animais e objetos (por exemplo, animal dormindo, carro estacionado):

---

<sup>80</sup> Os Metadados EXIF (Exchangeable Image File Format) foram criados pela JEITA – Japan Electronics and Information Technology Industries Association e permitem a todas as câmeras fotográficas digitais (desde as altamente profissionais até aquelas incorporadas aos telefones celulares) gravarem automaticamente informações técnicas sobre uma foto no momento da sua captura. Essas informações são gravadas juntamente com a imagem e posteriormente transmitidas para os computadores, programas de tratamento de imagens, softwares de organização e recuperação de imagens e bancos de imagens onde as fotos estão armazenadas.

Deve-se verificar se a foto apresenta importantes ações em andamento e/ou estados estáticos e quais são os tipos de ação e de estado estático. A figura 141 mostra uma mãe indiana dando comida à sua filha, enquanto outra criança menor dorme enrolada no chão. Existem três ações: 1) a mãe dando a comida; 2) a menina recebendo a comida<sup>81</sup> e 3) a menina se alimentando. A outra criança dormindo representa um estado estático.

Foto Olhares



Figura 141 – Mãe indiana

#### 6.4.6.1.9 O quê? (significado)

Indica se a ação da foto tem algum significado ou simbologia e se representa algum fato histórico/documental. Por exemplo, a foto de um presidente assinando o termo de posse (Figura 142) tem como ação o ato de assinar e representa um fato histórico/documental. É, ao mesmo tempo uma ação denotativa e conotativa concreta.

<sup>81</sup> Embora aparentemente a menina esteja num estado estático, o “movimento” de sua mãe preparando o alimento e a sua atenção na mão da mãe faz com que se sinta seu “movimento” de recebimento.

Foto Google



Figura 142 – Assinatura do termo de posse do Presidente Lula

#### 6.4.6.1.10 Como? (*técnica para se fazer uma ação*)

Indica como determinada ação está sendo feita. Aplica-se mais a determinados tipos de fotos que têm ações técnicas e mecânicas sendo realizadas, mas pode ser visto também em outras fotos. A foto da figura 141, por exemplo, mostra que a mãe está alimentando a menina usando as mãos para pegar a comida. Essa forma é o “como” a ação está sendo realizada.

#### 6.4.6.2 Análise descritiva

A análise descritiva tem por objetivo identificar os aspectos denotativos da imagem e diz respeito àquilo que a fotografia representa com “certa precisão”, no seu sentido “real”. Permite que se descubra o índice ou sinal da existência de algo (DUBOIS, 2007), a confirmação de uma “primeira realidade” (KOSSOY 2002) a existência de um *studium* (BARTHES, 1984), o DE que a fotografia é feita (Shatford, 1994), o denotativo da foto (Rodrigues, 2007).

A análise descritiva não deixa margem ou espaço para interpretações, e o que o analista enxerga e assimila é uma cópia literal, objetiva, prática e – na maioria das vezes – fiel a um determinado referente, o qual indica claramente a existência de um objeto ou assunto. O referente é a primeira “verdade” assimilada, e a observação inicial da fotografia por meio da análise descritiva leva a uma visão exclusivamente denotativa. Só no momento seguinte, na análise interpretativa, assume-se o significado do referente.

No conjunto de atividades DAM<sup>82</sup>, a análise descritiva ocorre anteriormente à seleção/aquisição da fotografia, de forma integrada à verificação de algumas questões

---

<sup>82</sup> Ver Diagrama 5, p. 220.

que são de fundamental importância no processo. Entre essas questões – que serão apenas mencionadas por não fazerem parte dos propósitos desta pesquisa – podem-se destacar:

- observação se as qualidades técnicas da fotografia estão adequadas;
- observação se as qualidades visuais da fotografia estão adequadas;
- adequação da resolução da fotografia às necessidades do banco de imagens;
- adequação do tipo de arquivo da fotografia às necessidades do banco de imagens.

Ao se iniciar a análise descritiva, supõe-se que a fotografia já tenha sido enquadrada de maneira adequada às questões acima e que, depois de analisada descritivamente, possa ser então selecionada e adquirida para o banco de imagens, recebendo, posteriormente, a análise interpretativa e a determinação de um ou mais discursos tematizados.

Quando se tratar de fotografia histórico/documental, ou quando existir apenas um registro fotográfico de algum acontecimento, fato ou objeto, ainda que as qualidades técnicas e visuais sejam ruins, a fotografia deverá ser considerada para a seleção/aquisição se, na análise descritiva, for considerada apta para integrar o banco de imagens.

A análise descritiva permitirá, portanto, a primeira delimitação e o primeiro direcionamento da fotografia em relação às características do banco de imagens, embora não estabeleça discursos tematizados, que são produzidos na etapa da análise interpretativa. Alguns dados obtidos por meio da análise descritiva da fotografia servirão como atributos de termos utilizados pela indexação como, por exemplo, no caso da figura 143 adiante: a foto é de um modelo fotográfico (termo utilizado pela indexação) passando batom e os dados indicativos de sexo feminino, cor branca, idade entre 20 e 30 anos, entre outros, servirão como atributos para determinar o tipo de modelo que se quer encontrar na hora da recuperação da fotografia. Em alguns softwares de organização e administração de fotografias, os atributos comuns são colocados em campos separados e servem para identificar e contextualizar quaisquer fotografias que sejam incorporadas ao banco de imagens.

Foto Olhares



Figura 143 – Mulher passando batom

O passo inicial para a análise descritiva é a verificação da existência de dados EXIF e de metadados IPTC que eventualmente possam apoiar na identificação de locais, datas, dados técnicos etc. sobre a fotografia. Esses dados podem ajudar a contextualizar a foto e apoiar o analista na obtenção de respostas aos “pontos de informação”. Conhecer o contexto no qual a foto foi produzida auxilia na hora da tematização, embora não seja fundamental para a determinação de discursos. A análise descritiva deve, sempre que possível, relatar o cenário e o propósito “real” para o qual a fotografia foi concebida. A figura 144 dá exemplo de dados EXIF e metadados IPTC que podem ajudar na descrição da foto.

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 144 – Casas, Lago Maggiore, Itália



Foto Ricardo Rodrigues



Figura 145 – Elétricos, Lisboa

<b>SEGREGAÇÃO</b>	
A fotografia está segregada em três unidades ou referentes: a foto como um todo, a arquitetura antiga de Lisboa e o bonde (elétrico, para os portugueses)	
<b>DADOS EXIF</b>	
Arquivo JPEG; Resolução 240 dpi; Data de produção: 03/10/2009 às 13h39min	
<b>METADADOS IPTC</b>	
Sem metadados IPTC que permitam contextualizar a fotografia	
<b>VISÃO GERAL DA FOTO</b>	
A foto foi feita em Lisboa, na região do Chiado. O bonde indica o nome Graça, que se refere ao bairro da Graça.	
<b>A FOTO É DE</b>	<b>Quem?</b> Aparece apenas o motoneiro conduzindo o elétrico, mas sem nenhum papel importante na foto.
Um bonde (elétrico) deslocando-se por uma rua antiga no bairro do Chiado, em Lisboa. Existem três referentes; três DEs; três sentidos denotativos: a foto como um todo, o bonde e a rua em si, com suas construções antigas e trilhos na pista.	<b>O que existe? (objetos inanimados)</b> Bonde (elétrico); amarelo com desenhos; meio de lado.
	<b>O que existe? (construções/edificações e acidentes naturais)</b> Construções antigas de Lisboa e ruas com trilhos
	<b>Onde? (local)</b> Lisboa, no bairro do Chiado
	<b>Onde (ambiente)?</b> Local exterior
	<b>Quando?</b> Outono europeu; à tarde; 03/10/2009 às 13h39min
	<b>O quê? (ação e/ou estado estático)</b> Bonde (elétrico) em movimento rua abaixo
	<b>O quê? (significado)</b> Os bondes (elétricos) são um símbolo de Lisboa, que é uma das poucas cidades do mundo onde ainda circulam.

Uma vez segregada a fotografia, é possível avaliar as diversas funções que a mesma poderá vir a desempenhar, tanto em relação ao seu conteúdo como um todo, quanto em relação a algum ou alguns referentes em particular. As peculiaridades de cada função serão sempre as mesmas, independentemente das características dos bancos de imagens nos quais as fotografias serão inseridas. Assim, por exemplo, uma foto com função histórico/documental manterá todas as nuances dessa função em qualquer tipo de banco de imagens. A figura 146, por exemplo, pode ter várias funções, entre as quais a função histórico/documental, uma vez que trata-se de um momento especial na história do Brasil, ou seja, a posse de um Presidente retratada pela foto. Em qualquer tipo de banco de imagens no qual a fotografia venha a ser incluída, essa função continuará implícita, ainda que não seja adotada em razão das características do banco.

Foto Google



Figura 146 – Assinatura do termo de posse do então Presidente Lula

Ao analisar descritivamente a fotografia, o analista deverá verificar, em razão dos referentes segregados, quais as possíveis funções que a mesma poderá vir a cumprir, tendo em vista as características do banco de imagens. Ao fazer isso, poderá estabelecer quais serão os referentes (quais DEs; quais sentidos denotativos) a serem considerados para a análise interpretativa. Nesse momento inicia-se o processo de elaboração dos discursos tematizados da fotografia de forma delimitada e direcionada.

Num banco de imagens especializado em carros, por exemplo, tem-se a fotografia (Figura 147) de um Aero Willys 2600 de 1965, estacionado em uma rua de Ouro Preto-MG. Na foto, além do carro, aparecem casas antigas com a arquitetura barroca da cidade. Portanto, a fotografia poderá ser segregada em dois referentes: o carro e a arquitetura da cidade. Poderá desempenhar, de maneira abrangente, as seguintes funções:

- memória evolutiva de obras, acontecimentos e fatos (evolução de modelos de automóveis);
- histórico-documental 1 (documenta objetos passados – no caso, o automóvel –, embora a foto seja recente);
- histórico-documental 2 (documenta a arquitetura barroca);
- registro de paisagens urbanas (documenta um objeto – automóvel –, e pessoas numa paisagem urbana);
- registro arquitetônico (documenta a arquitetura barroca de Ouro Preto);
- simbolismo (o modelo de carro fotografado simbolizava riqueza e posse em sua época).

Tendo em vista as características do banco de imagens (especializado em carros), somente o referente “carro” e as funções que estejam diretamente relacionadas a ele deverão ser consideradas na análise interpretativa para a determinação de discursos tematizados. Assim, a fotografia poderá cumprir as seguintes funções dentro do banco de imagens:

- memória evolutiva de obras, acontecimentos e fatos (evolução de modelos de automóveis);
- histórico-documental 1 (documenta objetos passados – no caso, o automóvel –, embora a foto seja recente);
- simbolismo (o modelo de carro fotografado simbolizava riqueza e posse em sua época).

As demais funções, embora continuem implícitas na fotografia, não serão consideradas para o banco de imagens específico, e a análise interpretativa para a elaboração de discursos tematizados ocorrerá apenas com base nas funções escolhidas.

Foto Google



Figura 147 – Aero Willys 2600. Ouro Preto

Se necessário, para a contextualização e o entendimento da foto, deverão ser considerados alguns referentes que não se enquadram diretamente com as funções da foto e com as características do banco de imagens. No caso da figura 147, o referente arquitetura barroca deverá aparecer exclusivamente para contextualizar o carro num determinado ambiente, servindo apenas como “cenário” ou “pano de fundo” para o referente principal.

Algumas fotos possuem referentes que, se usados de maneira isolada, podem constituir-se em temas totalmente diferentes do que quando usados em conjunto com outros referentes. Nesse caso pode-se adotar o conceito de tematização espacial que trata cada referente como se fosse uma foto separada. A figura 148 mostra um casal de noivos mexicanos vestido a caráter. Na análise descritiva da foto, os noivos são considerados como se fossem um único referente. A foto é DE um casal de noivos. Dada a forte presença dos noivos na fotografia, a construção, que representa uma estância mexicana, perde impacto e constitui-se apenas num fundo para o referente. Fragmentando-se o referente “casal de noivos”, podem-se ter “duas fotografias” completamente diferentes, com descrições distintas, e que levarão a discursos diferenciados. A foto como um todo pode ser DE um casal de noivos numa estância mexicana. A foto fragmentada 1 (figura 148a) pode ser DE um cavaleiro mexicano, e a foto fragmentada 2 (figura 148b) DE uma noiva. No caso da noiva, não há como identificar a característica de ela ser mexicana.

Foto Olhares



Figura 148 – Os noivos



Figura 148a – Foto fragmentada 1



Figura 148b – Foto fragmentada 2

A tematização espacial é interessante quando uma foto possui algum elemento que, quando considerado de maneira isolada do restante da foto, pode ter um significado de relevo para um determinado banco de imagens.

Segregada a foto, feita a análise descritiva e determinadas as funções em relação às características do banco de imagens, pode-se proceder, então, à análise interpretativa, que levará à tematização e à determinação de discursos.

#### 6.4.6.3 Análise Interpretativa

A análise interpretativa tem por objetivo identificar os aspectos conotativos (concretos e abstratos) existentes na imagem fotográfica, auxiliando na visualização de discursos já existentes na imagem, mas que ainda se encontram em estado “latente”. Permite que se descubra o ícone ou o possível significado de algo mostrado pela fotografia (DUBOIS, 2007), o significado de uma “primeira realidade” (KOSSOY 2002), a existência de um *punctum* (BARTHES, 1984), o SOBRE o que a fotografia fala (Shatford, 1994), o conotativo da foto (Rodrigues, 2007). A interpretação conotativa concreta mostra os elementos ligados ao que é visível na fotografia. A conotativa abstrata mostra elementos que podem estar implícitos, embora não estejam contidos em nenhum referente mostrado pela imagem.

As fotografias histórico-documentais, em princípio, devem ser sempre incorporadas ao banco de imagens, pois, normalmente ligam-se a fatos ou a documentos textuais dos quais não podem ser desassociadas. Quase sempre têm sua interpretação ligada aos acontecimentos e aos contextos que as geraram. Todavia, podem, com o decorrer do tempo, assumir outras interpretações relacionadas ao conotativo concreto ou

abstrato. A figura 149, por exemplo, produzida por Robert Capa em Chartres durante a libertação da França em fins da Segunda Guerra Mundial, é DE um grupo de pessoas olhando na direção de uma mulher de cabeça raspada com uma criança no colo. Historicamente a fotografia é SOBRE a hostilidade e a humilhação<sup>84</sup> que essa mulher está sofrendo em virtude de seu relacionamento com um alemão, com o qual teve um filho. O objetivo primeiro foi registrar esse fato. A fotografia permite, contudo, interpretações diversas relacionadas à ira, à vingança, à tristeza, ao medo, à injustiça, à opressão, à prostituição etc. Pode ser usada para esses discursos, embora permaneça sempre ligada ao contexto da Segunda Guerra.

Foto Robert Capa



Figura 149 – Colaboradora nazista

As fotografias histórico-documentais merecem uma atenção especial no momento de sua interpretação, pois determinados discursos podem ter seus valores alterados com o decorrer dos anos em razão de mudanças de valores morais, históricos, documentais etc. Ao se analisar interpretativamente uma foto antiga, deve-se verificar se a mesma apresenta valores relacionados à época em que foi feita. Nesse caso, ainda que esses valores tenham outro significado nos dias atuais, os mesmos deverão ser considerados para a determinação de conceitos conotativos concretos e abstratos. A figura 150 mostra uma foto da atriz brasileira Virgínia Lane, vedete do chamado “Teatro de Revista”. À época, a foto causou escândalo, embora seja muito bem comportada em relação às fotos atuais. Todavia, como se trata de foto da década de 50, os conceitos conotativos concretos e abstratos devem ser considerados em relação à moral da época.

<sup>84</sup> Para melhor sobreviverem durante a guerra, muitas francesas tiveram relacionamentos amorosos com os alemães que ocuparam a França. A cabeça raspada era o símbolo das mulheres consideradas “prostitutas” pela população francesa, que não perdoava aqueles a quem julgava traidores.

Foto Google



Figura 150 – Virgínia Lane (no Teatro Recreio, em 1950)

Um fator que auxilia na análise interpretativa das fotografias é o conhecimento que se tem do seu autor. Existem milhares de fotógrafos espalhados pelo mundo, muitos dos quais escolheram temas variados para suas imagens, enquanto outros optaram por temas específicos. Alguns trabalham por conta própria, possuindo mecanismos particulares para divulgar e vender suas fotos, enquanto outros ligam-se a jornais, revistas e agências. Alguns associam-se a grandes agências de imagens, tais como Magnum Photos, Sygma, Gamma, Reuters, Getty Images, Associated Press – entre outras.

Vários desses milhares de fotógrafos ganham notoriedade e destacam-se dos demais pela grande qualidade técnica e visual de seus trabalhos e pelo valor emocional e informativo de suas imagens, as quais provocam um alto impacto sobre aqueles que as vêem. Alguns deles, inclusive, transformaram-se em ícones da fotografia graças às características de seus trabalhos<sup>85</sup>.

Os sentimentos desses fotógrafos, juntamente com suas imagens mentais e cognições são, de certa forma, transportados para suas imagens, dando a elas a personalidade de seus autores. Duas fotos de um mesmo local feitas por fotógrafos distintos podem oferecer interpretações e informações completamente diferentes. A foto de uma praça destruída por um bombardeio durante a guerra, por exemplo, pode ter duas vertentes distintas. Numa delas o enfoque é mais ligado às construções destruídas e

---

<sup>85</sup> Vários fotógrafos conseguiram fama mundial pelas características de seus trabalhos, entre os quais podem-se destacar: Henry Cartier-Bresson, Robert Capa, Louis Daguerre, Robert Doisneau, David Hamilton, Alberto Korda, Annie Leibovitz, Felix Nadar, Helmut Newton, Man Ray, Sebastião Salgado, Pierre Verger e inúmeros outros.

aos estragos materiais. Nela o fotógrafo quis dar mais ênfase à destruição material. Já a outra foto dá mais destaque às pessoas que olham, desoladas, para os escombros e para a tristeza da cena, num foco mais humano. Cada fotógrafo usou um enfoque conforme seus sentimentos e, conseqüentemente, cada foto do mesmo lugar e da mesma cena terá análises e interpretações diferentes. Quase sempre a forma de ver e tratar assuntos semelhantes é uma constante num determinado fotógrafo e, provavelmente, os enfoques dos dois fotógrafos serão mantidos nas demais cenas que forem fotografadas sobre a guerra. Um procurará sempre a parte mais material, enquanto o outro tratará a parte mais humana.

Para exemplificar um pouco mais, analisando algumas fotos<sup>86</sup> de dois conceituados fotógrafos sobre o mar podemos destacar alguns enfoques que caracterizam grande parte das suas obras. As figuras 151 e 152 mostram fotos de Sebastião Salgado nas quais foca o drama dos pescadores e sua luta pela sobrevivência. A sobrevivência humana é uma constante no trabalho deste fotógrafo, nos mais variados temas: refugiados, infância, Brasil etc. Já as figuras 153 e 154 mostram fotos de Josef Koudelka, que enfatiza a questão do mar sob o ponto de vista da proteção ambiental. O meio ambiente e a arquitetura ambiental tornaram-se, de certa maneira, marcas registradas do fotógrafo.

Foto Sebastião Salgado



“A cada ano, quando se abre a temporada no mês de outubro, as mulheres entram na água durante a maré baixa para colher mariscos. A maioria delas são esposas dos pescadores da região”.

Figura 151 – Coleta de mariscos, Ria de Vigo, Espanha, 1968

<sup>86</sup> As fotos usadas nestes exemplos, bem como as legendas das mesmas, foram extraídas do volume 13 da coleção “Grandes Fotógrafos”, da Editora Folha de São Paulo. A coleção organiza-se por temas específicos trazendo fotos de conceituados fotógrafos sobre cada tema, com visões e enfoques diferenciados.

Foto Sebastião Salgado



Figura 152 – Pesca de atum, Sicília, Itália, 1991

“Munidos de longos ganchos, estes pescadores puxam para a embarcação um atum capturado em suas redes. A operação requer grande esforço: alguns atuns chegam a pesar até meia tonelada.”

Foto Josef Koudelka



Figura 153 – Na popa, Mar Negro, Grécia, 1997

“Um clérigo ortodoxo, apoiado na grade da popa, contempla o rastro da embarcação e o horizonte. No encontro ‘Mar Negro em Crise’, a Igreja Ortodoxa declarou que reconhece a poluição marinha como um pecado contra a ‘Criação’.”

Foto Josef Koudelka



Figura 154 – Hovercraft, Pas-de-Calais, França, 1973

“Incluída no livro *Josef Koudelka*, publicado pelo fotógrafo em 1984, esta imagem mescla a figura humana com a paisagem desolada que tanto chama a atenção de Koudelka.”

Conhecer a personalidade e outras informações sobre o fotógrafo, embora não caracterize totalmente a foto, contribui para que se entenda o contexto no qual foi feita a foto e se percebam alguns aspectos conotativos abstratos embutidos na imagem. Ao se analisar a fotografia, sempre que possível, deve-se fazer uma busca sobre quem é o fotógrafo, sua formação, tipo e estilo de vida, preferências e outros trabalhos realizados.

Essas informações contribuirão de forma significativa para a determinação do conteúdo informacional da foto. Quando se fala em Sebastião Salgado, por exemplo, a primeira noção que se tem liga-se às questões de sobrevivência das pessoas, aos grandes movimentos migratórios decorrentes de cataclismos, guerras e outras migrações do gênero, que obrigam as pessoas a se mudarem para sobreviver. Alguns temas, tais como guerras, sofrimento, fuga, medo, tristeza etc. são recorrentes em suas fotos, que, se incorporadas a um banco de imagens, podem ter discursos relacionados a esses temas.

Conforme a fotografia, poderá haver vários SOBRES, em função de um ou mais DEs, identificados na etapa da análise descritiva. Para ajudar na interpretação dos diversos SOBRES, devem-se usar os resultados dos “pontos de informação” observados durante a análise descritiva.

Ao se iniciar a análise interpretativa, de maneira geral, deve-se trabalhar apenas com os referentes – já determinados pela análise descritiva – ligados diretamente às funções da fotografia e às características do banco de imagens. Todavia, para efeito de entendimento do assunto, a fotografia da figura 155, que servirá de exemplo nesta parte da pesquisa, terá todos os seus aspectos interpretativos analisados. Posteriormente, no item específico sobre a tematização e a elaboração dos discursos, a ser apresentado mais à frente, serão mostrados também aqueles que diretamente atendam às necessidades de cada banco de imagens exemplificado. Na exemplificação da análise descritiva será usado o conceito “DE que a foto é feita”, e na análise interpretativa, o conceito de “SOBRE o que é a foto”, ambos de Shatford (1994), por serem os de mais fácil compreensão.

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 155 – Elétricos, Lisboa

<b>SEGREGAÇÃO</b>	
A fotografia está segregada em três unidades ou referentes: a foto como um todo, a arquitetura antiga de Lisboa e o bonde (elétrico, para os portugueses)	
<b>DADOS EXIF</b>	
Arquivo JPEG; Resolução 240 dpi; Data de produção: 03/10/2009 às 13h39min	
<b>METADADOS IPTC</b>	
Sem metadados IPTC que permitam contextualizar a fotografia	
<b>VISÃO GERAL DA FOTO</b>	
A foto foi feita em Lisboa, na região do Chiado. O bonde indica o nome Graça, que se refere ao bairro da Graça.	
<b>A FOTO É DE</b>	<b>Quem?</b> Aparece apenas o motoneiro conduzindo o elétrico, mas sem nenhum papel importante na foto.
Um bonde (elétrico) deslocando-se por uma rua antiga no bairro do Chiado, em Lisboa. Existem três referentes; três DEs; três sentidos denotativos: a foto como um todo, o bonde e a rua em si, com suas construções antigas e trilhos na pista.	<b>O que existe? (objetos inanimados)</b> Bonde (elétrico); amarelo com desenhos; meio de lado.
	<b>O que existe? (construções/edificações e acidentes naturais)</b> Construções antigas de Lisboa e ruas com trilhos
	<b>Onde? (local)</b> Lisboa, no bairro do Chiado
	<b>Onde (ambiente)?</b> Local exterior
	<b>Quando?</b> Outono europeu; à tarde; 03/10/2009 às 13h39min
	<b>O quê? (ação e/ou estado estático)</b> Bonde (elétrico) em movimento rua abaixo
	<b>O quê? (significado)</b> Os bondes (elétricos) são um símbolo de Lisboa, que é uma das poucas cidades do mundo onde ainda circulam.
<b>A FOTO É SOBRE</b>	<b>Conotativo concreto</b> Bondes; elétrico; transportes; trens; tráfego urbano; trilhos; cidades; arquitetura; arquitetura portuguesa.
<b>Para o referente: Foto como um todo</b>	<b>Conotativo abstrato</b> Tradição; ícones; símbolos; turismo; urbanismo; tranquilidade.
<b>A FOTO É SOBRE</b>	<b>Conotativo concreto</b> Arquitetura; arquitetura portuguesa; cidades.
<b>Para o referente: Rua com construções antigas</b>	<b>Conotativo abstrato</b> Urbanismo; tranquilidade; sossego.
<b>A FOTO É SOBRE</b>	<b>Conotativo concreto</b> Bondes; elétrico; transportes; trens; trilhos; tráfego urbano; cidades.
<b>Para o referente: bonde</b>	<b>Conotativo abstrato</b> Tradição; ícones; símbolos; turismo.

O exemplo acima procura mostrar os principais elementos de análise descritiva e de análise interpretativa da fotografia. Evidentemente muitos outros SOBRES podem aparecer na foto, dependendo da visão do analista. Todavia, é função do banco de imagens tentar, o máximo possível, definir os principais SOBRES que possam determinar *a priori* os possíveis discursos pelos quais a fotografia será procurada pelos usuários.

#### 6.4.6.4 Tematização e determinação de discursos

Como foi dito no início desta pesquisa, uma **coisa** qualquer desprovida de um contexto no qual se encaixe não possui nenhum discurso que lhe dê um significado prático e real. Uma fotografia, por si só, não tem nenhum significado se não estiver contextualizada, constituindo-se somente numa imagem representativa DE alguma coisa, de um referente, que também parecerá não ter significado algum. A foto de um parafuso (Figura 156), por exemplo, não significará absolutamente nada se não existir um contexto no qual se encaixe. Muitas vezes poderá nem ser identificada como um parafuso, caso o receptor da imagem não conheça o que é um parafuso.

Foto Google

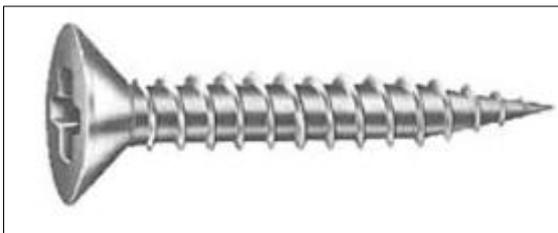


Figura 156 – Parafuso

Para que tenha um significado, a foto do parafuso necessita ser contextualizada com algum discurso temático que indique SOBRE o que é. Pode ser, por exemplo, entre tantos outros contextos, SOBRE “segurança”, uma vez que o parafuso prende e segura duas ou mais coisas; SOBRE “união”, uma vez que o parafuso une duas ou mais coisas; SOBRE “designer”, uma vez que o desenho do parafuso requer algumas especificações metalúrgicas padronizadas; SOBRE “metalurgia”, por ser um manufaturado nessa área etc. Ao se estabelecer um discurso temático, a foto do parafuso estará encaixando-se dentro de um contexto. Isso é feito *a priori* no banco de imagens. Todavia, o discurso da

fotografia ficará num estado “latente” até que ela seja recuperada, por um desses temas (segurança, união, designer ou metalurgia), pelo receptor. A tematização da imagem fotográfica pertence ao primeiro conjunto de ações que podem ser tematizadas<sup>87</sup>, isso é, ao conjunto de **coisas** que já trazem implícitas no seu conteúdo um ou mais discursos em estado “latente”, esperando serem determinados a *priori* pelo banco de imagens e recebidos por um receptor. Essa determinação permitirá que se delimitem e direcionem os discursos de acordo com as características pertinentes ao banco de imagens no qual serão inseridos, auxiliando os analistas da informação imagética no seu trabalho posterior de indexação das fotografias. A fotografia do parafuso pode conter os vários assuntos acima descritos. Entretanto, se for pertencer, por exemplo, a um banco de imagens especializado em metais, os discursos temáticos a serem considerados serão aqueles relacionados a “designer” e “metalurgia”. Os outros serão descartados para as atividades de indexação neste banco. O Diagrama 6 permite visualizar essa delimitação e esse direcionamento.

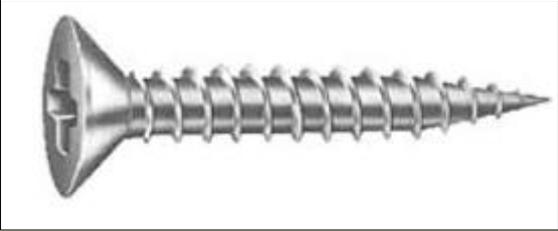
<b>FOTO</b>	
<b>DE</b>	
<b>SOBRE</b> <b>Discursos tematizados identificados</b>	Segurança; União; Designer; Metalurgia.
<b>SOBRE</b> <b>Discursos tematizados escolhidos em função das características do banco de imagens</b>	Designer; Metalurgia.
A foto foi delimitada e direcionada para os dois discursos que têm a ver com o banco de imagens. Os demais, embora continuem presentes na foto, não foram considerados para as atividades posteriores de indexação.	

Diagrama 6 – Delimitação e direcionamento dos discursos da foto Parafuso

Embora não seja uma norma estabelecida, as atividades de tematização devem obedecer a um fluxo lógico de tarefas que poderão facilitar a determinação dos discursos adequados ao banco de imagens. Pressupõe-se que, ao iniciar esse fluxo, o

<sup>87</sup> Ver item 6.1, p. 43

analista já saiba com certeza quais são as características do banco de imagens e quais os tipos de discursos que devem ou não ser incorporados ao mesmo. No exemplo do parafuso, os analistas sabem de antemão que os discursos abstratos “união” e “segurança”, relativos a essa foto, não necessitam ser incorporados ao banco de imagens em razão das características deste, ligadas a aspectos técnicos relacionados à metalurgia e à siderurgia. É provável, porém, que alguma outra foto no banco de imagens venha a ter um discurso relacionado à “segurança” e à “união”, quando esses temas fizerem menção a alguma característica técnica ligada à segurança de atividades de metalurgia ou à união de ligas metálicas. No caso, o contexto do discurso é outro.

Em se tratando de bancos de imagens mais generalistas, como aqueles ligados a agências de imagens e a agências de notícias e imagens, a abrangência dos discursos temáticos pode ser bem maior. Ainda assim é possível a delimitação e o direcionamento de discursos por vários fatores, entre os quais: exclusão de fotos de determinadas regiões, exclusão de fotos com determinados cunhos políticos ou religiosos, exclusão de fotos com datas anteriores a determinado período etc.

Outro fator que favorece os trabalhos de tematização é o conhecimento antecipado das funções que as fotografias, de maneira geral, devem desempenhar no banco de imagens. Supondo que o banco de imagens ao qual irá se incorporar a fotografia do parafuso destina-se ao armazenamento de imagens técnicas de produtos de metalurgia, as principais funções a serem desempenhadas pelo material armazenado deverão, em princípio, estar relacionadas a: função de memória evolutiva de obras, acontecimentos, atividades e ações; e função de apoio profissional. Em razão dessas funções, uma foto como a da figura 157 não terá razão de fazer parte deste banco de imagens, uma vez que, pelas suas características, cumpre mais as funções de convencimento e persuasão (publicidade); e de simbolismo. Existem, todavia, bancos de imagens mais generalistas nos quais todas as funções desempenhadas pelas fotos devem ser consideradas.

Foto Google



Figura 157 – Xadrez de parafusos

Em determinadas fotos, principalmente aquelas que possuem mais de uma unidade segregada, é possível que apenas alguns referentes sejam de interesse do banco de imagens, tanto em relação ao tema quanto em relação às funções a serem desempenhadas. Nesse caso, apenas os discursos ligados a esses referentes deverão ser considerados na tematização, sendo os restantes descartados. Entretanto, os referentes descartados poderão ser utilizados, principalmente nos seus aspectos denotativos, se servirem para auxiliar na contextualização dos discursos relacionados aos referentes considerados. A figura 158, ligada ao banco de imagens de metalurgia, tem como referentes o aço líquido que está sendo derramado em um recipiente e os operários que trabalham na metalúrgica. Interessa ao banco de imagens o processo técnico de feitura do aço e, no caso, o referente usado será o aço líquido. A imagem relativa ao referente operários, no caso específico desse banco, serve apenas para contextualizar a foto, e não será objeto de elaboração de discurso tematizado.



Foto Google

Figura 158 – Aço líquido

Segregada a fotografia e escolhidos os referentes a serem tematizados – tendo em vista as características do banco de imagens e as funções que deverão ser desempenhadas pela foto –, torna-se necessário verificar se as qualidades técnicas e visuais estão de acordo com os discursos pretendidos. Boa parte das qualidades técnicas e visuais é verificada paralelamente à análise descritiva da foto e determina se esta deve ou não ser selecionada e adquirida para o banco de imagens. Uma foto de baixa resolução pode, por exemplo, ser adequada para um tipo de banco de imagens e não o ser para outro. Nesse caso, sua qualidade técnica é boa para um e imprópria para outro. Da mesma forma, uma foto com qualidade visual ruim pode servir para um banco de imagens jornalísticas, em função do seu conteúdo informacional, e não servir para um banco de imagens publicitárias, que necessita de fotos que primem, além da informação, pela qualidade visual.

No momento da tematização, porém, algumas qualidades devem ser observadas com certo rigor, sob pena de prejudicar os discursos temáticos pretendidos. Numa foto em se queira mostrar a grandiosidade de alguma coisa, por exemplo, deverá haver algum “elemento de escala” que possa demonstrar essa grandiosidade, sem o que a interpretação não acontecerá de forma satisfatória. A figura 159 mostra um cachorro gigante ao lado de uma menina. Caso o cachorro estivesse sozinho, o discurso relacionando-o a animais gigantes poderia não ter resultado. A figura 160 mostra também um cachorro gigante. Mas, como não existe nenhum elemento de escala, falta qualidade visual à fotografia, e o discurso pretendido ficaria inteiramente comprometido, caso se utilizasse a foto.

Foto Google



Figura 159 – Cachorro gigante 1

Foto Google



Figura 160 – Cachorro gigante 2

Vários outros pontos relacionados às qualidades técnicas e visuais foram mencionados nos tópicos 6.4.4.1 e 6.4.4.2, e todos precisam ser observados no momento da elaboração dos discursos. Além disso, ao se determinar discursos nos quais estejam envolvidas pessoas, é necessária uma observação e uma atenção especial no item “Quem?”, dos “pontos de informação”, no que se refere à questão do estado de espírito das pessoas, ou seja, se elas estão sorrindo, rindo; se estão sérias, chorando, tristes, indiferentes etc. É comum ver-se o uso de fotografias que tentam determinar um discurso de tristeza, por exemplo, e nas quais as pessoas estão com certo ar de alegria. É usual, também, nesse tipo de fotografia, que parte das pessoas represente um sentimento e parte represente outro sentimento. Embora isso seja possível de ocorrer, é necessário que se tenha o cuidado de não determinar um único discurso quando há pessoas com expressões distintas.

Feitas essas considerações, será apresentado um exercício de análise, tematização e determinação de discursos.

#### 6.4.6.5 Exercício de análise, tematização e determinação de discursos

Na realização deste exercício, foram definidos, a título de exemplos, seis tipos de bancos de imagens com características diversas, de forma que se pudessem abranger quase todas as categorias de bancos. Para cada banco foram determinadas as possíveis funções que as fotos podem desempenhar e o grau de qualidades técnicas e visuais necessárias, em razão das características do banco.

Ao comparar cada fotografia no contexto de seis diferentes bancos de imagens, poder-se-á verificar que elas têm seus discursos delimitados e direcionados de acordo com o banco a que se destinam. Verificar-se-á também que fotos totalmente diferentes umas das outras e de temas completamente distintos podem conter algum tipo de discurso comum que permitirá a sua união temática.

Foram escolhidas 22 fotografias (figura 161 a 182) que contêm basicamente os assuntos moda, turismo, arquitetura, transporte, artes e cotidiano, as quais poderão ser selecionadas/adquiridas ao mesmo tempo por quase todos os seis bancos de imagens, se estiverem de acordo com suas especialidades. Assim, as fotos poderão fazer parte de cada um dos bancos de imagens contendo, todavia, discursos temáticos diferenciados conforme as características de cada banco.

Antes de se iniciar, contudo, o trabalho com as fotografias selecionadas, serão apresentados, com o objetivo de auxiliar nas tarefas, um resumo de: 1) fluxo das atividades relacionadas à tematização e à determinação dos discursos; 2) indicadores das características dos bancos de imagens; 3) indicadores das funções desempenhadas pela fotografia; 4) indicadores dos “pontos de informação”; 5) indicadores das qualidades técnicas; 6) indicadores das qualidades visuais; e 7) tipos de bancos de imagens escolhidos para o exercício.

<b>1 - FLUXO DAS ATIVIDADES RELACIONADAS À TEMATIZAÇÃO E À DETERMINAÇÃO DE DISCURSOS</b>	
<b>Conhecimentos antecipados necessários</b>	- características do banco de imagens; - funções que a foto deve desempenhar no banco de imagens.
<b>1 ANÁLISE DESCRITIVA*</b>	*neste momento ocorre a primeira verificação das qualidades técnicas e visuais que permitirão o processo de seleção/aquisição da fotografia.
<b>1.1 Segrega a foto</b>	Segrega (divide) a foto por unidades ou referentes, verificando os sentidos denotativos. A foto passa a ser DE uma ou mais coisas.
<b>1.2 Escolhe os referentes</b>	De acordo com as características do banco de imagens e conforme as funções que a foto deve desempenhar dentro do banco.
<b>2 ANÁLISE INTERPRETATIVA</b>	Verifica SOBRE o que é a foto, seus sentidos conotativos concretos e abstratos. É feita sobre a foto como um todo e sobre cada referente escolhido.
<b>3 TEMATIZAÇÃO E DETERMINAÇÃO DOS DISCURSOS</b>	Delimita e direciona os discursos tematizados (os SOBRES determinados na análise interpretativa) conforme as características do banco de imagens e as funções da fotografia. Verifica se as qualidades técnicas e visuais, e as expressões relacionadas ao Quem?, dos “pontos de informação”, estão de acordo com os discursos pretendidos para a foto.
<b>4 ENCAMINHA DISCURSOS E TEMATIZAÇÃO PARA A INDEXAÇÃO</b>	A indexação irá registrar em linguagem artificial os termos para recuperação dos discursos tematizados.

Fluxo 1 – Atividades relacionadas à tematização e à determinação de discursos

<b>2 - CARACTERÍSTICAS DOS BANCOS DE IMAGENS</b>	
<b>LIGADOS A</b>	<b>ESPECIALIZAÇÃO</b>
1 Bibliotecas	Gerais Especializados
2 Instituições de preservação e exposição: Instituições de preservação; Museus; Arquivos históricos; Arquivos técnicos.	Gerais Especializados
3 Jornais	Gerais Especializados
4 Revistas	Gerais Especializados
5 Agências de imagens	Gerais Especializados
6 Agências de notícias e imagens	Gerais Especializados

Quadro 7 – Características dos bancos de imagens

<b>3 - FUNÇÕES DESEMPENHADAS PELA FOTOGRAFIA</b>	
1 Função de memória fisionômica	Evolução física de seres vivos.
2 Função de memória de vida	Registro de atividades de seres vivos durante sua vida.
3 Função de memória evolutiva de obras, acontecimentos, atividades e ações	Evolução de obras, acontecimentos, atividades e ações.
4 Função de apoio profissional	Apoio para a realização de tarefas e atividades profissionais.
5 Função histórico-documental	Memória histórica de fatos, acontecimentos, costumes, cultura, moda, religião, política, esportes etc.
6 Função de convencimento e persuasão	Atividades de propaganda, doutrinação e publicidade.
7 Função de registro de paisagens naturais	Paisagens naturais, flora, fauna e fenômenos naturais. Inclui objetos e construções que se insiram no contexto da natureza.
8 Função de registro de paisagens urbanas	Ruas, praças, avenidas, prédios, monumentos, locais de diversão e compras etc. Pessoas e hábitos, festivais, festas, atividades, quando integrados à paisagem urbana.
9 Função de registro arquitetônico	Fotos específicas de construções destinadas a abrigar e permitir o deslocamento de pessoas e animais.
10 Função de registro artístico e função artística	Registro de obras artísticas e fotografias de cunho artístico.
11 Função jornalística	Atividades de transmissão de notícias.
12 Função de simbolismo	Fotos que passam a simbolizar alguma coisa.

Quadro 8 – Funções desempenhadas pela fotografia

<b>4 - PONTOS DE INFORMAÇÃO</b>	
1 Visão geral da foto	Informações, escritas ou não, que auxiliem nas respostas aos demais pontos de informação
2 Quem?	Seres vivos na foto
3 O que existe?	Objetos inanimados
4 O que existe?	Construções/edificações e acidentes naturais
5 Onde?	Local (cidade, região, país etc.)
6 Onde?	Ambiente (local onde a foto foi feita: casa, rua, escritório etc.)
7 Quando?	Tempo (data, período, horário)
8 O quê?	Ação ou estado estático
9 O quê?	Significado ou simbologia
10 Como?	Técnica para se fazer uma ação

Quando 9 – Pontos de informação

<b>5 - ITENS DE QUALIDADES TÉCNICAS A SEREM OBSERVADOS NA TEMATIZAÇÃO</b>
1 Luz
2 Objetivas
3 Filmes, sensores e resolução
4 Nitidez/foco e profundidade de campo

Quadro 10 – Qualidades técnicas

<b>6 - ITENS DE QUALIDADES VISUAIS A SEREM OBSERVADOS NA TEMATIZAÇÃO</b>	
<b>1 SEGREGAÇÃO</b>	
<b>2 PREGNÂNCIA DA FORMA</b>	
<b>2.1 Enquadramento</b>	
<b>2.2 Composição</b>	Divisão da imagem; Ponto de vista; Elemento de escala; Tridimensionalidade; Profundidade de campo; Formas e espaços; Fundos; Cor; Textura; Movimento.

Quadro 11 – Qualidades visuais

<b>7 - BANCOS DE IMAGENS ESCOLHIDOS PARA O EXERCÍCIO</b>	
<b>BANCO DE IMAGENS 1</b>	
<b>Característica</b>	Agência de imagens.
<b>Abrangência</b>	Todos os assuntos.
<b>Funções</b>	Todas.
<b>Qualidade técnica e visual das fotos</b>	Grande atenção por parte do banco.

<b>BANCO DE IMAGENS 2</b>	
<b>Característica</b>	Revista.
<b>Abrangência</b>	Todos os assuntos.
<b>Funções</b>	Memória fisionômica; memória de vida; memória evolutiva de obras, acontecimentos, atividades e ações; histórico-documental; convencimento e persuasão; registro de paisagens naturais; registro de paisagens urbanas; registro arquitetônico; registro artístico e função artística; jornalística; simbolismo.
<b>Qualidade técnica e visual das fotos</b>	Grande atenção por parte do banco.
<b>BANCO DE IMAGENS 3</b>	
<b>Característica</b>	Instituição de preservação e exposição – museu.
<b>Abrangência</b>	Todos os assuntos – Brasil.
<b>Funções</b>	Memória fisionômica; memória de vida; memória evolutiva de obras, acontecimentos, atividades e ações; histórico-documental; registro de paisagens naturais; registro de paisagens urbanas; registro arquitetônico; registro artístico e função artística.
<b>Qualidade técnica e visual das fotos</b>	Pouca atenção por parte do banco.
<b>BANCO DE IMAGENS 4</b>	
<b>Característica</b>	Agência de Imagens.
<b>Abrangência</b>	Especializada – artes.
<b>Funções</b>	Memória fisionômica; memória de vida; memória evolutiva de obras, acontecimentos, atividades e ações; histórico-documental; registro arquitetônico; registro artístico e função artística; simbolismo.
<b>Qualidade técnica e visual das fotos</b>	Grande atenção por parte do banco.
<b>BANCO DE IMAGENS 5</b>	
<b>Característica</b>	Biblioteca especializada.
<b>Abrangência</b>	Especializada – transportes
<b>Funções</b>	Memória evolutiva de obras; acontecimentos, atividades e ações; histórico-documental; registro de paisagens naturais; registro de paisagens urbanas; registro arquitetônico; simbolismo.
<b>Qualidade técnica e visual das fotos</b>	Pouca atenção por parte do banco.
<b>BANCO DE IMAGENS 6</b>	
<b>Característica</b>	Jornal especializado.

<b>Abrangência</b>	Especializada – turismo
<b>Funções</b>	Histórico-documental; registro de paisagens naturais; registro de paisagens urbanas; registro arquitetônico; registro artístico e função artística; jornalismo; simbolismo.
<b>Qualidade técnica e visual das fotos</b>	Pouca atenção por parte do banco.

Quadro 12 - tipos de bancos de imagens escolhidos para o exercício.

Foto Olhares



Figura 161 – Mulher passando batom

<b>SEGREGAÇÃO</b> A fotografia está segregada em uma unidade ou referente: a mulher e o batom.	
<b>DADOS EXIF</b> Arquivo JPEG; Resolução 96 dpi; Data de produção: 06/02/2011, às 21h47min.	
<b>METADADOS IPTC</b> Sem metadados IPTC que permitam contextualizar a fotografia.	
<b>VISÃO GERAL DA FOTO</b> A foto não tem identificadores que auxiliem nas respostas aos demais “pontos de informação”.	
<b>QUALIDADES TÉCNICA E VISUAL:</b> Luz: boa; objetiva: adequada; nitidez/foco e profundidade de campo: adequada; segregação: adequada aos objetivos da foto; pregnância da forma: alta, com bom enquadramento e boa composição geral.	
<b>A FOTO É DE</b>  Uma mulher passando batom. Existe um referente; um DE; um sentido denotativo: a mulher e o batom.	<b>Quem?</b> Mulher (está diretamente relacionada com a fotografia); não é nenhuma personalidade conhecida; cor branca; entre 20 e 30 anos; sexo feminino; de perfil; séria; rosto.
	<b>O que existe? (Objetos inanimados)</b> Batom; vermelho.
	<b>Onde (ambiente)?</b> Local exterior (pela característica do fundo).

	<b>O que (ação e/ou estado estático)</b> “movimento” da mulher passando batom.
<b>Existem várias “segundas realidades”</b> <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b>	<b>Conotativo concreto</b> Maquiagem; cosméticos; moda. <b>Conotativo abstrato</b> Beleza; auto-estima; vaidade; futilidade; sensualidade.
<b>Para o referente: Foto como um todo</b> <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados, <u>delimitados e direcionados</u>)</b>	<b>Para o banco de imagens 1</b> <b>Conotativo concreto:</b> Maquiagem; cosméticos; moda. <b>Conotativo abstrato:</b> Beleza; auto-estima; vaidade; futilidade; sensualidade  <b>Para o banco de imagens 2</b> <b>Conotativo concreto:</b> Maquiagem; cosméticos; moda. <b>Conotativo abstrato:</b> Beleza; auto-estima; vaidade; futilidade; sensualidade.
A foto pode ser utilizada por dois bancos de imagens	

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 162 – Les bouquinistes (bancas) - Arte na beira do rio Sena, Paris

<b>SEGREGAÇÃO</b> A fotografia está segregada em uma unidade ou referente: a banca nas margens do rio Sena, com livros, pinturas e outras obras de arte.	
<b>DADOS EXIF</b> Arquivo JPEG; Resolução 240 dpi; Data de produção: 23/09/2009, às 10h12min.	
<b>METADADOS IPTC</b> Sem metadados IPTC que permitam contextualizar a fotografia.	
<b>VISÃO GERAL DA FOTO</b> A foto foi feita em Paris, nas margens do rio Sena.	
<b>QUALIDADES TÉCNICA E VISUAL:</b> Luz: boa; objetiva: adequada; nitidez/foco e profundidade de campo: adequada; segregação: adequada aos objetivos da foto; pregnância da forma: alta, com bom enquadramento e boa composição geral.	
<b>A FOTO É DE</b>	<b>Quem?</b> Pessoas são secundárias na foto. Servem apenas para compor a imagem.

<p>Uma banca nas margens do rio Sena, com livros, pinturas e outras obras de arte. Existe um referente; um DE; um sentido denotativo: a banca.</p>	<p><b>O que existe? (Objetos inanimados)</b> Banca com livros, pinturas e outras obras de arte.</p> <p><b>Onde? (local)</b> Paris, margens do rio Sena. Prédios são secundários na foto. Servem apenas como fundo.</p> <p><b>Onde (ambiente)?</b> Local exterior.</p> <p><b>Quando?</b> Outono europeu; pela manhã; 23/09/2009, às 10h12min.</p> <p><b>O quê? (significado)</b> Les bouquinistes são bancas tradicionais na beira do rio Sena, que simbolizam a tradição de leitura e arte da cidade.</p>
<p><b>Existem várias “segundas realidades”</b> <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b></p> <p><b>Para o referente: Foto como um todo</b></p>	<p><b>Conotativo concreto</b> Arte; leitura; livros; pinturas; fotografias; imagens; comércio; livrarias; <i>bouquinistes</i>.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Tradição; turismo; colecionismo; cultura.</p>
<p><b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>delimitados e direcionados</u>)</b></p>	<p><b>Para o banco de imagens 1</b> <b>Conotativo concreto:</b> Arte; leitura; livros; pinturas; fotografias; imagens; comércio; livrarias; <i>bouquinistes</i>. <b>Conotativo abstrato:</b> Tradição; turismo; colecionismo; cultura.</p> <p><b>Para o banco de imagens 2</b> <b>Conotativo concreto:</b> Arte; leitura; livros; pinturas; fotografias; imagens; comércio; livrarias; <i>bouquinistes</i>. <b>Conotativo abstrato:</b> Tradição; turismo; colecionismo; cultura.</p> <p><b>Para o banco de imagens 4</b> <b>Conotativo concreto:</b> Arte; leitura; livros; pinturas; fotografias; imagens; comércio; livrarias. <b>Conotativo abstrato:</b> colecionismo; cultura.</p> <p><b>Para o banco de imagens 6</b> <b>Conotativo concreto:</b> Arte; livros; pinturas; fotografias; comércio; livrarias. <b>Conotativo abstrato:</b> turismo;</p>
<p>A foto pode ser utilizada por quatro bancos de imagens</p>	

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 163 – Mães e filhos

<b>SEGREGAÇÃO</b>	
A fotografia está segregada em duas unidades ou referentes: a foto como um todo e a criança com óculos escuros.	
<b>DADOS EXIF</b>	
Arquivo JPEG; Resolução 240 dpi; Data de produção: 03/10/2009, às 10h14min	
<b>METADADOS IPTC</b>	
Sem metadados IPTC que permitam contextualizar a fotografia.	
<b>VISÃO GERAL DA FOTO</b>	
A foto foi feita em Lisboa, nas imediações da Torre de Belém.	
<b>QUALIDADES TÉCNICA E VISUAL:</b> Luz: boa; objetiva: adequada; nitidez/foco e profundidade de campo: adequada; segregação: adequada aos objetivos da foto; pregnância da forma: alta, com bom enquadramento e boa composição geral.	
<b>A FOTO É DE</b>	Duas mulheres e duas crianças sentadas em carrinhos de crianças. Existem dois referentes; dois DEs; dois sentidos denotativos: a foto como um todo e uma das crianças que se destaca por estar usando óculos escuros de adulto.
	<b>Quem?</b> Duas mulheres e duas crianças; estão diretamente relacionadas com a fotografia; não são personalidades conhecidas; cor branca; uma mulher de perfil e outra de costas; ambas mulheres estão agachadas; crianças entre 2 e 3 anos; sentadas em carrinhos de criança; de frente; expressão das crianças sérias.
	<b>O que existe? (Objetos inanimados)</b> Carrinhos de crianças.
	<b>Onde? (local)</b> Lisboa, perto da Torre de Belém.
	<b>Onde (ambiente)?</b> Local exterior
	<b>Quando?</b> Outono europeu; pela manhã; 03/10/2009, às 10h14min
<b>Existem várias “segundas realidades”</b> <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b>	<b>Conotativo concreto:</b> Maternidade; infância; passeios. <b>Conotativo abstrato:</b> Tranquilidade; cuidados; paz; harmonia; saúde; felicidade; carinho; ternura.
<b>Para o referente: Foto como um todo</b>	
<b>Existem várias “segundas realidades”</b> <b>A FOTO É SOBRE (discursos</b>	<b>Conotativo concreto:</b> Óculos; infância.

<p><b>tematizados <u>identificados</u>)</b>  <b>Para o referente: Criança com óculos escuros</b></p>	<p><b>Conotativo abstrato:</b>          Inocência; felicidade; diversão.</p>
<p><b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>delimitados e direcionados</u>)</b></p>	<p><b>Para o banco de imagens 1</b>  <b>Conotativo concreto:</b>          Maternidade; infância; óculos; passeios.  <b>Conotativo abstrato:</b>          Tranquilidade; cuidados; paz; harmonia; saúde; felicidade; carinho; inocência; diversão; ternura.</p> <p><b>Para o banco de imagens 2</b>  <b>Conotativo concreto:</b>          Maternidade; infância; óculos; passeios.  <b>Conotativo abstrato:</b>          Tranquilidade; cuidados; paz; harmonia; saúde; felicidade; carinho; inocência; diversão; ternura</p>
<p>A foto pode ser utilizada por dois bancos de imagens</p>	

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 164 – Elétricos, Lisboa

### SEGREGAÇÃO

A fotografia está segregada em três unidades ou referentes: a foto como um todo, a arquitetura antiga de Lisboa e o bonde (elétrico, para os portugueses)

### DADOS EXIF

Arquivo JPEG; Resolução 240 dpi; Data de produção: 03/10/2009, às 13h39min.

### METADADOS IPTC

Sem metadados IPTC que permitam contextualizar a fotografia.

### VISÃO GERAL DA FOTO

A foto foi feita em Lisboa, na região do Chiado. O bonde indica o nome Graça, que se refere ao bairro da Graça.

<b>QUALIDADES TÉCNICA E VISUAL:</b> Luz: boa; objetiva: adequada; nitidez/foco e profundidade de campo: adequados; segregação: adequada aos objetivos da foto; pregnância da forma: alta, com bom enquadramento e boa composição geral.	
<b>A FOTO É DE</b>  Um bonde (elétrico) deslocando-se por uma rua antiga no bairro do Chiado, em Lisboa. Existem três referentes; três DEs; três sentidos denotativos: a foto como um todo; o bonde e a rua em si, com suas construções antigas e trilhos na pista.	<b>Quem?</b> Aparece apenas o motoneiro conduzindo o elétrico, mas sem nenhum papel importante na foto.
	<b>O que existe? (objetos inanimados)</b> Bonde (elétrico); amarelo com desenhos; meio de lado.
	<b>O que existe? (construções/edificações e acidentes naturais)</b> Construções antigas de Lisboa e ruas com trilhos.
	<b>Onde? (local)</b> Lisboa, no bairro do Chiado.
	<b>Onde (ambiente)?</b> Local exterior
	<b>Quando?</b> Outono europeu; à tarde; 03/10/2009 às 13h39min.
	<b>O quê? (ação e/ou estado estático)</b> Bonde (elétrico) em movimento rua abaixo.
<b>O quê? (significado)</b> Os bondes (elétricos) são um símbolo de Lisboa, que é uma das poucas cidades do mundo onde ainda circulam.	
<b>Existem várias “segundas realidades”</b> <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b>  <b>Para o referente: Foto como um todo</b>	<b>Conotativo concreto</b> Bondes; elétrico; transportes; trens; tráfego urbano; transporte urbano; trilhos; cidades; arquitetura; arquitetura portuguesa. <b>Conotativo abstrato</b> Tradição; ícones; turismo; urbanismo; tranquilidade.
<b>Existem várias “segundas realidades”</b> <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b> <b>Para o referente: Rua com construções antigas</b>	<b>Conotativo concreto</b> Arquitetura; arquitetura portuguesa; cidades. <b>Conotativo abstrato</b> Urbanismo; tranquilidade; sossego.
<b>Existem várias “segundas realidades”</b> <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b>  <b>Para o referente: Bonde</b>	<b>Conotativo concreto</b> Bondes; elétrico; transportes; trens; trilhos; tráfego urbano; transporte urbano; cidades. <b>Conotativo abstrato</b> Tradição; ícones; turismo.

<p><b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>delimitados e direcionados</u>)</b></p>	<p><b>Para o banco de imagens 1</b>  <b>Conotativo concreto</b>          Bondes; elétrico; transportes; trens; tráfego urbano; transporte urbano; trilhos; cidades; arquitetura; arquitetura portuguesa.  <b>Conotativo abstrato</b>          Tradição; ícones; símbolos; turismo; urbanismo; tranquilidade.</p> <p><b>Para o banco de imagens 2</b>  <b>Conotativo concreto</b>          Bondes; elétrico; transportes; trens; tráfego; urbano transporte urbano; trilhos; cidades; arquitetura; arquitetura portuguesa.  <b>Conotativo abstrato</b>          Tradição; ícones; símbolos; turismo; urbanismo; tranquilidade.</p> <p><b>Para o banco de imagens 4</b>  <b>Conotativo concreto</b>          Arquitetura; arquitetura portuguesa; cidades.</p> <p><b>Para o banco de imagens 5</b>  <b>Conotativo concreto</b>          Bondes; elétrico; transportes; trens; trilhos; tráfego urbano; transporte urbano; cidades.  <b>Conotativo abstrato</b>          Tradição; ícones; símbolos.</p> <p><b>Para o banco de imagens 6</b>  <b>Conotativo concreto</b>          Bondes; elétrico; transportes; cidades; arquitetura.  <b>Conotativo abstrato</b>          Ícones; turismo.</p>
<p>A foto pode ser utilizada por cinco bancos de imagens</p>	

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 165 – Ponte 25 de abril e porto no rio Tejo, Lisboa

**SEGREGAÇÃO**

A fotografia está segregada em três unidades ou referentes: a foto como um todo, mostrando a ponte 25 de abril e o rio Tejo; um barco tipo rebocador e parte do porto de Lisboa.

**DADOS EXIF**

Arquivo JPEG; Resolução 240 dpi; Data de produção: 03/10/2009, às 08h15min.

**METADADOS IPTC**

Sem metadados IPTC que permitam contextualizar a fotografia.

**VISÃO GERAL DA FOTO**

A foto foi feita em Lisboa, na região do Cais do Sodré.

**QUALIDADES TÉCNICA E VISUAL:** Luz: boa; objetiva: adequada; nitidez/foco e profundidade de campo: adequados; segregação: adequada aos objetivos da foto; pregnância da forma: alta, com bom enquadramento e boa composição geral.

**A FOTO É DE**

Rio Tejo, em Lisboa, mostrando a ponte 25 de abril, um barco tipo rebocador em movimento e parte do porto de Lisboa, com navios e guindastes. Existem três referentes; três DEs; três sentidos denotativos: a foto como um todo, o barco tipo rebocador em movimento e o porto com navios e guindastes.

**O que existe? (objetos inanimados)**

Barco tipo rebocador, com vista lateral; navios e guindastes no porto com vista lateral.

**O que existe? (construções/edificações e acidentes naturais)** Porto; ponte.

**Onde? (local)** Lisboa, rio Tejo.

**Onde (ambiente)?** Local exterior

**Quando?** Outono europeu; pela manhã; 03/10/2009, às 08h15min

	<p><b>O quê? (ação e/ou estado estático)</b> Barco tipo rebocador, em movimento pelo rio Tejo. Navios ancorados no porto.</p>
<p>Existem várias “segundas realidades” <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b></p> <p><b>Para o referente: toda a foto</b></p>	<p><b>Conotativo concreto</b> Barcos; navegação; rios; transporte; transporte fluvial; portos; portos fluviais; pontes; navios.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Comércio; cabotagem; turismo.</p>
<p>Existem várias “segundas realidades” <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b></p> <p><b>Para o referente: barco</b></p>	<p><b>Conotativo concreto</b> Barcos; navegação; rios; transporte; transporte fluvial; portos; portos fluviais.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Comércio; cabotagem.</p>
<p>Existem várias “segundas realidades” <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b></p> <p><b>Para o referente: porto</b></p>	<p><b>Conotativo concreto</b> Navios; navegação; rios; transporte; transporte fluvial; portos; portos fluviais; pontes; navios.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Comércio.</p>
<p><b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>delimitados e direcionados</u>)</b></p>	<p><b>Para o banco de imagens 1</b></p> <p><b>Conotativo concreto</b> Barcos; navegação; rios; transporte; transporte fluvial; portos; portos fluviais; pontes; navios.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Comércio; cabotagem; turismo.</p> <p><b>Para o banco de imagens 2</b></p> <p><b>Conotativo concreto</b> Barcos; navegação; rios; transporte; transporte fluvial; portos; portos fluviais; pontes; navios.</p> <p><b>Conotativo abstrato:</b> Comércio; cabotagem; turismo.</p> <p><b>Para o banco de imagens 5</b></p> <p><b>Conotativo concreto</b> Barcos; navegação; rios; transporte; transporte fluvial; portos; portos fluviais; navios.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Comércio; cabotagem.</p>
<p>A foto pode ser utilizada por três bancos de imagens</p>	

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 166 – Louvre, Paris

<b>SEGREGAÇÃO</b>	
A fotografia está segregada em três unidades ou referentes: a foto como um todo, mostrando uma das pirâmides do Louvre; as pessoas observando; e uma portadora de deficiência física em cadeira de rodas.	
<b>DADOS EXIF</b>	
Arquivo JPEG; Resolução 240 dpi; Data de produção: 23/09/2009, às 14h47min	
<b>METADADOS IPTC</b>	
Sem metadados IPTC que permitam contextualizar a fotografia.	
<b>VISÃO GERAL DA FOTO</b>	
A foto foi feita em Paris, no lado externo do Museu do Louvre.	
<b>QUALIDADES TÉCNICA E VISUAL:</b> Luz: boa; objetiva: adequada; nitidez/foco e profundidade de campo: adequados; segregação: adequada aos objetivos da foto; pregnância da forma: alta, com bom enquadramento e boa composição geral.	
<b>A FOTO É DE</b>	<b>Quem?</b> Aparecem várias pessoas na fotografia; não são pessoas conhecidas; estão todas de costas; paradas; em pé. Uma portadora de deficiência física se destaca por estar sentada em cadeira de rodas; de costas
Uma das pirâmides de cristal do Museu do Louvre, com algumas pessoas observando-a. Existem três referentes; três DEs; três sentidos denotativos: a foto como um todo; as pessoas observando; e uma portadora de deficiência física em cadeira de rodas.	<b>O que existe? (objetos inanimados)</b> Cadeira de rodas; parada.
	<b>O que existe? (construções/edificações e acidentes naturais)</b> Pirâmide de cristal do Museu do Louvre.
	<b>Onde? (local)</b> Paris, no Museu do Louvre.
	<b>Onde (ambiente)?</b> Local exterior.
	<b>Quando?</b> Outono europeu; à tarde; 23/09/2009, às 14h47min.
	<b>O quê? (ação e/ou estado estático)</b>

	<p>Pessoas paradas.</p> <p><b>O quê? (significado)</b> O Museu do Louvre é um dos ícones de cultura do mundo e um dos símbolos de Paris.</p>
<p>Existem várias “segundas realidades”  <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b></p> <p><b>Para o referente: toda a foto</b></p>	<p><b>Conotativo concreto</b>  Museus; pirâmides; turistas; pedestres; deficiência física.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b>  Arte; turismo; cultura; perseverança; força de vontade; observação; deslumbramento; contemplação; ícones.</p>
<p>Existem várias “segundas realidades”  <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b></p> <p><b>Para o referente: pessoas</b></p>	<p><b>Conotativo concreto</b>  Turistas; pedestres; deficiência física.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b>  Turismo; cultura; perseverança; força de vontade; observação; deslumbramento; contemplação; ícone.</p>
<p>Existem várias “segundas realidades”  <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b></p> <p><b>Para o referente: portadora de deficiência</b></p>	<p><b>Conotativo concreto</b>  Turistas; pedestres; deficiência física.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b>  Perseverança; força de vontade.</p>

<p><b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>delimitados e direcionados</u>)</b></p>	<p><b>Para o banco de imagens 1</b>  <b>Conotativo concreto</b>  Museus; pirâmides; turistas; pedestres; deficiência física.  <b>Conotativo abstrato</b>  Arte; turismo; cultura; perseverança; força de vontade; observação; deslumbramento; contemplação; ícones; símbolos.</p> <p><b>Para o banco de imagens 2</b>  <b>Conotativo concreto</b>  Museus; pirâmides; turistas; pedestres; deficiência física.  <b>Conotativo abstrato</b>  Arte; turismo; cultura; perseverança; força de vontade; observação; deslumbramento; contemplação; ícones; símbolos.</p> <p><b>Para o banco de imagens 4</b>  <b>Conotativo concreto</b>  Museus; pirâmides.  <b>Conotativo abstrato</b>  Arte; cultura; observação; deslumbramento; contemplação; ícones; símbolos.</p> <p><b>Para o banco de imagens 6</b>  <b>Conotativo concreto</b>  Museus; pirâmides; turistas; deficiência física.  <b>Conotativo abstrato</b>  Arte; turismo; cultura; ícones; símbolos.</p>
<p>A foto pode ser utilizada por quatro bancos de imagens.</p>	

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 167 – Elétrico, Lisboa

**SEGREGAÇÃO**

A fotografia está segregada em quatro unidades ou referentes: a foto como um todo, mostrando parte da praça do Comércio em Lisboa; a arquitetura antiga da praça; um bonde (elétrico); e duas pessoas.

**DADOS EXIF**

Arquivo JPEG; Resolução 240 dpi; Data de produção: 01/10/2009, às 16h08min

**METADADOS IPTC**

Sem metadados IPTC que permitam contextualizar a fotografia.

**VISÃO GERAL DA FOTO**

A foto foi feita em Lisboa, na praça do Comércio.

**QUALIDADES TÉCNICA E VISUAL:** Luz: boa; objetiva: adequada; nitidez/foco e profundidade de campo: adequados; segregação: adequada aos objetivos da foto; pregnância da forma: alta, com bom enquadramento e boa composição geral.

**A FOTO É DE**

**Quem?** Aparecem dois homens na fotografia; não são pessoas conhecidas; os

<p>Um bonde (elétrico) deslocando-se por uma rua antiga na praça do Comércio em Lisboa, com pedestres perto do bonde. Existem quatro referentes; quatro DEs; quatro sentidos denotativos: a foto em si com bonde e a rua, com suas construções antigas e trilhos na pista; as construções antigas; o bonde (elétrico); e as pessoas.</p>	<p>dois cerca de 60 anos; estão de frente caminhando.</p> <p><b>O que existe? (objetos inanimados)</b> Bonde (elétrico); amarelo; de frente</p> <p><b>O que existe? (construções/edificações e acidentes naturais)</b> Construções antigas e trilhos na pista.</p> <p><b>Onde? (local)</b> Lisboa, na praça do Comércio.</p> <p><b>Onde (ambiente)?</b> Local exterior.</p> <p><b>Quando?</b> Outono europeu; à tarde; 01/10/2009, às 16h08min.</p> <p><b>O quê? (ação e/ou estado estático)</b> Pessoas caminhando; bonde (elétrico) em movimento.</p> <p><b>O quê? (significado)</b> Os bondes (elétricos) são um símbolo de Lisboa, que é uma das poucas cidades do mundo onde ainda circulam.</p>
<p><b>Existem várias “segundas realidades”</b> <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b></p> <p><b>Para o referente: Foto como um todo</b></p>	<p><b>Conotativo concreto</b> Bondes; elétrico; transportes; trens; tráfego urbano; transporte urbano; trilhos; cidades; arquitetura; arquitetura portuguesa.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Tradição; ícones; turismo; urbanismo.</p>
<p><b>Existem várias “segundas realidades”</b> <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b></p> <p><b>Para o referente: Rua com construções antigas</b></p>	<p><b>Conotativo concreto</b> Arquitetura; arquitetura portuguesa; cidades.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Urbanismo.</p>
<p><b>Existem várias “segundas realidades”</b> <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b></p> <p><b>Para o referente: bonde</b></p>	<p><b>Conotativo concreto</b> Bondes; elétrico; transportes; trens; trilhos; tráfego urbano; transporte urbano; cidades.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Tradição; ícones; turismo.</p>
<p><b>Existem várias “segundas realidades”</b> <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b></p> <p><b>Para o referente: pessoas</b></p>	<p><b>Conotativo concreto</b> Pedestres; transeuntes; turistas.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Perigo; atenção; turistas.</p>

<p><b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>delimitados e direcionados</u>)</b></p>	<p><b>Para o banco de imagens 1</b>  <b>Conotativo concreto</b>          Bondes; elétrico; transportes; trens; tráfego urbano; transporte urbano; trilhos; cidades; arquitetura; arquitetura portuguesa; pedestres; transeuntes; turistas.  <b>Conotativo abstrato</b>          Tradição; ícones; símbolos; turismo; urbanismo; perigo; atenção.</p> <p><b>Para o banco de imagens 2</b>  <b>Conotativo concreto</b>          Bondes; elétrico; transportes; trens; tráfego urbano; transporte urbano; trilhos; cidades; arquitetura; arquitetura portuguesa; pedestres; transeuntes; turistas.  <b>Conotativo abstrato</b>          Tradição; ícones; símbolos; turismo; urbanismo; perigo; atenção.</p> <p><b>Para o banco de imagens 5</b>  <b>Conotativo concreto</b>          Bondes; elétrico; transportes; trens; tráfego urbano; trilhos; cidades.  <b>Conotativo abstrato</b>          Tradição; ícones; símbolos; urbanismo.</p> <p><b>Para o banco de imagens 6</b>  <b>Conotativo concreto</b>          Bondes; elétrico; transportes; cidades; arquitetura; arquitetura portuguesa.  <b>Conotativo abstrato</b>          Ícones; símbolos; turismo.</p>
<p>A foto pode ser utilizada por quatro bancos de imagens.</p>	

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 168 – Ônibus, Londres

<b>SEGREGAÇÃO</b>	
A fotografia está segregada em duas unidades ou referentes: a foto como um todo, mostrando parte do ônibus em uma rua de Londres; um ônibus.	
<b>DADOS EXIF</b>	
Arquivo JPEG; Resolução 240 dpi; Data de produção: 30/09/2009, às 12h58min.	
<b>METADADOS IPTC</b>	
Sem metadados IPTC que permitam contextualizar a fotografia.	
<b>VISÃO GERAL DA FOTO</b>	
A foto foi feita em Londres, numa rua perto da Piccadilly Circus; dizeres no letreiro do ônibus permitem identificar o local.	
<b>QUALIDADES TÉCNICA E VISUAL:</b> Luz: boa; objetiva: adequada; nitidez/foco e profundidade de campo: adequados; segregação: adequada aos objetivos da foto; pregnância da forma: alta, com bom enquadramento e boa composição geral.	
<b>A FOTO É DE</b>	<b>Quem?</b> Não há pessoas que interfiram no contexto da foto. Aparecem apenas o motorista do ônibus e alguns passageiros.
Um ônibus vermelho de dois andares deslocando-se por uma rua em Londres. Existem dois referentes; dois DEs; dois sentidos denotativos: a foto em si, com o ônibus na rua; o ônibus vermelho.	<b>O que existe? (objetos inanimados)</b> Ônibus; vermelho; de frente.
	<b>O que existe? (construções/edificações e acidentes naturais)</b> Construções antigas de Londres.
	<b>Onde? (local)</b> Londres, rua perto da Piccadilly Circus.
	<b>Onde (ambiente)?</b> Local exterior.
	<b>Quando?</b> Outono europeu; à tarde; 30/09/2009 às 12h58min.
	<b>O quê? (ação e/ou estado estático)</b> Ônibus em movimento.
	<b>O quê? (significado)</b> Os ônibus de dois andares, principalmente os vermelhos, são um dos ícones e tradições de Londres.

<p><b>Existem várias “segundas realidades” A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b></p> <p><b>Para o referente: Foto como um todo</b></p>	<p><b>Conotativo concreto</b> Transportes; transporte coletivo; transporte urbano; tráfego urbano; cidades; metrópoles; Global Cities; arquitetura; arquitetura inglesa.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Tradição; ícones; turismo; urbanismo; conforto.</p>
<p><b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b></p> <p><b>Para o referente: Ônibus</b></p>	<p><b>Conotativo concreto</b> Transporte; transporte urbano; transporte coletivo; tráfego urbano; veículos.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Conforto; comodidade; urbanismo; tradição; ícones; turismo.</p>
<p><b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>delimitados e direcionados</u>)</b></p>	<p><b>Para o banco de imagens 1</b></p> <p><b>Conotativo concreto</b> Transportes; transporte coletivo; transporte urbano; tráfego urbano; cidades; metrópoles; Global Cities; arquitetura; arquitetura inglesa.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Tradição; ícones; símbolos; turismo; urbanismo; conforto.</p> <p><b>Para o banco de imagens 2</b></p> <p><b>Conotativo concreto</b> Transportes; transporte coletivo; transporte urbano; tráfego urbano; cidades; metrópoles; Global Cities; arquitetura; arquitetura inglesa.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Tradição; ícones; símbolos; turismo; urbanismo; conforto.</p> <p><b>Para o banco de imagens 5</b></p> <p><b>Conotativo concreto</b> Transportes; transporte coletivo; transporte urbano; tráfego urbano; cidades.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Tradição; ícones; símbolos; turismo; urbanismo; conforto.</p> <p><b>Para o banco de imagens 6</b></p> <p><b>Conotativo concreto</b> Transportes; cidades; arquitetura; arquitetura inglesa.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Ícones; turismo.</p>
<p>A foto pode ser utilizada por quatro bancos de imagens.</p>	

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 169 – Galeria Vittorio Emanuele, Milão



### SEGREGAÇÃO

A fotografia está segregada em três unidades ou referentes: a foto como um todo, mostrando parte da Galeria Vittorio Emanuele, em Milão; a arquitetura do interior da galeria; e as pessoas transitando pela mesma.

### DADOS EXIF

Arquivo JPEG; Resolução 240 dpi; Data de produção: 07/09/2009, às 11h01min

### METADADOS IPTC

Sem metadados IPTC que permitam contextualizar a fotografia.

### VISÃO GERAL DA FOTO

A foto foi feita em Milão, numa parte da galeria Vittorio Emanuele.

**QUALIDADES TÉCNICA E VISUAL:** Luz: boa; objetiva: adequada; nitidez/foco e profundidade de campo: adequada; segregação: adequada aos objetivos da foto; pregnância da forma: alta, com bom enquadramento e boa composição geral.

### A FOTO É DE

Galeria Vittorio Emanuele em Milão, com vários pedestres caminhando pela mesma. Existem três referentes; três DEs; três sentidos denotativos: a foto em si, com o interior da galeria; as construções antigas que compõem a galeria; pessoas que passeiam pela galeria.

**Quem?** Há pessoas que fazem parte do contexto da foto; não há pessoas conhecidas; pessoas de várias idades, pessoas paradas e caminhando; de frente e de costas.

**O que existe? (construções/edificações e acidentes naturais)** Construções antigas de Milão que formam a galeria.

**Onde? (local)** Milão.

**Onde (ambiente)?** Local interior.

**Quando?** Outono europeu; pela manhã; 07/09/2009, às 11h01min.

	<p><b>O quê? (ação e/ou estado estático)</b> Várias pessoas em movimento e outras paradas.</p> <p><b>O quê? (significado)</b> Galeria Vittorio Emanuele é um ponto famoso em Milão.</p>
<p>Existem várias “segundas realidades” <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b> Para o referente: Foto como um todo</p>	<p><b>Conotativo concreto</b> Comércio; compras; pedestres; turistas; passeios; arquitetura; arquitetura italiana.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Turismo; encontros; tradição.</p>
<p>Existem várias “segundas realidades” <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b> Para o referente: construções antigas</p>	<p><b>Conotativo concreto</b> Arquitetura; arquitetura italiana; arcadas.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Turismo; beleza; tradição.</p>
<p>Existem várias “segundas realidades” <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b> Para o referente: pessoas</p>	<p><b>Conotativo concreto</b> Pedestres; passeios; turistas.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Encontros; turismo.</p>
<p><b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>delimitados e direcionados</u>)</b></p>	<p><b>Para o banco de imagens 1</b> <b>Conotativo concreto</b> Comércio; compras; pedestres; turistas; passeios; arquitetura; arquitetura italiana.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Turismo; encontros.</p> <p><b>Para o banco de imagens 2</b> <b>Conotativo concreto</b> Comércio; compras; pedestres; turistas; passeios; arquitetura; arquitetura italiana.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Turismo; encontros.</p> <p><b>Para o banco de imagens 4</b> <b>Conotativo concreto</b> Arquitetura; arquitetura italiana.</p> <p><b>Para o banco de imagens 6</b> <b>Conotativo concreto</b> Comércio; compras; passeios; arquitetura italiana.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Turismo.</p>
<p>A foto pode ser utilizada por quatro bancos de imagens.</p>	

Foto Google



Figura 170 – Moda inverno na Galeria Vittorio Emanuele

**SEGREGAÇÃO**

A fotografia está segregada em uma unidade ou referente: a foto como um todo, mostrando parte da Galeria Vittorio Emanuele, em Milão, com um grupo de modelos portando roupas de inverno.

**DADOS EXIF**

Arquivo JPEG; Resolução 96 dpi; Data de produção desconhecida.

**METADADOS IPTC**

Sem metadados IPTC que permitam contextualizar a fotografia.

**VISÃO GERAL DA FOTO**

A foto foi feita em Milão, numa parte da galeria Vittorio Emanuele.

**QUALIDADES TÉCNICA E VISUAL:** Luz: boa; objetiva: adequada; nitidez/foco e profundidade de campo: adequados; segregação: adequada aos objetivos da foto; pregnância da forma: alta, com bom enquadramento e boa composição geral.

**A FOTO É DE**

Galeria Vittorio Emanuele em Milão, com vários modelos posando com roupas de inverno.

Existe um referente; um DE; um sentido denotativo: a foto em si, com o interior da galeria e os modelos.

**Quem?** Há pessoas que fazem parte do contexto da foto; não há pessoas conhecidas; há pessoas jovens trajando roupas de inverno, pessoas paradas; de frente e de corpo inteiro.

**O que existe? (construções/edificações e acidentes naturais)** Construções antigas de Milão que formam a galeria. Funcionam apenas como fundo.

**Onde? (local)** Milão.

**Onde (ambiente)?** Local interior.

**Quando?** Não é possível determinar.

**O quê? (ação e/ou estado estático)** Várias pessoas paradas.

**O quê? (significado)** Galeria Vittorio Emanuele é um ponto famoso em Milão.

<p><b>Existem várias “segundas realidades”</b>  <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b></p> <p><b>Para o referente: Foto como um todo</b></p>	<p><b>Conotativo concreto</b>  Comércio; roupas; moda; moda inverno; moda italiana; modelos fotográficos; inverno.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b>  Beleza; elegância; vaidade; trabalho; símbolo.</p>
<p><b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>delimitados e direcionados</u>)</b></p>	<p><b>Para o banco de imagens 1</b></p> <p><b>Conotativo concreto</b>  Comércio; roupas; moda; moda inverno; moda italiana; modelos fotográficos; inverno.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b>  Beleza; elegância; vaidade; trabalho; símbolo.</p> <p><b>Para o banco de imagens 2</b></p> <p><b>Conotativo concreto</b>  Comércio; roupas; moda; moda inverno; moda italiana; modelos fotográficos; inverno.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b>  Beleza; elegância; vaidade; trabalho; símbolo.</p>
<p>A foto pode ser utilizada por dois bancos de imagens.</p>	

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 171 – Portas do Paraíso. Batistério, Florença, Itália

## SEGREGAÇÃO

A fotografia está segregada em uma unidade ou referente: a foto como um todo, mostrando uma parte da Porta do Paraíso, do Batistério da Duomo de Florença, Itália.

## DADOS EXIF

Arquivo JPEG; Resolução 240 dpi; Data de produção; 14/09/2009 às 8h57min.

## METADADOS IPTC

Sem metadados IPTC que permitam contextualizar a fotografia.

<b>VISÃO GERAL DA FOTO</b> A foto foi feita em Florença, no Batistério da Duomo de Florença.		
<b>QUALIDADES TÉCNICA E VISUAL:</b> Luz: boa; objetiva: adequada; nitidez/foco e profundidade de campo: adequados; segregação: adequada aos objetivos da foto; pregnância da forma: alta, com bom enquadramento e boa composição geral.		
<b>A FOTO É DE</b>  Parte da Porta do Paraíso, em bronze, com esculturas em alto relevo de cenas bíblicas. Existe um referente; um DE; um sentido denotativo: a foto em si com a imagem da Porta do Paraíso em bronze.	<b>O que existe? (Objetos inanimados)</b> Escultura em bronze.	
	<b>Onde? (local)</b> Florença.	
	<b>Onde (ambiente)?</b> Local exterior.	
	<b>Quando?</b> Outono europeu; pela manhã; 14/09/2009, às 08h57min.	
<b>Existem várias “segundas realidades”</b> <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b>  <b>Para o referente: Foto como um todo</b>	<b>Conotativo concreto</b> Arte; arte sacra; escultura; escultura sacra; Renascimento. <b>Conotativo abstrato</b> Religião; catolicismo; contemplação; fé; beleza; esplendor; turismo.	
<b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>delimitados e direcionados</u>)</b>	<b>Para o banco de imagens 1</b> <b>Conotativo concreto</b> Arte; arte sacra; escultura; escultura sacra; Renascimento. <b>Conotativo abstrato</b> Religião; catolicismo; contemplação; fé; beleza; esplendor; turismo.	
	<b>Para o banco de imagens 2</b> <b>Conotativo concreto</b> Arte; arte sacra; escultura; escultura sacra; Renascimento. <b>Conotativo abstrato</b> Religião; catolicismo; contemplação; fé; beleza; esplendor; turismo.	
	<b>Para o banco de imagens 4</b> <b>Conotativo concreto</b> Arte; arte sacra; escultura; escultura sacra; Renascimento. <b>Conotativo abstrato</b> Beleza; esplendor.	
	<b>Para o banco de imagens 6</b> <b>Conotativo concreto</b> Arte; arte sacra; escultura; escultura sacra; Renascimento. <b>Conotativo abstrato</b> Turismo; turismo religioso; turismo temático.	
	A foto pode ser utilizada por quatro bancos de imagens.	

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 172 – Olympia, de Manet. Museu d’Orsay, Paris

<b>SEGREGAÇÃO</b>	
A fotografia está segregada em uma unidade ou referente: a foto como um todo, mostrando a pintura Olympia, de Manet.	
<b>DADOS EXIF</b>	
Arquivo JPEG; Resolução 240 dpi; Data de produção: 26/09/2009, às 12h35min.	
<b>METADADOS IPTC</b>	
Sem metadados IPTC que permitam contextualizar a fotografia.	
<b>VISÃO GERAL DA FOTO</b>	
A foto foi feita em Paris, no Museu d’Orsay.	
<b>QUALIDADES TÉCNICA E VISUAL:</b> Luz: boa; objetiva: adequada; nitidez/foco e profundidade de campo: adequados; segregação: adequada aos objetivos da foto; pregnância da forma: alta, com bom enquadramento e boa composição geral.	
<b>A FOTO É DE</b>  Uma mulher nua, deitada sobre uma cama, recebendo flores de uma dama de companhia negra. Existe um referente; um DE; um sentido denotativo: a foto em si, com a imagem da mulher deitada.	<b>O que existe? (objetos inanimados)</b> Quadro em tela emoldurada em dourado
	<b>Onde? (local)</b> Paris.
	<b>Onde (ambiente)?</b> Local interior; Museu d’Orsay.
	<b>Quando?</b> Outono europeu; à tarde; 26/09/2009, às 12h35min.
<b>Existem várias “segundas realidades”</b> <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b>	<b>Conotativo concreto</b> Arte; arte impressionista; impressionistas; pintura; pintura impressionista; nudez; nu artístico.
<b>Para o referente: Foto como um todo</b>	<b>Conotativo abstrato</b> Museu; beleza; provocação; olhar; sensualidade; repouso.

<p><b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>delimitados e direcionados</u>)</b></p>	<p><b>Para o banco de imagens 1</b>  <b>Conotativo concreto</b>          Arte; arte impressionista; impressionistas; pintura; pintura impressionista; nudez; nu artístico.  <b>Conotativo abstrato</b>          Museu; beleza; provocação; olhar; sensualidade; repouso; turismo.</p> <p><b>Para o banco de imagens 2</b>  <b>Conotativo concreto</b>          Arte; arte impressionista; impressionistas; pintura; pintura impressionista; nudez; nu artístico.  <b>Conotativo abstrato</b>          Museu; beleza; provocação; olhar; sensualidade; repouso; turismo.</p> <p><b>Para o banco de imagens 4</b>  <b>Conotativo concreto</b>          Arte; arte impressionista; impressionistas; pintura; pintura impressionista; nu artístico.  <b>Conotativo abstrato</b>          Museu; beleza.</p> <p><b>Para o banco de imagens 6</b>  <b>Conotativo concreto</b>          Arte; arte impressionista; impressionistas; pintura; pintura impressionista.  <b>Conotativo abstrato</b>          Museu; turismo.</p>
<p>A foto pode ser utilizada por quatro bancos de imagens.</p>	

Foto Ricardo Rodrigues

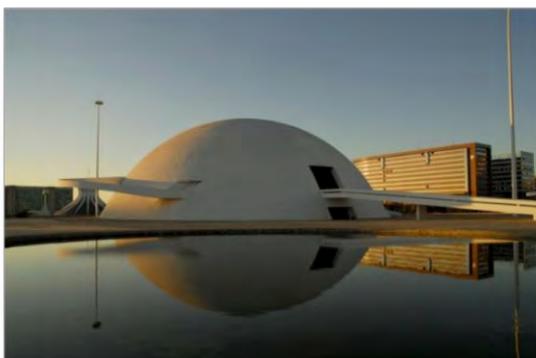


Figura 173 – Museu da República, Brasília

<b>SEGREGAÇÃO</b>	
A fotografia está segregada em uma unidade ou referente: a foto como um todo, mostrando o Museu da República, em Brasília.	
<b>DADOS EXIF</b>	
Arquivo JPEG; Resolução 300 dpi; data de produção: desconhecida, às 06h45min.	
<b>METADADOS IPTC</b>	
Sem metadados IPTC que permitam contextualizar a fotografia.	
<b>VISÃO GERAL DA FOTO</b>	
A foto foi feita em Brasília, no Complexo Cultural da República.	
<b>QUALIDADES TÉCNICA E VISUAL:</b> Luz: boa; objetiva: adequada; nitidez/foco e profundidade de campo: adequados; segregação: adequada aos objetivos da foto; pregnância da forma: alta, com bom enquadramento e boa composição geral.	
<b>A FOTO É DE</b>  Prédio do Museu da República, em Brasília.  Existe um referente; um DE; um sentido denotativo: a foto em si com a imagem do Museu.	<b>O que existe? (construções/edificações e acidentes naturais)</b> Museu da República.
	<b>Onde? (local)</b> Brasília.
	<b>Onde (ambiente)?</b> Local exterior, no Complexo Cultural da República.
	<b>Quando?</b> Pela manhã; às 06h45min.
<b>Existem várias “segundas realidades”</b> <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b>  <b>Para o referente: Foto como um todo</b>	<b>Conotativo concreto</b> Museu; arquitetura; arquitetura brasileira; Oscar Niemeyer; arquitetura moderna. <b>Conotativo abstrato</b> Cultura; arte; reflexos; cidades; turismo; concreto; solidão.
<b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>delimitados e direcionados</u>)</b>	<b>Para o banco de imagens 1</b> <b>Conotativo concreto</b> Museu; arquitetura; arquitetura brasileira; Oscar Niemeyer; arquitetura moderna. <b>Conotativo abstrato</b> Cultura; arte; reflexos; cidades; Turismo; concreto; solidão.
	<b>Para o banco de imagens 2</b> <b>Conotativo concreto</b> Museu; arquitetura; arquitetura brasileira; Oscar Niemeyer; arquitetura moderna. <b>Conotativo abstrato</b> Cultura; arte; reflexos; cidades; Turismo; concreto; solidão.
	<b>Para o banco de imagens 4</b> <b>Conotativo concreto</b> Museu; arquitetura; arquitetura brasileira; Oscar Niemeyer; arquitetura moderna. <b>Conotativo abstrato</b>

	<p>Arte.</p> <p><b>Para o banco de imagens 6</b></p> <p><b>Conotativo concreto</b> Museu; arquitetura; Oscar Niemeyer.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Cultura; arte; cidades; turismo.</p>
A foto pode ser utilizada por quatro bancos de imagens.	

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 174 – Opera House e prédios, Sidney, Austrália.

<b>SEGREGAÇÃO</b>	
A fotografia está segregada em uma unidade ou referente: a foto como um todo, mostrando a Opera House e um conjunto de prédios em Sidney, Austrália.	
<b>DADOS EXIF</b>	
Arquivo JPEG; Resolução 300 dpi; Data de produção: 2005, pela manhã.	
<b>METADADOS IPTC</b>	
Sem metadados IPTC que permitam contextualizar a fotografia.	
<b>VISÃO GERAL DA FOTO</b>	
A foto foi feita a partir da baía de Sidney.	
<b>QUALIDADES TÉCNICA E VISUAL:</b> Luz: boa; objetiva: adequada; nitidez/foco e profundidade de campo: adequados; segregação: adequada aos objetivos da foto; pregnância da forma: alta, com bom enquadramento e boa composição geral.	
<b>A FOTO É DE</b>	<b>O que existe? (construções/edificações e acidentes naturais)</b> Prédios comerciais e prédio da Opera House.
Prédio da Opera House e de prédios comerciais.	<b>Onde? (local)</b> Sidney
Existe um referente; um DE; um sentido denotativo: a foto em si com a imagem da Opera House e dos prédios comerciais.	<b>Onde (ambiente)?</b> Local exterior, na Baía de Sidney
	<b>Quando?</b> Pela manhã; por volta das 9h.
<b>Existem várias “segundas realidades”</b>	<b>Conotativo concreto</b>
<b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b>	Teatro; ópera; arquitetura; arquitetura moderna.
<b>Para o referente: Foto como um todo</b>	<b>Conotativo abstrato</b>
	Cultura; arte; cidades; turismo, beleza; ícone.

<p><b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>delimitados e direcionados</u>)</b></p>	<p><b>Para o banco de imagens 1</b>  <b>Conotativo concreto</b>  Teatro; ópera; arquitetura; arquitetura moderna.  <b>Conotativo abstrato</b>  Cultura; arte; cidades; turismo, beleza; símbolo.</p> <p><b>Para o banco de imagens 2</b>  <b>Conotativo concreto</b>  Teatro; ópera; arquitetura; arquitetura moderna.  <b>Conotativo abstrato</b>  Cultura; arte; cidades; turismo; beleza; símbolo.</p> <p><b>Para o banco de imagens 4</b>  <b>Conotativo concreto</b>  Teatro; ópera; arquitetura; arquitetura moderna.  <b>Conotativo abstrato</b>  Cultura; arte.</p> <p><b>Para o banco de imagens 6</b>  <b>Conotativo concreto</b>  Teatro; ópera; arquitetura.  <b>Conotativo abstrato</b>  Cultura; arte; cidades; turismo.</p>
<p>A foto pode ser utilizada por quatro bancos de imagens.</p>	

Foto Google



Figura 175 – Fábrica de automóveis, Brasil

<b>SEGREGAÇÃO</b>	
A fotografia está segregada em uma unidade ou referente: a foto como um todo, mostrando uma linha de montagem de uma fábrica de automóveis.	
<b>DADOS EXIF</b>	
Arquivo JPEG; Resolução 72 dpi.	
<b>METADADOS IPTC</b>	
Sem metadados IPTC que permitam contextualizar a fotografia.	
<b>VISÃO GERAL DA FOTO</b>	
A foto foi feita numa fábrica de automóveis no Brasil.	
<b>QUALIDADES TÉCNICA E VISUAL:</b> Luz: média; objetiva: adequada; nitidez/foco e profundidade de campo: adequados; segregação: adequada aos objetivos da foto; pregnância da forma: média, com enquadramento regular e composição geral média.	
<b>A FOTO É DE</b>  Uma linha de montagem numa fábrica de automóveis.  Existe um referente; um DE; um sentido denotativo: a foto em si, com a imagem da linha de montagem.	<b>O que existe? (objetos inanimados)</b> Automóveis semiprontos numa linha de montagem; preto e branco.
	<b>Onde? (local)</b> Brasil.
	<b>Onde (ambiente)?</b> Interior de uma fábrica.
	<b>Quando?</b> Data e horário indefinidos.
	<b>O quê? (ação e/ou estado estático)</b> Sensação de movimento dos carros na linha de montagem.
<b>Existem várias “segundas realidades”</b> <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b>  <b>Para o referente: Foto como um todo</b>	<b>Conotativo concreto</b> Automóveis; fábricas; linha de montagem; indústria; indústria brasileira; veículos; transportes. <b>Conotativo abstrato</b> Harmonia; ordem; sequência; organização; economia; desenvolvimento; história do Brasil.
<b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>delimitados e direcionados</u>)</b>	<b>Para o banco de imagens 2</b> <b>Conotativo concreto</b> Automóveis; fábricas; linha de montagem; indústria; indústria brasileira; veículos; transportes. <b>Conotativo abstrato</b> Harmonia; ordem; sequência; organização; economia; desenvolvimento; história do Brasil.
	<b>Para o banco de imagens 3</b> <b>Conotativo concreto</b> Automóveis; fábricas; indústria brasileira; veículos; transportes. <b>Conotativo abstrato</b> Economia; história do Brasil.
	<b>Para o banco de imagens 5</b> <b>Conotativo concreto</b>

	<p>Automóveis; fábrica; linha de montagem; indústria; indústria brasileira; veículos; transportes.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b></p> <p>Economia; desenvolvimento; história do Brasil.</p>
A foto pode ser utilizada por três bancos de imagens.	

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 176 – Rua de Pisa, Itália

<b>SEGREGAÇÃO</b>	
A fotografia está segregada em três unidades ou referentes: a foto como um todo, mostrando a rua, com um restaurante e ciclistas; um casal de ciclistas; e a arquitetura característica da cidade.	
<b>DADOS EXIF</b>	
Arquivo JPEG; Resolução 240 dpi; Data de produção:16/09/2009, às 12h52min.	
<b>METADADOS IPTC</b>	
Sem metadados IPTC que permitam contextualizar a fotografia.	
<b>VISÃO GERAL DA FOTO</b>	
A foto foi feita numa rua da cidade de Pisa, Itália.	
<b>QUALIDADES TÉCNICA E VISUAL:</b> Luz: boa; objetiva: adequada; nitidez/foco e profundidade de campo: adequados; segregação: adequada aos objetivos da foto; pregnância da forma: alta, com bom enquadramento e boa composição geral.	
<b>A FOTO É DE</b>	<b>Quem?</b> Há pessoas que fazem parte do contexto da foto; não há pessoas conhecidas; há pessoas jovens trajando roupas de verão; há pessoas andando de bicicletas; há pessoas de frente e de corpo inteiro; há pessoas sentadas num
Uma rua na cidade de Pisa. Existem três referentes; três DEs; três sentidos denotativos: a foto em si, com a rua; um casal de ciclistas; e as construções	

antigas da cidade.	restaurante.
	<b>O que existe? (objetos inanimados)</b> Bicicletas; mesas e toldos de um restaurante.
	<b>Onde? (local)</b> Pisa, Itália.
	<b>Onde (ambiente)?</b> Exterior; numa rua.
	<b>Quando?</b> Outono europeu; à tarde; 16/09/2009, às 12h52min.
	<b>O quê? (ação e/ou estado estático)</b> Sensação de movimento das bicicletas.
<b>Existem várias “segundas realidades” A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b>  <b>Para o referente: Foto como um todo</b>	<b>Conotativo concreto</b> Ciclistas; casal; pedestres; transporte, restaurantes; arquitetura; arquitetura italiana; comércio. <b>Conotativo abstrato</b> Passeio; diversão; alimentação; turismo; alegria; calor; turistas; arte; harmonia.
<b>Existem várias “segundas realidades” A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b> <b>Para o referente: Casal de ciclistas</b>	<b>Conotativo concreto</b> Ciclistas; casal; transporte. <b>Conotativo abstrato</b> Passeio; diversão; alegria; calor; harmonia.
<b>Existem várias “segundas realidades” A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b> <b>Para o referente: Construções antigas</b>	<b>Conotativo concreto</b> Arquitetura; arquitetura italiana; comércio. <b>Conotativo abstrato</b> Arte.
<b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>delimitados e direcionados</u>)</b>	<b>Para o banco de imagens 1</b> <b>Conotativo concreto</b> Ciclistas; casal; pedestres; transporte; restaurantes; arquitetura; arquitetura italiana; comércio. <b>Conotativo abstrato</b> Passeio; diversão; alimentação; turismo; alegria; calor; turistas; arte; harmonia.  <b>Para o banco de imagens 2</b> <b>Conotativo concreto</b> Ciclistas; casal; pedestres; transporte; restaurantes; arquitetura; arquitetura italiana; comércio. <b>Conotativo abstrato</b> Passeio; diversão; alimentação; turismo; alegria; calor; turistas; arte; harmonia.  <b>Para o banco de imagens 4</b> <b>Conotativo concreto</b> Arquitetura; arquitetura italiana.

	<p><b>Conotativo abstrato</b> Arte.</p> <p><b>Para o banco de imagens 5</b> <b>Conotativo concreto</b> Ciclistas; transportes.</p> <p><b>Para o banco de imagens 6</b> <b>Conotativo concreto</b> Transporte; restaurantes; arquitetura italiana; comércio.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Diversão; alimentação; turismo; turistas; arte.</p>
A foto pode ser utilizada por cinco bancos de imagens.	

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 177 – Tocador de gaita, Londres

**SEGREGAÇÃO**

A fotografia está segregada em uma unidade ou referente: a foto como um todo, mostrando um tocador de gaita de fole com traje típico escocês.

**DADOS EXIF**

Arquivo JPEG; Resolução 240 dpi; Data de produção: 28/09/2009, às 10h06min.

**METADADOS IPTC**

Sem metadados IPTC que permitam contextualizar a fotografia.

**VISÃO GERAL DA FOTO**

A foto foi produzida na ponte de Westminster, em Londres.

**QUALIDADES TÉCNICA E VISUAL:** Luz: boa; objetiva: adequada; nitidez/foco e profundidade de campo: adequados; segregação: adequada aos objetivos da foto; pregnância da forma: alta, com bom enquadramento e boa composição geral.

<p><b>A FOTO É DE</b></p> <p>Um homem tocando gaita de fole numa rua em Londres.</p> <p>Existe um referente; um DE; um sentido denotativo: a foto em si, com o homem tocando a gaita de fole.</p>	<p><b>Quem?</b> Tocador de gaita de fole; com traje típico escocês; aproximadamente 70 anos; cor branca; em pé; de frente.</p> <p><b>O que existe? (objetos inanimados)</b> Gaita de fole.</p> <p><b>Onde? (local)</b> Londres.</p> <p><b>Onde (ambiente)?</b> Exterior; numa rua.</p> <p><b>Quando?</b> Outono europeu; pela manhã; 28/09/2009, às 10h06min.</p> <p><b>O quê? (ação e/ou estado estático)</b> Sensação de movimento do homem soprando e tocando a gaita de fole.</p> <p><b>Como? (técnica para se fazer uma ação)</b> Homem usa as mãos e a boca para tocar a gaita de fole.</p>
<p>Existem várias “segundas realidades”</p> <p><b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b></p> <p><b>Para o referente: Foto como um todo</b></p>	<p><b>Conotativo concreto</b> Instrumentos musicais; escoceses; roupas típicas; roupa típica escocesa; moda; música; artista de rua; artistas; som; arte.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Diversão; turismo; cidades; tradição; <i>global cities</i>.</p>
<p><b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>delimitados e direcionados</u>)</b></p>	<p><b>Para o banco de imagens 1</b></p> <p><b>Conotativo concreto</b> Instrumentos musicais; escoceses; roupas típicas; roupa típica escocesa; moda; música; artista de rua; artistas; som; arte.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Diversão; turismo; cidades; tradição; <i>global cities</i>.</p> <p><b>Para o banco de imagens 2</b></p> <p><b>Conotativo concreto</b> Instrumentos musicais; escoceses; roupas típicas; roupa típica escocesa; moda; música; artista de rua; artistas; som; arte.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Diversão; turismo; cidades; <i>global cities</i>.</p> <p><b>Para o banco de imagens 4</b></p> <p><b>Conotativo concreto</b> Instrumentos musicais; música; artista de rua; artistas; som; arte.</p> <p><b>Para o banco de imagens 6</b></p> <p><b>Conotativo concreto</b></p>

	<p>Música; artista de rua; artistas; som; arte.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b></p> <p>Diversão; turismo; cidades; global <i>cities</i>.</p>
A foto pode ser utilizada por quatro bancos de imagens.	

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 178 – Estação de Stresa, Itália

<b>SEGREGAÇÃO</b>	
A fotografia está segregada em uma unidade ou referente: a foto como um todo, mostrando um trem em movimento numa estação ferroviária.	
<b>DADOS EXIF</b>	
Arquivo JPEG; Resolução 240 dpi; Data de produção: 11/09/2009, às 07h39min.	
<b>METADADOS IPTC</b>	
Sem metadados IPTC que permitam contextualizar a fotografia.	
<b>VISÃO GERAL DA FOTO</b>	
A foto foi produzida na estação ferroviária de Stresa na Itália.	
<b>QUALIDADES TÉCNICA E VISUAL:</b> Luz: boa; objetiva: adequada; nitidez/foco e profundidade de campo: adequados; segregação: adequada aos objetivos da foto; pregnância da forma: alta, com bom enquadramento e boa composição geral.	
<b>A FOTO É DE</b>	<b>Quem?</b> Passageiros em planos secundários, compondo a foto.
Um trem de passageiros em trânsito por uma estação ferroviária. Existe um referente; um DE; um sentido denotativo: a foto em si, com o trem.	<b>O que existe?</b> (construções/edificações e acidentes naturais) Prédios da estação ferroviária.
	<b>O que existe? (objetos inanimados)</b> Trem; de frente; prata.
	<b>Onde? (local)</b> Stresa.
	<b>Onde (ambiente)?</b> Exterior; numa rua
	<b>Quando?</b> Outono europeu; pela manhã; 11/09/2009, às 07h39min.
	<b>O quê? (ação e/ou estado estático)</b> Sensação de movimento do trem.

<p>Existem várias “segundas realidades”  <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b></p> <p><b>Para o referente: Foto como um todo</b></p>	<p><b>Conotativo concreto</b>  Transporte; trens; locomotivas; viagens; trilhos; ferrovias.  <b>Conotativo abstrato</b>  Férias; turismo; cidades; mudanças.</p>
<p><b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>delimitados e direcionados</u>)</b></p>	<p><b>Para o banco de imagens 1</b>  <b>Conotativo concreto</b>  Transporte; trens; locomotivas; viagens; trilhos; ferrovias.  <b>Conotativo abstrato</b>  Férias; turismo; cidades; mudanças.</p> <p><b>Para o banco de imagens 2</b>  <b>Conotativo concreto</b>  Transporte; trens; locomotivas; viagens; trilhos; ferrovias.  <b>Conotativo abstrato</b>  Férias; turismo; cidades; mudanças.</p> <p><b>Para o banco de imagens 5</b>  <b>Conotativo concreto</b>  Transporte; trens; locomotivas; viagens; trilhos; ferrovias.</p> <p><b>Para o banco de imagens 6</b>  <b>Conotativo concreto</b>  Transporte; trens; viagens; ferrovias.  <b>Conotativo abstrato</b>  Férias; turismo; cidades.</p>
<p>A foto pode ser utilizada por quatro bancos de imagens.</p>	

Foto Olhares



Figura 179 – Moça na estação

<b>SEGREGAÇÃO</b>	
A fotografia está segregada em uma unidade ou referente: a foto como um todo, mostrando um modelo fotográfico numa estação ferroviária.	
<b>DADOS EXIF</b>	
Arquivo JPEG; Resolução 300 dpi; Data de produção: 24/10/2010, às 07h39min.	
<b>METADADOS IPTC</b>	
Sem metadados IPTC que permitam contextualizar a fotografia.	
<b>VISÃO GERAL DA FOTO</b>	
A foto foi produzida em uma estação ferroviária não identificada.	
<b>QUALIDADES TÉCNICA E VISUAL:</b> Luz: boa; objetiva: adequada; nitidez/foco e profundidade de campo: adequados; segregação: adequada aos objetivos da foto; pregnância da forma: alta, com bom enquadramento e boa composição geral.	
<b>A FOTO É DE</b>  Uma modelo fazendo pose numa estação ferroviária.  Existe um referente; um DE; um sentido denotativo: a foto em si, com a modelo.	<b>Quem?</b> Modelo fotográfico; sexo feminino; em torno de 20 anos, branca; cabelos negros compridos; em pé; de frente; encostada num poste da estação.
	<b>O que existe? (objetos inanimados)</b> Mala no chão ao lado do modelo.
	<b>Onde? (local)</b> Não identificado.
	<b>Onde (ambiente)?</b> Exterior; numa estação ferroviária.
	<b>Quando?</b> Outono europeu; pela manhã; 24/10/2010, às 07h39min.
<b>Existem várias “segundas realidades”</b> <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b>  <b>Para o referente: Foto como um todo</b>	<b>Conotativo concreto</b> Moda; roupa casual; modelo fotográfico; acessórios. <b>Conotativo abstrato</b> Férias; turismo; viagem; passageiros; espera.
<b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>delimitados e direcionados</u>)</b>	<b>Para o banco de imagens 1</b> <b>Conotativo concreto</b> Moda; roupa casual; modelo fotográfico; acessórios. <b>Conotativo abstrato</b> Férias; turismo; viagem; passageiros; espera.
	<b>Para o banco de imagens 2</b> <b>Conotativo concreto</b> Moda; roupa casual; modelo fotográfico; acessórios. <b>Conotativo abstrato</b> Férias; turismo; viagem; passageiros; espera.
	<b>Para o banco de imagens 6</b> <b>Conotativo abstrato</b> Férias; turismo; viagem; passageiros.
A foto pode ser utilizada por três bancos de imagens.	

Foto Google



Figura 180 – Hotel Glória, Rio de Janeiro

<b>SEGREGAÇÃO</b>	
A fotografia está segregada em uma unidade ou referente: a foto como um todo, mostrando o Hotel Glória no Rio de Janeiro.	
<b>DADOS EXIF</b>	
Arquivo JPEG; Resolução 96 dpi; Data de produção: década de 30.	
<b>METADADOS IPTC</b>	
Sem metadados IPTC que permitam contextualizar a fotografia.	
<b>VISÃO GERAL DA FOTO</b>	
A foto foi produzida no Rio de Janeiro	
<b>QUALIDADES TÉCNICA E VISUAL:</b> Luz: boa; objetiva: adequada; nitidez/foco e profundidade de campo: adequados; segregação: adequada aos objetivos da foto; pregnância da forma: alta, com enquadramento médio e composição geral média.	
<b>A FOTO É DE</b>  Um prédio (Hotel Glória). Existe um referente; um DE; um sentido denotativo: a foto em si, com o prédio.	<b>O que existe? (construções/edificações e acidentes naturais)</b> prédio do Hotel Glória; praia do Flamengo; prédios antigos.
	<b>Onde? (local)</b> Praia do Flamengo, Rio de Janeiro.
	<b>Onde (ambiente)?</b> Exterior.
	<b>Quando?</b> Década de 30.
<b>Existem várias “segundas realidades”</b> <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b>  <b>Para o referente: Foto como um todo</b>	<b>Conotativo concreto</b> Hotéis; hotelaria; cidades; arquitetura; arquitetura antiga; arquitetura brasileira; urbanização; praias. <b>Conotativo abstrato</b> Turismo; história; história do Brasil; Rio de Janeiro anos 30.
<b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>delimitados e direcionados</u>)</b>	<b>Para o banco de imagens 2</b> <b>Conotativo concreto</b> Hotéis; hotelaria; cidades; arquitetura; arquitetura antiga; arquitetura brasileira; urbanização; praias. <b>Conotativo abstrato</b> Turismo; história; história do Brasil; Rio de Janeiro anos 30.

	<p><b>Para o banco de imagens 3</b></p> <p><b>Conotativo concreto</b> Hotéis; hotelaria; cidades; arquitetura; arquitetura antiga; arquitetura brasileira; urbanização; praias.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Turismo; história; história do Brasil; Rio de Janeiro anos 30.</p> <p><b>Para o banco de imagens 4</b></p> <p><b>Conotativo concreto</b> Arquitetura; arquitetura antiga.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Rio de Janeiro anos 30.</p> <p><b>Para o banco de imagens 6</b></p> <p><b>Conotativo concreto</b> Hotéis; hotelaria; praias.</p> <p><b>Conotativo abstrato</b> Turismo; Rio de Janeiro anos 30.</p>
A foto pode ser utilizada por quatro bancos de imagens.	

Foto Google



Figura 181 – Navio Costa Serena

**SEGREGAÇÃO**

A fotografia está segregada em uma unidade ou referente: a foto como um todo, mostrando o navio de cruzeiro Costa Serena.

**DADOS EXIF**

Arquivo JPEG; Resolução 96 dpi; Data de produção: 2009.

**METADADOS IPTC**

Sem metadados IPTC que permitam contextualizar a fotografia.

**VISÃO GERAL DA FOTO**

A foto foi produzida no mar Adriático, próximo à cidade croata de Dubrovnik.

**QUALIDADES TÉCNICA E VISUAL:** Luz: boa; objetiva: adequada; nitidez/foco e profundidade de campo: adequados; segregação: adequada aos objetivos da foto;

pregnância da forma: média, com enquadramento médio e composição geral média.		
<b>A FOTO É DE</b>  Um navio de cruzeiro. Existe um referente; um DE; um sentido denotativo: a foto em si, com o navio.	<b>O que existe? (objetos inanimados)</b> Navio de cruzeiro	
	<b>O que existe? (construções/edificações e acidentes naturais)</b> Mar Adriático; entrada do porto de Dubrovnik, na Croácia.	
	<b>Onde? (local)</b> Mar Adriático, perto de Dubrovnik, na Croácia	
	<b>Onde (ambiente)?</b> Exterior.	
	<b>Quando?</b> 2009. <b>O que? (ação ou estado estático)</b> Sensação de movimento do navio.	
<b>Existem várias “segundas realidades”</b> <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b>  <b>Para o referente: Foto como um todo</b>	<b>Conotativo concreto</b> Navio; navio de cruzeiro; cruzeiro marítimo; navegação; transportes; mar Adriático. <b>Conotativo abstrato</b> Turismo; descanso; sofisticação; férias.	
<b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>delimitados e direcionados</u>)</b>	<b>Para o banco de imagens 1</b> <b>Conotativo concreto</b> Navio; navio de cruzeiro; cruzeiro marítimo; navegação; transportes; mar Adriático. <b>Conotativo abstrato</b> Turismo; descanso; sofisticação; férias.	
	<b>Para o banco de imagens 2</b> <b>Conotativo concreto</b> Navio; navio de cruzeiro; cruzeiro marítimo; navegação; transportes; mar Adriático. <b>Conotativo abstrato</b> Turismo; descanso; sofisticação; férias.	
	<b>Para o banco de imagens 5</b> <b>Conotativo concreto</b> Navio; navio de cruzeiro; navegação; transportes.	
	<b>Para o banco de imagens 6</b> <b>Conotativo concreto</b> Navio de cruzeiro; cruzeiro marítimo. <b>Conotativo abstrato</b> Turismo; descanso; férias.	
	<b>A foto pode ser utilizada por quatro bancos de imagens.</b>	

Foto Ricardo Rodrigues



Figura 182 – Piazza Navona, Roma



<b>SEGREGAÇÃO</b>	
A fotografia está segregada em três unidades ou referentes: a foto como um todo, mostrando toda a praça; a fonte com as estátuas; as construções antigas da praça.	
<b>DADOS EXIF</b>	
Arquivo JPEG; Resolução 240 dpi; Data de produção: 19/09/2009, às 10h45min.	
<b>METADADOS IPTC</b>	
Sem metadados IPTC que permitam contextualizar a fotografia.	
<b>VISÃO GERAL DA FOTO</b>	
A foto foi produzida na Piazza Navona, em Roma.	
<b>QUALIDADES TÉCNICA E VISUAL:</b> Luz: boa; objetiva: adequada; nitidez/foco e profundidade de campo: adequados; segregação: adequada aos objetivos da foto; pregnância da forma: alta, com bom enquadramento e boa composição geral.	
<b>A FOTO É DE</b>	<b>Quem?</b> Pessoas passeando pela praça; todas as idades; caminhando.
Uma praça com uma fonte de água. Existem três referentes; três DEs; três sentidos denotativos: a foto em si, com a praça; a fonte com as estátuas; as construções antigas da praça.	<b>O que existe? (construções/edificações e acidentes naturais)</b> Construções; fonte de água; esculturas.
	<b>Onde? (local)</b> Piazza Navona, Roma.
	<b>Onde (ambiente)?</b> Exterior.
	<b>Quando?</b> Outono Europeu; pela manhã; 19/09/2009, às 10h45min.

<p>Existem várias “segundas realidades”  <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b>  <b>Para o referente: Foto como um todo</b></p>	<p><b>Conotativo concreto</b>  Arte; arquitetura; arquitetura renascentista; arquitetura italiana; escultura; escultura renascentista; fontes; turistas; pedestres; praças e ruas.  <b>Conotativo abstrato</b>  Turismo; descanso; cidades; férias.</p>
<p>Existem várias “segundas realidades”  <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>identificados</u>)</b>  <b>Para o referente: Fonte</b></p>	<p><b>Conotativo concreto</b>  Arte; escultura; escultura renascentista; fontes.</p>
<p>Existem várias “segundas realidades”  <b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>possíveis</u>)</b>  <b>Para o referente: construções</b></p>	<p><b>Conotativo concreto</b>  Arte; arquitetura; arquitetura renascentista; arquitetura italiana.</p>
<p><b>A FOTO É SOBRE (discursos tematizados <u>delimitados e direcionados</u>)</b></p>	<p><b>Para o banco de imagens 1</b>  <b>Conotativo concreto</b>  Arte; arquitetura; arquitetura renascentista; arquitetura italiana; escultura; escultura renascentista; fontes; turistas; pedestres; praças e ruas.  <b>Conotativo abstrato</b>  Turismo; descanso; cidades; férias.</p> <p><b>Para o banco de imagens 2</b>  <b>Conotativo concreto</b>  Arte; arquitetura; arquitetura renascentista; arquitetura italiana; escultura; escultura renascentista; fontes; turistas; pedestres; praças e ruas.  <b>Conotativo abstrato</b>  Turismo; descanso; cidades; férias.</p> <p><b>Para o banco de imagens 4</b>  <b>Conotativo concreto</b>  Arte; arquitetura; arquitetura renascentista; arquitetura italiana; escultura; escultura renascentista; fontes.</p> <p><b>Para o banco de imagens 6</b>  <b>Conotativo concreto</b>  Arte; arquitetura renascentista; arquitetura italiana; escultura renascentista; fontes; turistas.  <b>Conotativo abstrato</b>  Turismo; descanso; cidades; férias.</p>
<p>A foto pode ser utilizada por quatro bancos de imagens.</p>	

Cumprindo o primeiro objetivo da tematização de imagens fotográficas, as 22 fotos analisadas descritiva e interpretativamente produziram discursos tematizados diversos que foram delimitados e direcionados de acordo com as características dos seis bancos de imagens usados como exemplo. Delimitados de acordo com os sentidos conotativos concretos e abstratos das fotografias, vistos pela ótica do profissional que analisou as fotos (no caso, o autor da presente pesquisa). Direcionados conforme as características dos bancos de imagens usados como exemplo no exercício apresentado.

Os bancos de imagens genéricos (bancos 1 e 2 no exercício), de maneira geral, estão aptos a receberem fotografias de todos os assuntos identificados, desde que estas atendam a determinados critérios de qualidade técnica e visual estabelecidos pelo banco<sup>88</sup>. Apesar disso, podem ter também os discursos de suas fotografias delimitados e direcionados por alguns fatores como, por exemplo, período de abrangência da foto, local a que a foto se refere (Brasil, no caso do banco de imagens 3 no exercício), função da foto etc.

Tendo em vista a polissemia da imagem fotográfica e as variações na determinação dos discursos – que podem ocorrer em razão das cognições, imagens mentais e cultura dos analistas –, ao se escolher os temas que serão utilizados, os bancos de imagens gerais, de certo modo, já estarão fazendo uma delimitação e um direcionamento dos discursos. Algumas das fotografias utilizadas no exercício acima conseguem que todos os seus discursos apresentados possam ser utilizados pelos bancos de imagens gerais (bancos 1 e 2). Entretanto, de maneira geral, esses discursos foram mais especificamente delimitados e direcionados para os bancos de imagens que têm certas restrições, determinadas, de antemão, conforme as suas características. O Quadro 13 apresenta um resumo onde se pode observar o número de discursos identificados nas fotografias analisadas e o número de discursos delimitados e direcionados para cada tipo de banco de imagens que serviu para o exercício. Apenas para efeito de comentários, serão destacadas aleatoriamente duas fotografias pertencentes ao grupo do exercício: a 167 e a 175.

---

<sup>88</sup> No exercício não foram analisadas com detalhes as qualidades técnicas e visuais das fotografias utilizadas, tendo em vista que todas se encaixam nos critérios mínimos exigidos para a seleção/aquisição de uma fotografia para um banco de imagens e estão de acordo com os objetivos das fotos e com as características dos bancos de imagens. É interessante comentar, entretanto, o caso da foto 170 que mostra um conjunto de modelos apresentando roupas de inverno na Galeria Vittorio Emanuele, em Milão. A tonalidade azul da foto está bem de acordo com a tonalidade fria de inverno que pode ser representada por esta cor.

A foto 167 apresentou 15 discursos identificados na concepção do analista. Nos bancos de imagens 1 e 2 todos os discursos foram utilizados, tendo em vista a inexistência de critérios excludentes pré determinados. A delimitação e o direcionamento desses discursos foram estabelecidos com base na cognição, imagem mental e cultura do analista. Todavia, para os bancos de imagens 5 e 6, os discursos foram delimitados e direcionados em razão de critérios pré-existentes para os bancos. Para o banco 5 foram escolhidos 11 dos 15 discursos; e para o banco 6, foram escolhidos 9 dos 15 discursos.

A foto 175 teve 14 discursos determinados, sendo todos delimitados e direcionados para o banco de imagens 2. Para o banco 3 foram delimitados e direcionados apenas 8 discursos; e para o banco 5, apenas 10 discursos. O primeiro banco era genérico e os outros dois tinham limitações pré-estabelecidas.

Pelo que se pode depreender do exercício, as fotografias apresentadas não são adequadas a todos os tipos de bancos de imagens exemplificados, fazendo parte de apenas alguns deles. Aos demais bancos, essas fotografias não interessam e, portanto, não necessitam ser analisadas, tematizadas e, posteriormente, indexadas. Isso confirma a premissa de que a delimitação e o direcionamento dos discursos da tematização estão diretamente ligados às características dos bancos, e que somente as fotografias que se enquadrem nessas características devem ser selecionadas/adquiridas, tematizadas e, posteriormente, indexadas para uma futura recuperação por parte dos usuários.

Deve-se considerar ainda, que a delimitação e o direcionamento dos discursos permitem uma maior relevância do material recuperado, tendo em vista que o “lixo”, ou seja, o material irrelevante para o banco, não será recuperado junto com o material relevante. Uma mostra disso pode ser vista na figura 157, no exemplo apresentado sobre a foto do parafuso. Essa foto nunca será recuperada pelo banco de imagens sobre metalurgia, uma vez que não contém assuntos referentes a técnicas de metalurgia, embora traga, como a foto 156, a imagem de parafusos. Em consequência, as fotos recuperadas podem ser em menor número, mas com uma relevância mais adequada às necessidades dos usuários.

Quadro 13 – Resumos de discursos tematizados identificados e discursos delimitados e direcionados no item 6.4.6.5 *Exercício de análise, tematização e determinação de discursos.*

<b>FOTO 161</b>	
<b>DISCURSOS IDENTIFICADOS</b>	<b>DISCURSOS DELIMITADOS E DIRECIONADOS</b>
8 discursos	Banco de imagens 1 – 8 discursos

	Banco de imagens 2 – 8 discursos
<b>FOTO 162</b>	
<b>DISCURSOS IDENTIFICADOS</b>	<b>DISCURSOS DELIMITADOS E DIRECIONADOS</b>
13 discursos	Banco de imagens 1 – 13 discursos Banco de imagens 2 – 13 discursos Banco de imagens 4 – 10 discursos Banco de imagens 6 – 7 discursos
<b>FOTO 163</b>	
<b>DISCURSOS IDENTIFICADOS</b>	<b>DISCURSOS DELIMITADOS E DIRECIONADOS</b>
11 discursos	Banco de imagens 1 – 11 discursos Banco de imagens 2 – 11 discursos Banco de imagens 4 – 10 discursos Banco de imagens 6 – 7 discursos
<b>FOTO 164</b>	
<b>DISCURSOS IDENTIFICADOS</b>	<b>DISCURSOS DELIMITADOS E DIRECIONADOS</b>
16 discursos	Banco de imagens 1 – 16 discursos Banco de imagens 2 – 16 discursos Banco de imagens 4 – 4 discursos Banco de imagens 5 – 12 discursos Banco de imagens 6 – 7 discursos
<b>FOTO 165</b>	
<b>DISCURSOS IDENTIFICADOS</b>	<b>DISCURSOS DELIMITADOS E DIRECIONADOS</b>
12 discursos	Banco de imagens 1 – 12 discursos Banco de imagens 2 – 12 discursos Banco de imagens 10 – 10 discursos
<b>FOTO 166</b>	
<b>DISCURSOS IDENTIFICADOS</b>	<b>DISCURSOS DELIMITADOS E DIRECIONADOS</b>
15 discursos	Banco de imagens 1 – 15 discursos Banco de imagens 2 – 15 discursos Banco de imagens 4 – 9 discursos Banco de imagens 6 – 9 discursos
<b>FOTO 167</b>	
<b>DISCURSOS IDENTIFICADOS</b>	<b>DISCURSOS DELIMITADOS E DIRECIONADOS</b>
15 discursos	Banco de imagens 1 – 15 discursos Banco de imagens 2 – 15 discursos Banco de imagens 5 – 11 discursos Banco de imagens 6 – 9 discursos
<b>FOTO 168</b>	
<b>DISCURSOS IDENTIFICADOS</b>	<b>DISCURSOS DELIMITADOS E DIRECIONADOS</b>
15 discursos	Banco de imagens 1 – 15 discursos Banco de imagens 2 – 15 discursos Banco de imagens 5 – 11 discursos

	Banco de imagens 6 – 6 discursos
<b>FOTO 169</b>	
<b>DISCURSOS IDENTIFICADOS</b>	<b>DISCURSOS DELIMITADOS E DIRECIONADOS</b>
9 discursos	Banco de imagens 1 – 9 discursos Banco de imagens 2 – 9 discursos Banco de imagens 4 – 3 discursos Banco de imagens 6 – 5 discursos
<b>FOTO 170</b>	
<b>DISCURSOS IDENTIFICADOS</b>	<b>DISCURSOS DELIMITADOS E DIRECIONADOS</b>
12 discursos	Banco de imagens 1 – 12 discursos Banco de imagens 2 – 12 discursos
<b>FOTO 171</b>	
<b>DISCURSOS IDENTIFICADOS</b>	<b>DISCURSOS DELIMITADOS E DIRECIONADOS</b>
12 discursos	Banco de imagens 1 – 12 discursos Banco de imagens 2 – 12 discursos Banco de imagens 4 – 7 discursos Banco de imagens 6 – 8 discursos
<b>FOTO 172</b>	
<b>DISCURSOS IDENTIFICADOS</b>	<b>DISCURSOS DELIMITADOS E DIRECIONADOS</b>
13 discursos	Banco de imagens 1 – 13 discursos Banco de imagens 2 – 13 discursos Banco de imagens 4 – 8 discursos Banco de imagens 6 – 7 discursos
<b>FOTO 173</b>	
<b>DISCURSOS IDENTIFICADOS</b>	<b>DISCURSOS DELIMITADOS E DIRECIONADOS</b>
12 discursos	Banco de imagens 1 – 12 discursos Banco de imagens 2 – 12 discursos Banco de imagens 4 – 6 discursos Banco de imagens 6 – 7 discursos
<b>FOTO 174</b>	
<b>DISCURSOS IDENTIFICADOS</b>	<b>DISCURSOS DELIMITADOS E DIRECIONADOS</b>
10 discursos	Banco de imagens 1 – 10 discursos Banco de imagens 2 – 10 discursos Banco de imagens 4 – 6 discursos Banco de imagens 6 – 7 discursos
<b>FOTO 175</b>	
<b>DISCURSOS IDENTIFICADOS</b>	<b>DISCURSOS DELIMITADOS E DIRECIONADOS</b>
14 discursos	Banco de imagens 2 – 14 discursos Banco de imagens 3 – 8 discursos Banco de imagens 5 – 10 discursos
<b>FOTO 176</b>	
<b>DISCURSOS IDENTIFICADOS</b>	<b>DISCURSOS DELIMITADOS E</b>

	<b>DIRECIONADOS</b>
17 discursos	Banco de imagens 1 – 17 discursos Banco de imagens 2 – 17 discursos Banco de imagens 4 – 3 discursos Banco de imagens 5 – 2 discursos Banco de imagens 6 – 9 discursos
<b>FOTO 177</b>	
<b>DISCURSOS IDENTIFICADOS</b>	<b>DISCURSOS DELIMITADOS E DIRECIONADOS</b>
14 discursos	Banco de imagens 1 – 14 discursos Banco de imagens 2 – 14 discursos Banco de imagens 4 – 6 discursos Banco de imagens 6 – 9 discursos
<b>FOTO 178</b>	
<b>DISCURSOS IDENTIFICADOS</b>	<b>DISCURSOS DELIMITADOS E DIRECIONADOS</b>
10 discursos	Banco de imagens 1 – 10 discursos Banco de imagens 2 – 10 discursos Banco de imagens 5 – 6 discursos Banco de imagens 6 – 7 discursos
<b>FOTO 179</b>	
<b>DISCURSOS IDENTIFICADOS</b>	<b>DISCURSOS DELIMITADOS E DIRECIONADOS</b>
9 discursos	Banco de imagens 1 – 9 discursos Banco de imagens 2 – 9 discursos Banco de imagens 6 – 4 discursos
<b>FOTO 180</b>	
<b>DISCURSOS IDENTIFICADOS</b>	<b>DISCURSOS DELIMITADOS E DIRECIONADOS</b>
12 discursos	Banco de imagens 2 – 12 discursos Banco de imagens 3 – 12 discursos Banco de imagens 6 – 5 discursos
<b>FOTO 181</b>	
<b>DISCURSOS IDENTIFICADOS</b>	<b>DISCURSOS DELIMITADOS E DIRECIONADOS</b>
10 discursos	Banco de imagens 1 – 10 discursos Banco de imagens 2 – 10 discursos Banco de imagens 5 – 4 discursos Banco de imagens 6 – 5 discursos
<b>FOTO 182</b>	
<b>DISCURSOS IDENTIFICADOS</b>	<b>DISCURSOS DELIMITADOS E DIRECIONADOS</b>
14 discursos	Banco de imagens 1 – 14 discursos Banco de imagens 2 – 14 discursos Banco de imagens 4 – 7 discursos Banco de imagens 6 – 10 discursos

O segundo objetivo da tematização fotográfica é possibilitar a reunião de fotos que possuam um mesmo tema, ou temas semelhantes, ainda que muitas delas possuam assuntos totalmente diferentes que, aparentemente, não tenham nada a ver uns com os outros. Criam-se, com isso, discursos que são comuns e revelam-se possíveis combinações entre as informações contidas nas imagens. A reunião das fotos sob esses temas permite um enriquecimento da pesquisa sobre determinados assuntos, uma vez que possibilita a recuperação de fotos que poderiam não aparecer caso fossem indexadas apenas pelos sentidos conotativos (concretos ou abstratos) mais aparentes. Essa parte da tematização exige um grande conhecimento e uma relativa cultura geral do analista para que este possa “enxergar” determinadas nuances e determinados assuntos que podem ser inerentes à foto.

O exercício realizado acima para a determinação de discursos apresentou algumas fotografias que, embora sejam totalmente distintas entre si, trazem discursos relacionados a *tradição* e *ícones*. Essas fotos foram reunidas nos exemplos a seguir para demonstrar o segundo objetivo da tematização. Para enriquecer os exemplos apresentados, foram incluídas outras fotos que não fizeram parte do exercício, mas que também podem conter os discursos *tradição* e *ícones*.

### Tradição

Numa pesquisa sobre *tradição* poderão ser recuperadas as fotos abaixo, cujos discursos conotativos abstratos incluíram esse tema que foi delimitado e direcionado de acordo com as características dos bancos de imagens nos quais a foto se inseriu.



Figura 183 – Tocador de gaita  
Foto Ricardo Rodrigues

Os saíotes KILT são uma  
tradição entre os escoceses,  
juntamente com a gaita de fole.



Figura 184 – Lutas indígenas  
Foto Google

Os festivais de lutas são uma tradição entre as tribos indígenas brasileiras.



Figura 185 – Les bouquinistes (bancas)  
Foto Ricardo Rodrigues

As bouquinistes são uma tradição em Paris desde o século XVI.



Figura 186 – Máscaras de Veneza  
Foto Google

As máscaras são uma tradição do carnaval de Veneza há vários séculos.



Figura 187 – Carnaval brasileiro  
Foto Google

O carnaval é uma das maiores tradições brasileiras.



Figura 188 – Panetone de Natal  
Foto Google

O panetone é uma comida tradicional do natal italiano.



Figura 189 – Nhoque italiano  
Foto Google

O nhoque é uma comida tradicional da cozinha italiana.



Figura 190 – Sapatos chineses  
Foto Google

Calçar sapatos apertados para diminuir os pés era uma tradição na China.



Figura 191 – Bondes de Lisboa  
Foto Ricardo Rodrigues

Os bondes (elétricos) são uma tradição antiga de Lisboa.



Figura 192 – Ônibus de dois andares de Londres  
Foto Ricardo Rodrigues

Os ônibus de dois andares, principalmente os vermelhos, são uma tradição antiga de Londres.



Figura 193 – Pubs ingleses  
Foto Google

Os *pubs* são uma tradição dos ingleses e dos países por eles colonizados.

## Ícones

Numa pesquisa sobre *ícones* poderão ser recuperadas as fotos abaixo, cujos discursos conotativos abstratos incluíram esse tema que foi delimitado e direcionado de acordo com as características dos bancos de imagens nos quais a foto se inseriu.



Figura 194 – Bondes de Lisboa  
Foto Ricardo Rodrigues

Os bondes (elétricos) são um ícone da cidade de Lisboa.



Figura 195 – Ônibus de dois andares de Londres  
Foto Ricardo Rodrigues

Os ônibus de dois andares, principalmente os vermelhos, são um ícone da cidade de Londres.



Figura 196 – Pirâmides do Louvre  
Foto Ricardo Rodrigues

As pirâmides do museu do Louvre tornaram-se um dos ícones da cidade de Paris.



Figura 197 – Cabines telefônicas  
Foto Ricardo Rodrigues

A cabines telefônicas tornaram-se um dos ícones da cidade de Londres, ainda permanecendo nos dias atuais, apesar dos telefones celulares.



Figura 198 – Pubs ingleses  
Foto Google

Os *pubs* são um ícone da cidade de Londres e da cultura inglesa pelo mundo.



Figura 199 – Foice e martelo  
Foto Google

A foice e o martelo,  
representados juntos,  
transformaram-se num ícone do  
comunismo e de movimentos  
esquerdistas.



Figura 200 – Beatles  
Foto Google

O conjunto Beatles  
transformou-se num ícone da  
música mundial e de toda uma  
revolução de costumes.



Figura 201 – Ayrton Senna  
Foto Google

Ayrton Senna transformou-se  
num ícone do automobilismo  
mundial e de sportistas.



Figura 202 – Pelé  
Foto Google

Pelé transformou-se num dos maiores ícones do esporte mundial.

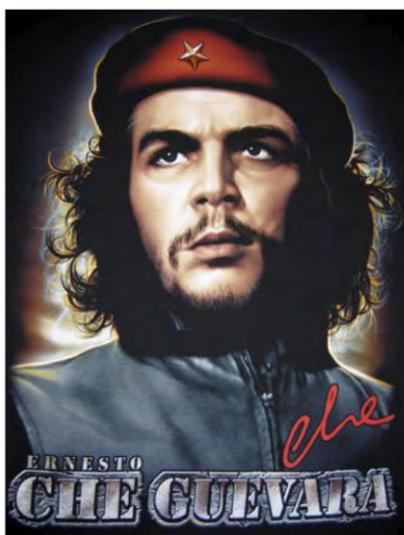


Figura 203 – Che Guevara  
Foto Google

Che Guevara tornou-se ícone de revolução e de liberdade.

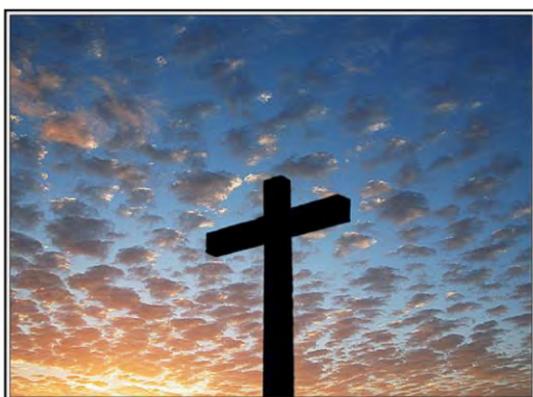


Figura 204 – Cruz romana ou latina  
Foto Google

A cruz romana ou latina transformou-se num dos ícones das religiões cristãs.

## **7 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Como mostrado no capítulo 2 *Justificativa*, o principal motivo que levou à elaboração desta pesquisa relaciona-se à constatação de que muitos sistemas de informação imagética não realizam corretamente a administração das fotografias que fazem parte de seus acervos, gerando coleções com muitas fotos inadequadas às suas necessidades. Esses sistemas, em sua maioria, executam apenas os trabalhos de identificação da foto e de sua descrição denotativa, dando ênfase ao aspecto puramente visível, não incluindo, de maneira geral, a interpretação conotativa de seu conteúdo. Não estabelecem, portanto, os discursos temáticos que a fotografia pode ter e, quando o fazem, trabalham quase sempre de modo dissociado dos objetivos e das características do banco de imagens.

Tendo em vista que a imagem fotográfica é uma forma de conhecimento registrado – uma vez que é cópia de um referente real que transmite, na maior parte das vezes, informações de diversos cunhos – constitui-se num tipo de documento que deve ser tratado sob a ótica da Ciência da Informação no que tange à organização de seu conteúdo informacional.

A organização da informação contida nas fotografias segue, portanto, os preceitos práticos da Ciência da Informação, tendo, contudo, no caso dos bancos de imagens informatizados, um ciclo específico conhecido como processo DAM, já comentado no início desta pesquisa.

Similarmente às tarefas relacionadas à organização das informações textuais, o processo DAM inclui uma série de atividades, entre as quais a tematização da imagem fotográfica, que foi o ponto focal desta tese. Ao tratar da tematização, procurou-se mostrar que a mesma é uma técnica que antecede a indexação, determinando para as imagens fotográficas os discursos a elas pertinentes, de acordo com os temas que possam vir a ter.

Levando-se em conta que uma fotografia desprovida de um contexto que lhe dê um significado não existe como informação, a necessidade de se determinar discursos tematizados antes da indexação é de fundamental importância. Caso contrário, os dados indexados serão meramente indicadores identificatórios e descritivos de um referente qualquer. A fotografia terá no banco de imagens apenas descritores e palavras-chave de seus valores denotativos. Ter-se-á somente o DE que é a foto.

Os discursos delimitam e direcionam a foto no contexto do banco de imagens, dando a ela significados de acordo com as características do banco e eliminando os temas não pertinentes. Além dessa delimitação e direcionamento, a tematização permite a reunião de fotos que possuam um ou mais temas semelhantes, ainda que muitas delas sejam de assuntos totalmente diferentes, os quais, aparentemente, não tenham nada a ver uns com os outros.

Esses dois objetivos da tematização da imagem fotográfica – 1) delimitar e direcionar os discursos; e 2) reunir fotos diferentes sob um único tema – foram os assuntos que levaram ao estabelecimento da hipótese de trabalho da tese na forma descrita: “A tematização delimita e direciona os discursos temáticos das imagens fotográficas nos bancos de imagens, de acordo com as características destes, além de permitir a reunião sob um único tema de fotos de diferentes assuntos, origens e iconologias, possibilitando uma maior relevância nas fotografias requeridas pelos usuários”.

Para trabalhar essa hipótese foram estabelecidos os seguintes objetivos:

#### GERAL

Propor a tematização como atividade técnica de tratamento da informação que delimita e direciona os discursos da fotografia, além de permitir a reunião, dentro de um único tema, de fotos de diferentes assuntos, origens e iconologias.

#### ESPECÍFICOS

- analisar a tematização como a técnica que permite uma delimitação e um direcionamento da polissemia da imagem fotográfica dentro do banco de imagens, melhorando, por meio da criação de discursos específicos para cada fotografia, a relevância das informações imagéticas recuperadas;

- observar se a tematização determina uma maior relevância qualitativa na recuperação de imagens de determinados assuntos em relação às condições de não tematização; e

- verificar se a tematização determina uma maior quantidade de imagens relevantes recuperadas sobre um mesmo assunto em relação às condições de não tematização.

Com base nos objetivos propostos, foram escolhidos – na bibliografia existente – lidos e analisados vários documentos que apoiaram a elaboração da tese. Foram também realizadas várias visitas técnicas e entrevistas – comentadas com detalhes no capítulo 1

*Introdução* – que, além de elucidar várias dúvidas, serviram para mostrar a forma de trabalho de alguns bancos de imagens. A esses dados foram acrescentados vários outros, obtidos da análise de diversos sites de bancos de imagens e de softwares destinados à organização e ao tratamento de imagens.

Foi importante observar que o uso da imagem não é um assunto novo e que, durante toda a história do homem, ela teve extrema importância, não só como instrumento de comunicação de informações em geral, mas também como mecanismo de determinação de discursos que eram delimitados e direcionados conforme os interesses das classes dominantes e das autoridades civis e religiosas. O item 6.2, que trata da imagem em geral, não só mostra o destaque da imagem na história, como comenta a sua tematização no decorrer dos séculos.

No mundo atual, a grande proliferação de imagens, principalmente da fotografia na era digital, trouxe consigo um problema semelhante àquele chamado na década de 40 do século passado de *explosão da informação*: a explosão imagética. Milhões de imagens são produzidas anualmente, e a sua organização nos bancos de imagens é imperativa para uma recuperação que atenda às necessidades dos usuários. Procurou-se, neste documento, traçar um caminho, com base na hipótese levantada e nos objetivos estabelecidos, que mostrasse como essa organização é possível.

O entendimento inicial do que é a tematização no contexto da fotografia foi fundamental, e o item 6.1 permitiu que se pudesse relacioná-la aos discursos temáticos pré-existentes de forma “latente” na fotografia. Ao determinar esses discursos, é possível saber **SOBRE** o que a fotografia fala, isto é, seus sentidos conotativos ou seus sentidos icônicos, na visão de Dubois (2007).

Para entender, todavia, o significado desses sentidos conotativos, foi imperioso um estudo abordando o referente fotográfico e a realidade que representa, além da polissemia da imagem e dos seus sentidos denotativos. Verificou-se que a fotografia é cópia de um referente, ou objeto/assunto pré-existente, e que não é possível existir sem ele. Não existe foto sem um referente e, mesmo com o processo de criação de imagens virtuais, o princípio da necessidade do referente continua. Embora seja um tema polêmico e interessante, as teorias decorrentes das “realidades” fotográficas não foram abordadas com detalhes, uma vez que não são objeto de estudo da tese. Foram apenas mencionadas conforme a necessidade de um ou outro item da pesquisa. Todavia, para se posicionar os discursos da imagem, tomou-se como base a terceira teoria de Dubois

(2007) sobre a **fotografia como traço de um real**<sup>89</sup>, na qual o autor diz que a fotografia é primeiro um índice, ou seja, um sinal da existência de algo, de uma “primeira realidade”, para só depois tornar-se um ícone com um sentido, ou seja, uma “segunda realidade” representativa de algo e com discursos temáticos. Essa teoria vem ao encontro da proposta de trabalho da tese, que incorpora os conceitos de denotação (índice) e de conotação (ícone).

Como observado na etapa de busca de informações para a tese, a maioria dos bancos de imagens trabalha mais a fundo com a denotação e mais superficialmente com a conotação. Mais com o DE que é a foto e menos com o SOBRE o que a foto fala. Assim, muitos dos discursos transmitidos pela fotografia continuam quase sempre ocultos na organização da imagem, tornando difícil a sua recuperação pelos usuários. Muitas fotografias interessantes praticamente se perdem nos arquivos dos bancos de imagens, uma vez que seus discursos não foram analisados, tematizados e transformados em termos de indexação.

Para se trabalhar a conotação, com vistas à elaboração dos discursos tematizados, é necessária uma análise da fotografia em dois patamares distintos: análise descritiva e análise interpretativa. Na análise descritiva, conforme visto na pesquisa, verificam-se os aspectos identificatórios da fotografia, além de seus aspectos denotativos. O DE que é a fotografia. Para tanto, são usados os recursos técnicos da segregação que identifica os possíveis referentes da imagem a serem utilizados na determinação dos discursos temáticos. Assinalados os referentes, utilizam-se os “pontos de informação” para descrever de forma mais objetiva a fotografia. Ainda na etapa da análise descritiva, podem-se verificar as possíveis funções que a fotografia está apta a desempenhar e se essas funções estão de acordo com as características do banco de imagens. No momento da análise descritiva são feitas as primeiras avaliações sobre as qualidades técnicas e visuais da fotografia. Essas avaliações repetem-se posteriormente na análise interpretativa para ver se estão de acordo com os discursos determinados para a fotografia. Uma fotografia para a qual é determinado um discurso específico deve ter qualidades técnicas e visuais compatíveis para que o discurso possa se realizar. As qualidades técnicas e visuais amparam-se nos princípios estabelecidos pela Gestalt da Forma, especialmente aqueles relacionados à segregação e à pregnância da forma, que incluem o enquadramento e a composição.

---

<sup>89</sup> As outras duas teorias são **a fotografia como espelho do real** e **a fotografia como transformação do real**. Esses tópicos são tratados no item 6.4.1.1.

No desenvolvimento da pesquisa foram elaborados vários exercícios (figura 161 a 182) que mostraram a etapa de descrição da imagem fazendo uso da segregação, dos “pontos de informação” e da verificação das funções. Foi possível observar que determinadas fotos eram pertinentes a alguns bancos de imagens, não o sendo, todavia, para outros. Nesse momento determinou-se a primeira delimitação e o primeiro direcionamento dos discursos da fotografia.

Na análise interpretativa são considerados os aspectos conotativos – concretos e abstratos – existentes na imagem fotográfica que determinam os discursos temáticos a serem considerados. É o momento de se verificar **SOBRE** o que é a fotografia.

Vários itens no decorrer da pesquisa mostraram os aspectos que, de alguma forma, podem interferir na análise interpretativa, tais como a polissemia da imagem, a cognição e imagem mental do primeiro usuário e do analista que determinará os discursos, as funções da foto, as qualidades técnicas e visuais e, fundamentalmente, as características do banco de imagens, as quais são determinantes para a escolha dos discursos que serão considerados para cada banco de imagens.

Observou-se que uma fotografia pode ter muitos discursos, mas que estes precisam ser delimitados e direcionados conforme as características dos bancos de imagens nos quais serão inseridos. A não-delimitação e direcionamento geram a apresentação de discursos que, embora existentes na fotografia, não são necessários para alguns bancos de imagens que armazenam a foto. Ao delimitar e direcionar os discursos, conforme pode ser visto nos exemplos do item 6.4.2 (que tratou de um banco de imagens sobre moda) e do exercício do item 6.4.6.5, a fotografia fica melhor organizada para a recuperação e uso pelos usuários. Alguns discursos, conforme mostrado no Quadro 13, servem para vários bancos de imagens, outros somente para alguns, em razão das características e dos objetivos desses bancos. Conseqüentemente, a tematização permite que não sejam utilizados discursos que nada tenham a ver com um determinado banco.

Embora não faça parte do escopo desta pesquisa, foi possível verificar, principalmente na fase de revisão de literatura e de busca de material conceitual, a ocorrência de um grande problema que ocasiona, quase sempre, impacto negativo na tematização e determinação de discursos tematizados para a fotografia: os softwares comerciais de organização e recuperação de imagens fotográficas são deficientes em vários aspectos quando utilizados por grandes sistemas de informação imagética. Muitos deles servem adequadamente para uso particular ou empresarial, quando não se

exigem buscas mais elaboradas. Em se tratando de uso em grandes bancos de imagens comerciais, editoriais ou de bibliotecas, deixam a desejar em vários aspectos, principalmente no que diz respeito à sua capacidade de incluir busca temática da informação contida nas imagens e de delimitar e direcionar os discursos. Como muitos deles não permitem, inclusive, a incorporação de bancos de dados, torna-se difícil a utilização de listas de palavras-chave ou de descritores organizados. Isso dificulta, de certa forma, a indexação de discursos tematizados e a sua inclusão no banco, pois, nesse caso, a polissemia de uma palavra identificatória de um discurso imagético pode não ser compreendida. A figura 205, por exemplo, pode ter um discurso relacionado a PAZ, uma vez que a pomba é um ícone representativo da paz. Todavia, a palavra PAZ pode significar calma, tranquilidade, sossego, como também trégua entre períodos belicosos. Se o software do banco de imagens não permitir essa diferenciação, a determinação de discursos pode ficar comprometida, pois não será possível saber a que paz a foto se refere, a não ser depois de a mesma ser recuperada.

Foto Google



Figura 205 – Pomba

Grande parte desses softwares preocupa-se de forma demasiada com o tratamento (correções de cor, alterações de tamanho, correções de defeitos de qualidade etc.) e apresentação física da imagem, enquanto as questões relacionadas à análise, tematização, indexação e recuperação são consideradas de maneira quase secundária.

Levando-se em conta que a proposta desta tese não esgota os assuntos ligados à tematização e à elaboração de discursos tematizados para a fotografia, um próximo tema para futuras pesquisas pode relacionar-se à criação de um software adequado para a

organização de imagens fotográficas, conforme as necessidades inerentes à Ciência da Informação.

## **8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ACHUTTI, L. E. R. **Fotos e palavras, do campo aos livros**. Disponível em:  
<<http://www.studium.iar.unicamp.br/12/1.html>> Acesso em: 13 dez. 2007.

AGOSTINI, A. La tematizzazione. Selezione e memória dell'informazione giornalistica. **Problemi dell'informazione**, a. IX, n. 4, ott.-dic. 1984.

ARAÚJO, R. (Coord.). **A técnica fotográfica**. São Paulo: Europa, 2008. 258 p.

ARMITAGE, Linda H.; ENSER, Peter G.B. Analysis of user need in images archives. **Journal of Information Science**, v. 23, n. 4, 1997, p. 287-299.

ARMS, Caroline R. Getting the picture: observations from the Library of Congress on providing online access to pictorial images. **Library trends**, v. 48, n. 2, Fall 1999. p. 379

AULET dicionário online. Disponível em  
<[http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete\\_digital](http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital)> Acesso em: 15 mar. 2010.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 9. ed. Campinas: Papirus, 2004. 320 p.

AZEVEDO NETO, C. X. et al. A representação de imagens no acervo da Biblioteca Digital Paulo Freire – proposta e percursos. **Ciência da Informação**. Brasília, v. 33, n. 3, p. 17-25, set./dez. 2004.

BARROSO, Clício. **Adobe photoshop lightroom**: o guia completo para fotógrafos digitais. Balneário Camboriu: Photos, 2007. 209 p.

\_\_\_\_\_. **Adobe photoshop**: os dez fundamentos. Itu: Desktop, 2008. 249 p.

BARTHES, Roland. **A Câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185 p.

\_\_\_\_\_. A mensagem fotográfica. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 325-338

BAUMGART, Fritz. **Breve história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 376 p.

BORKO, Harold. Information science: what is it? **American Documentation**, v. 19, n.1, p. 3-5, jan. 1968.

BORGES, Adelmo. **Estilhaços de memória**. Disponível em:  
<<http://www.facom.ufba.br/museu/onlab/textos/adelmoA.html>> Acesso em: 09 abr. 2008.

BRASIL, Antônio Cláudio. **A revolução das imagens**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2005. 161 p.

BRUM, Juliana de. A hipótese do Agenda Setting: estudos e perspectivas. **Razón y Palabra**. Oct.-nov. 2003. Disponível em <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n35/jbrum.html> Acesso em: 10 nov. 2008.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: Edusc, 2004. 270 p.

CHARTIER, Roger; CAVALLO, Guglielmo. **História da Leitura no mundo ocidental**. São Paulo: Ática, 1998. 2 v. v.1.

\_\_\_\_\_. **História da leitura no mundo ocidental**. São Paulo: Ática, 1998. 2 v. v. 2

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

COUCHOT, Edmund. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 37-48

COUTINHO, Iluska. Leitura e análise da imagem. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (Org.): **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2006.

CUNHA, M. B.; CAVALCANTI, C.R. **Dicionário de biblioteconomia e arquivologia**. Brasília: Briquet de Lemos, 2008. 451 p.

DARBON, Sébastien. O etnólogo e suas imagens. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Senac, 2005.

DICIONÁRIO digital Encarta. Disponível em <http://encarta.msn.com/encnet/features/dictionary/DictionaryHome.aspx>. Acesso em 15 mar. 2010.

DICIONÁRIO Melhoramentos. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>. Acesso em 15 mar. 2010.

DICIONÁRIO Pliberan. Disponível em <http://www.priberam.pt/DLPO/>. Acesso em 15 mar. 2010.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 236 p.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Sobre o texto fotográfico. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia Meialves de; BRITO, Yvana Carla Fechine de. (Org.): **Imagens técnicas**. São Paulo: Hacker Editores, 1998. p. 139-148.

DUARTE, Luiz Felipe Bastos. Elementos para uma metodologia de interpretação de textos culturais. In: GUAZINA, Liziane; VANTI, Nadia. (Org.) **Comunicação e informação**: ensaios e críticas. Porto Alegre: Sulina, 2006.

DUBOIS, Philippe. **O Ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 2007.

ENSER, Peter. Visual image retrieval: seeking the alliance of concept-based and content-based paradigms. **Journal of Information Science**. v. 26, n. 4, p. 199-210. 2000.

ERBOLATO, Mário L. **Técnicas de codificação em jornalismo**. São Paulo: Ática, 2003. 256 p.

ERPEN, Luis Renato Cruz. **Recuperação de informação visual**. 6 p. Disponível em: <[http://www.inf.ufrgs.br/~clesio/cmp151/cmp15120021/artigo\\_luisrenato.pdf](http://www.inf.ufrgs.br/~clesio/cmp151/cmp15120021/artigo_luisrenato.pdf)> Acesso em: 6 jan. 2008.

ESTORNILO FILHO, José. **A representação da imagem**: indexação por conceito e por conteúdo. 2004. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Biblioteconomia) - Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo.

FASCIONI, L. C.; HORN VIEIRA, M. L.. **Implicações sociais da comunicação gráfica**: o analfabetismo visual. Disponível em: <<http://www.ligiafascioni.com.br/artigos/Ponencia41.pdf>> Acesso em: 10 mar. 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

FISCHER, Steven Roger. **História da leitura**. São Paulo: Unesp, 2006. 337 p.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo:Hucitec, 1985.

FORSYTH, D.A. Computer vision tools for finding images and video sequences. **Library Trends**. v. 48, n. 2, p. 326-341, fall 1999.

FOSKETT, D. J.; Ciência da informação como disciplina emergente: implicações educacionais. In: **Ciência da Informação ou informática?** Rio de Janeiro: Calunga, 1980.

FREIRE, I.M. **A responsabilidade social da Ciência da Informação e/ou o olhar da consciência possível sobre o campo científico**. 2001. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro,.

FREEMAN, Michael. **El ojo del fotografo**. Barcelona: Blume, 2008. 192 p.

\_\_\_\_\_. **O guia completo da fotografia digital**. Centralivros, 2002. 224 p.

GASTELOIS, Cláudia Oliveira. **Entre o real e o virtual**: a edição fotojornalística e o impacto causado pelas novas tecnologias. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~espcom/revista/numero1/ArtigoClaudiaGastelois.html>> Acesso em: 09 abr. 2008.

GIACOMELLI, Ivan Luiz. **Impacto da fotografia digital no fotojornalismo diário: um estudo de caso**. 2000. p. ou f. UFSC, 2000. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999. 688 p.

GOMES, Ana Ângela Faria. **O social midiaticizado**: tematização e marketing social na Globo. Disponível em:

<<http://repositorio.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/18012/1/R0784-1.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2008.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. São Paulo: Escrituras, 2008. 133 p.

GUIDELINES for handling image metadata. Version 1.0.1 Metadata Working Group. 2009. Disponível em:<<http://www.metadataworkinggroup.org>> Acesso em: 12 ago. 2009.

HANTZSCHEL, Ricardo. **Ilusão e credibilidade na imagem fotográfica**. 2000. Monografia (Pós-graduação/Especialização em fotografia e mídia) - Senac, São Paulo. Disponível em: <<http://www.fotopositivo.com.br/tese/tese.html>> Acesso em: 21 nov. 2007.

HASTINGS, Samantha K. Evaluation of image retrieval systems: role of user feedback. **Library trends**, v. 48, n. 2, p. 341-356, fall, 1999.

HEDGECOE, J. **O novo manual de fotografia**. São Paulo: Senac, 2007.

HSIN-LIANG Chen; RASMUSSEN, Edie M. Intellectual access to images.(image database systems). **Library trends**, v. 48, n. 2, p. 292-296, fall. 1999.

HORTA, Ana. A tematização televisiva da crise petrolífera. In.: MARTINS, Moisés de Lemos; PINTO, Manuel (Org.). **Comunicação e cidadania**. Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação. Braga: 6-8 set. 2007.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 2007.

INTERNATIONAL PRESS TELECOMMUNICATIONS COUNCIL (United Kingdom). **Photo metadata**: White paper... London, IPTC, 2007. 27 p. (document revision, 11). Disponível em <[www.iptc.org](http://www.iptc.org)> Acesso em: 12 ago. 2009.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. São Paulo: Ateliê, 2001. 168 p.

\_\_\_\_\_. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê, 2002. 149 p.

\_\_\_\_\_. O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. **Revista Brasileira de História**, v. 25, n. 49, p. 35 a 42, 2005.

\_\_\_\_\_. **Os tempos da fotografia**. São Paulo: Ateliê, 2007. 174 p.

KROGH, Peter. **The DAM book**: digital asset management for photographers. Sebastopol: O'Reilly, 2006. 281 p.

LACERDA, Juciano de Sousa. **A tematização no jornal da Pastoral**. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/lacerda-juciano-tematizacao-jornal-pastoral.pdf>> Acesso em: 5 nov. 2008.

LANCASTER, F. W. **Indexação e resumos: teoria e prática**. Brasília: Briquet de Lemos, 2004. 452p.

LEITE, Marcelo Henrique. **Imagem fotográfica e temporalidade social**. Disponível em <<http://www.studium.iar.unicamp.br/18/04.html>> Acesso em: 12 dez. 2007.

LEUNG, C.H.C.; HIBLER, D.; MWARA, N.; Picture retrieval by content description. **Journal of Information Science**. v. 18, n. 2, p. 111-119, 1992.

LIMA, Ivan. **A fotografia é a sua linguagem**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988. 120 p.

LIMA, Luiz Costa (Org.) **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. 368 p.

LIMA, Cláudia Albuquerque de; SILVA, Nerivanha Maria Bezerra da. **Representações em imagens equivalentes**. Disponível em: <[www.bocc.ubi.pt/pag/limaclaudiaimagens-equivalentes.pdf](http://www.bocc.ubi.pt/pag/limaclaudiaimagens-equivalentes.pdf)> Acesso em: 04 out. 2007.

LOPEZ, André Porto Ancona. **As razões e os sentidos**. 2000. 246 p. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo.

LUHMANN, Niklas. **A realidade dos meios de comunicação**. São Paulo: Paulus, 2005.

LUZ, Rogério. Novas imagens: efeitos e modelos. In.: PARENTE, André (Org.) **Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 49 a 55

MACEDO, Flávia L. O. **Arquitetura da informação: aspectos epistemológicos, científicos e práticos**. 2005. 190 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade de Brasília, Brasília.

MACHADO, Arlindo. **A Fotografia como expressão do conceito**. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2007.

MACIEL, Betania. **A ética da diferença: distribuição de bens e de oportunidades na produção do conhecimento científico**. In: VI Encontro Lusófono de Ciências da Comunicação. Covilha, Portugal, 2004. Disponível em <<http://www.betaniamaciel.com/textos/2004lusocom.pdf>>. Acesso em: 5 nov. 2008.

MAIMONE, Giovana Deliberali; GRACIOSO, Luciana de Souza. Representação temática de imagens: perspectivas metodológicas. **I n f. I n f.** v. 12, n. 1, j a n. / j u n. 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 <[http://www.datagramazero.org.br/abr08/Art\\_02.htm](http://www.datagramazero.org.br/abr08/Art_02.htm)> Acesso em: 14 abr. 2008.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e de ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 358 p

MANINI, Miriam P. **Análise documentária de fotografias**: leitura de imagens incluindo sua dimensão expressiva. Disponível em <<http://www.repositorio.bce.unb.br/handle/10482/946>>. Acesso em 17 out. 2009

\_\_\_\_\_. **Análise documentária de fotografias**: um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários. . 2002. 156 p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo.

\_\_\_\_\_. **Análise documentária de imagens**. Disponível em: <<http://www.ies.ufpb.br/ojs2/index.php/ies/article/view/313/236>> Acesso em: 01 dez. 2007.

MANINI, Mirian P.; LIMA-MARQUES, Mamede; MIRANDA, Alex Sandro Santos. Ontologias: indexação e recuperação de fotografias baseadas na técnica fotográfica e no conteúdo da imagem. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 8, 2007, Salvador. **Anais**. Salvador: [s.n.], 2007.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. **Tempo**. V. 1, nº 2, 1996.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia e história – possibilidades de análise. In: CIAVATTA, Maria; ALVES, Nilda (Org.). **A leitura de imagens na pesquisa social**: história, comunicação e educação. São Paulo: Cortez, 2004. p. 19-36

McCLELLAND, D. **Photoshop CS**: a bíblia. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004. 836 p.

MERLOS, Marisa Adriana. Imágenes del futuro. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia Meilalves de; BRITO, Yvana Carla Fechine de (Org.) **Imagens técnicas**. São Paulo: Hacker Editores, 1998. p. 157 -164.

MIRANDA, Antônio. **Ciência da Informação**: teoria e metodologia de uma área em expansão. Brasília: Thesaurus, 2003. 212 p.

\_\_\_\_\_. **A ciência da Informação e a teoria do conhecimento objetivo**: um mal necessário. 2008. Disponível em: <[www.antoniomiranda.com.br/ciencia\\_informacao/conhe\\_objetivo.html](http://www.antoniomiranda.com.br/ciencia_informacao/conhe_objetivo.html)>. Acesso em: 20 dez. 2008.

\_\_\_\_\_. **O que é cartofilia**. Brasília: Sociedade Brasileira de Cartofilia, 1985.

MIRANDA, Antônio; SIMEÃO, Elmira. A conceituação de massa documental e o ciclo de interação entre tecnologia e o registro do conhecimento. **DataGramZero-Revista de Ciência da Informação**, v. 9, n. 2, abr. 2008. Disponível em: <[http://www.datagramazero.org.br/ago02/F\\_I\\_aut.htm](http://www.datagramazero.org.br/ago02/F_I_aut.htm)>. Acesso em: 14 abr. 2008.

MONTEIRO, Fernanda. **Organização da informação em repositórios digitais institucionais com ênfase na descrição física e descrição temática**. 2008. 199 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade de Brasília, Brasília.

MORETZSOHN, Sylvia. **Jornalismo em tempo real: o fetiche da velocidade**. Rio de Janeiro: Revan, 2002. 192 p.

ODDONE, E. Convergência epistemológica. In: \_\_\_\_\_. **Atividade editorial & Ciência da Informação: convergência epistemológica**. 1998. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade de Brasília, Brasília.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976. 440 p.

PENN, Gemma. Análise semiótica de imagens paradas. In: BAUER, Martin W.; GASKELL (Ed.) **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2004.

PINHEIRO, Lena Vânia; LOUREIRO, José Mauro M.; Traçados e limites da Ciência da Informação. **Ciência da Informação** v. 24, n. 1, p. 42-53, jan./jul. 1995.

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 a 88

RAHDE, Maria Beatriz. Origens e evolução da história em quadrinhos. **Revista FAMECOS**. n. 5, nov. 1996, p. 103-106.

RAMOS, Menandro. **Um breve ensaio sobre a fotografia e a leitura crítica do discurso fotográfico**. Disponível em: <[www.studium.iar.unicamp.br/23/menandro/index.html](http://www.studium.iar.unicamp.br/23/menandro/index.html)>. Acesso em: 3 set. 2007.

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

\_\_\_\_\_. **Relatório técnico das análises de sites de imagens realizadas para obtenção de subsídios para a tese**. Brasília: 2009a.

\_\_\_\_\_. **Relatório técnico das análises de softwares de organização de imagens realizadas para obtenção de subsídios para a tese**. Brasília: 2009b.

\_\_\_\_\_. **Relatório técnico das entrevistas realizadas para obtenção de subsídios para a tese**. Brasília: 2009c.

\_\_\_\_\_. **Relatório técnico das visitas técnicas realizadas para obtenção de subsídios para a tese.** Brasília: 2009d.

SAMAIN, Étienne. Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: o jornal *La Lumière* (1851-1860). **Revista de Antropologia**, v. 44, nº 2, 2001.

SAMPAIO, Inês Sílvia Vitorino. **Televisão, publicidade e infância.** São Paulo: Annablume, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. Os três paradigmas da imagem. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico.** São Paulo: Senac, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. Três paradigmas da imagem: gradações e misturas. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia Mei Alves de; BRITO, Yvana Carla Fachine de (Org.) **Imagens técnicas.** São Paulo: Hacker Editores, 1998. p. 167 a 178.

SAPERAS, Enric. **Os efeitos cognitivos da comunicação de massas.** Porto: Edições ASA, 1993.

SARDELICH, Maria Emília. Leitura de imagens e cultura visual: desenredando conceitos para a prática educativa. **Educar.** Curitiba, n. 27, p. 203-219, 2006.

SARACEVIC, Tefko. Ciência da Informação: origem, evolução e relações. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 1, n. 1, 1966.

SHATFORD LAYNE, Sara. Some issues in the indexing of images. **Journal of the American Society for Information Science.** v. 45, n. 8, p. 583-584, 1994.

SIMEÃO, Elimra; MIRANDA, Antônio. **Comunicação extensiva e a linguagem plástica dos documentos em rede.** Disponível em: <<http://eprints.rclis.org/archive/00002441/01/cextensiva.pdf>> Acesso em: 30 out. 2007.

SILVA, Rubens. Acervos fotográficos públicos: uma introdução sobre digitalização no contexto político da disseminação de conteúdos. **Ciência da Informação.** v. 35, n. 3, p. 194 a 200. set./dez. 2006.

SMIT, Johanna W. A análise da imagem: um primeiro plano. In: \_\_\_\_\_. (Org.) **Análise documentária: a análise da síntese.** Brasília: Ibict, 1989.

\_\_\_\_\_. A representação da imagem. **Informare – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação**, v. 2, n. 2, p. 28-36, jul.- dez. 1996.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** São Paulo: Cia das Letras, 2004. 223 p.

SOUZA, João Arthur de. **Indexação e recuperação de imagens.** 14 p. Disponível em <<http://www.eps.ufsc.br/teses99/artur/cap3.htm>> Acesso em: 24 fev. 2009.

TACCA, Fernando de. Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação. **Psicologia & Sociedade**, v. 17 n. 3, set/dez. 2005 p. 9 a 17

TAVARES, Frederico de Mello Brandão. Um outro nos cadernos “cidade” In.: VAZ, Paulo Bernardo. (Org.). **Narrativas fotográficas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 59-89.

TOJAL, Roberta. **Fotógrafos discutem preservação de imagem digital**. Disponível em: <<http://www.technewsbr.com/2007/11/06/fotografos-discutem-preservacao-de-imagem-digital/>> Acesso em: 09 abr. 2008

TOUTAIN, Lília Brandão. Representação da informação visual segundo a ontologia e a semiótica. In: \_\_\_\_\_. (Org.) **Para entender a Ciência da Informação**. Salvador: EDUFBA, 2007.

UPDIG. **Image receiver guidelines**. 40 p. Disponível em: <<http://www.updig.org>> Acesso em: 12 ago. 2009.

\_\_\_\_\_. **Photographers guidelines**. 40 p. Disponível em <<http://www.updig.org>> Acesso em: 12 ago. 2009.

VÉZINA, Kumiko. Survol du monde de l'indexation des images. **Cursus**, v. 4, n. 1, 14 p. Automne 1998.

VICENTE, Carlos Fadon. Fotografia: a questão eletrônica. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Senac, 2005.

VILLEGAS, Alex. **O controle da cor**. Camboriu: Editora Photos, 2009. 209 p.

ZUCOLOTTI, Juliana. **O paradigma da imagem**. Disponível em: <<http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera01/representacao/txtsimb2.htm>> Acesso em: 11 ago. 2008.